

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

A CIDADE DO CINEMA: as salas de exibição e o processo de modernização
de São Paulo

Versão corrigida

São Paulo

2022

THAIS VALVANO VICENTIN

A CIDADE DO CINEMA: as salas de exibição e o processo de modernização
de São Paulo

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
de História Social do Departamento de História da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas, da Universidade de São Paulo, como
parte dos requisitos para obtenção do título de
Doutora em Ciências (História)

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Glezer

Versão corrigida

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V632c	Vicentin, Thais Valvano A cidade do cinema: as salas de exibição e o processo de modernização da cidade de São Paulo / Thais Valvano Vicentin; orientadora Raquel Glezer - São Paulo, 2022. 200 f. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social. 1. Cinema. 2. Cidades. 3. Patrimônio arquitetônico. I. Glezer, Raquel , orient. II. Título.
-------	---

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): THAIS VALVANO VICENTIN

Data da defesa: 17/02/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): RAQUEL GLEZER

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 02/03/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

VICENTIN, Thaís Valvano. **A Cidade do Cinema:** as salas de exibição e o processo de modernização de São Paulo. 200 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dra. Raquel Glezer

Instituição: USP

Prof. Dra. Sara Albieri

Instituição: USP

Julgamento: Aprovada

Prof. Dra. Flávia Brito do Nascimento

Instituição: USP

Julgamento: Aprovada

Prof. Dra. Cristina Meneguello

Instituição: UNICAMP

Julgamento: Aprovada

*Para meu marido Bruno Vicentin e para
a minha avó Jurema Castilho, com todo
meu amor.*

AGRADECIMENTOS

A minha família que sempre me apoiou em todos os momentos das minhas produções acadêmicas, desde a primeira bolsa de iniciação científica ainda na graduação, passando pelo mestrado e agora o doutorado. Minha mãe Adriana que esteve sempre ao meu lado, torcendo junto e me incentivando. Ao meu pai Ney que até hoje me ouve falar por horas no telefone sobre os desafios da tese e que também me incentivou a concluir este trabalho. Meus irmãos Raí e Catarina que estão sempre torcendo por mim.

A todos os meus amigos que direta ou indiretamente me ajudaram nesses 5 anos de pesquisa. Em especial, gostaria de agradecer aos meus amigos Janille e Ailton que conheci ainda na graduação, mas que seguem companheiros de perrengues e pesquisas. Muito obrigada pelas discussões e apontamentos ao longo dessa jornada. Ao meu tio Mauro Castilho que esteve presente durante todo o processo, principalmente no suporte durante a defesa.

A minha orientadora Raquel Glezer que mesmo longe fisicamente, sempre esteve disponível quando precisei. Sem ela este trabalho não seria possível, sou muito grata a professora por ter acreditado na minha pesquisa. As professoras Flavia Nascimento, Sara Albieri e Cristina Meneguello que participaram como avaliadoras da banca de defesa cujos comentários e sugestões foram fundamentais para a versão corrigida da tese.

Por fim, a minha avó que foi minha grande incentivadora desde sempre, mas que em 2011 me presenteou com um computador para escrever a monografia e que funcionou até a qualificação do doutorado, a imagem que vou levar para a vida é a minha chegada em sua casa após a aprovação da banca e o abraço que meu deu com lágrimas cheias de orgulho. Ao meu marido que me apoiou e que mesmo não sendo da área leu grandes trechos do trabalho e contribuiu com observações e com a formatação final. À eles todas as dedicatórias e agradecimentos.

Resumo

VICENTIN, Thaís Valvano. **A Cidade do Cinema:** as salas de exibição e o processo de modernização de São Paulo. 200 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

Esta tese analisa a relação entre o cinema e a cidade de São Paulo por meio das salas de exibição. Como havia muitos cinemas no período, o trabalho enfatiza os locais que foram tombados pelo patrimônio histórico municipal. São sete os cinemas presentes na região do Vale do Anhangabaú e que por isso tornaram-se patrimônios históricos quando toda a região foi preservada. O objetivo, portanto, é entender, por meio da análise destas e outras salas de exibição, a importância da sétima arte para o crescimento da cidade de São Paulo, bem como sua influência na cultura e sociabilidades paulistanas. As fontes exploradas foram jornais, com ênfase no *O Estado de S. Paulo*, e revistas que circularam entre os anos de 1920 e 1950, utilizadas respeitando o debate historiográfico que iniciou nos anos de 1960, cuja vertente partia da aceitação do cinema enquanto agente ativo nas transformações sociais e urbanas que ocorreram na capital paulista ao longo do século XX.

Palavras-Chave: Cinema, Cidade, São Paulo, Patrimônio

Abstract

VICENTIN, Thaís Valvano. **The City of Cinema:** movie theaters and the modernization process in São Paulo. 200 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

This thesis analyzes the association between cinema and the city of São Paulo through movie theaters. As there were many cinemas in the period, the work emphasizes the places that were listed as part of the municipal historical heritage. There are seven cinemas present in the Vale do Anhangabaú region and that are why they became historical heritages when the entire region was preserved. The objective, therefore, is to understand, through the analysis of these and other exhibition rooms, the importance of the seventh art for the growth of the city of São Paulo, as well as its influence on the culture and sociability of São Paulo. The explored sources were newspapers, with an emphasis on the newspaper *O Estado de S. Paulo* and magazines that circulated between the 1920s and 1950s, used respecting the historiographical debate that began in the 1960s, whose strand was based on the acceptance of cinema as an active agent in the social and urban transformations that took place in the capital of São Paulo. throughout the 20th century.

Keywords: Cinema, City, São Paulo, Heritage

Tabela de Figuras

Figura 1: Localização dos cinemas tombados pelo CONPRES P.....	15
Figura 2: Modelo de cinematógrafo do início do século XX.....	26
Figura 3: Fachada do Bijou Theatre.....	34
Figura 4: Anúncio sobre o Antigo Teatro Popular.....	40
Figura 5: Porcentagem de ocupação do mercado brasileiro pelo filme estrangeiro até 1927.....	47
Figura 6: A moda em Hollywood.....	58
Figura 7: Filme “São Paulo, Sinfonia da Metr6pole”.....	64
Figura 8: Filme “São Paulo, Sinfonia da Metr6pole”.....	65
Figura 9: Cartaz de exibição do filme "Raps6dia Húngara".....	78
Figura 10: Planta do Cine Art-Palácio.....	88
Figura 11: Visão da tela de projeção do Cine Broadway.....	89
Figura 12: População números absolutos de São Paulo.....	96
Figura 13: População em números absolutos do Brasil.....	97
Figura 14: Fachada do Cine Metro.....	103
Figura 15: Capa da Folha da Manhã.....	107
Figura 16: Fachada do Cine Ipiranga.....	111
Figura 17: Fachada do cine Ritz São João.....	112
Figura 18: Fachada do Cine Ritz Consolação.....	113
Figura 19: Fachada do Cine Marabá.....	114
Figura 20: Instantâneos da revista <i>A Cigarra</i> (1914).....	122
Figura 21: Vestido usado pela atriz Joan Crawford no filme "Redimida" em 1932.....	125
Figura 22: Imagem da Atriz Barbara Stanwyck em publicidade (1941).....	132
Figura 23: O pavilhão da companhia nos anos de 1950.....	136
Figura 24: O Pavilhão Da Companhia Nos Anos 2000.....	144
Figura 25: Fachada do Cine Art-Palácio 2018.....	173
Figura 26: Fachada do Cine Ipiranga 2018.....	174
Figura 27: Fachada Cine Marabá 2018.....	175
Figura 28: Fachada Cine Dom José 2018.....	179
Figura 29: Fachada do Cine Paissandu 2018.....	181
Figura 30: Fachada do Cine Belas Artes, 1967.....	183
Figura 31: Manifestação popular pela reabertura do Cine Belas Artes (2014).	184

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 - Dos primeiros cinemas à Cinelândia: São Paulo, uma cidade dos espetáculos	23
1.1 - A chegada do primeiro cinematógrafo e o cinema ambulante	26
1.2 - As salas fixas de exibição: os cinemas de centro x cinemas de bairro.....	33
1.3 - O cinema paulista dos anos de 1920: a entrada das produtoras e distribuidoras norte-americanas	45
1.4 - Para além das telas: revistas e periódicos especializados em cinema – Cine-Modearte e Scena Muda	56
Capítulo 2 - O surgimento da Cinelândia: o contexto cultural e social de São Paulo nos anos de 1930-1940	70
2.1 – O surgimento dos grandes palácios de exibição de cinema; a nova política, a cidade de São Paulo	73
2.2 - O início da Cinelândia: construções de grandes edifícios de exibição, os imigrantes e a reestruturação da cidade de São Paulo	87
2.3 - As principais salas de exibição: os cinemas monumentais e a população dos anos de 1940.	101
Capítulo 3 - Anos dourados: a influência do cinema na sociedade paulistana ao longo das décadas.....	116
3.1 - Propagandas, comportamentos, moda e cinema: os valores culturais e sociais pela revista <i>A Cigarra</i>	120
3.2 - São Paulo dos anos de 1950: as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz nas salas da Cinelândia.	133
3.3 - Os filmes nacionais: a experiência da produção de filmes no Brasil	148
Capítulo 4 – Da modernização à luta pela preservação: os últimos anos da Cinelândia paulistana e o tombamento das salas de exibição	159
4.1 – A história e os interesses dos institutos de preservação	162
4.2 - O tombamento das salas de cinema do vale do Anhangabaú.....	167
4.3 – Os cinemas de São Paulo enquanto lugares de memórias e disputas	172
Considerações Finais	188
Fontes.....	193
Referências Bibliográficas	194

Introdução

Esta tese aborda a importância do cinema para as transformações sociais, culturais e urbanas da cidade de São Paulo ao longo do século XX. O tema foi desenvolvido por meio das pesquisas sobre o cinema brasileiro, com foco em São Paulo, e das disciplinas cursadas ao longo do doutorado. A princípio, o objetivo era analisar o enredo de filmes brasileiros sob a perspectiva de entender o contexto das produções nacionais e sua relação com as produções estrangeiras, metodologia que foi usada na dissertação de mestrado.

À medida que a pesquisa de doutoramento foi evoluindo, novos questionamentos apareceram, principalmente em relação aos cinemas e sua influência nas sociabilidades e na própria estrutura da cidade. Dessa forma, as salas de exibição ganharam importância pelo fato de abrigar muitas informações relevantes ao processo de modernização da capital paulistana, tornando-se objeto deste estudo. Dentre as relevâncias apresentadas está, por exemplo, as localidades dos primeiros cinemas e as transformações urbanas, vistas pela incorporação de novas salas, decorrentes do crescimento da cidade.

O trabalho foi escrito de forma cronológica com a intenção de entender o papel do cinema na evolução de São Paulo. A primeira metade do século XX foi um período de grande efervescência social e cultural para a cidade. A construção de salas de cinema glamorosas e modernas estava ligada ao crescimento urbano e à modernização da cidade. O cinema como entretenimento era uma mina de ouro para os empresários do período que enriqueciam cada vez que abriam uma nova sala. A assiduidade era tamanha que, em dados quantitativos e proporcionalmente, o número de público chegava a ser maior do que o crescimento demográfico segundo estudos de Inimá Simões. Pessoas de todas as idades frequentavam o cinema e esse número crescia exponencialmente.

Dessa forma, abordar o crescimento e modernização da cidade de São Paulo requer entender a importância do cinema nesse contexto e, do mesmo modo, torna-se inviável estudar cinema em São Paulo sem entender a sua construção social, econômica e cultural. É sob essa perspectiva que este trabalho se desenvolve: entender o cinema como um entretenimento que mobilizava pessoas de diversas culturas e ideologias, enfatizando a influência do cinema no cotidiano e comportamento dos frequentadores da região que abrange as avenidas Ipiranga e São João, o Largo do Paissandu e a Praça Júlio Mesquita e que nos anos de 1960 ficou conhecida como **Cinelândia Paulistana** por abrigar cerca de 30 cinemas.

O número de cinemas na cidade de São Paulo no período de análise é consideravelmente alto, com 119 cinemas nos anos de 1950. Por isso, este trabalho se limita a analisar os principais cinemas do centro da cidade que compunham a Cinelândia¹. O tombamento das salas pelo CONPRESP – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo é outro fator determinante para a escolha das salas a serem estudadas. Desse modo, as salas analisadas serão ao todo sete: **Cine Art-Palácio** (1936); **Cine Ipiranga** (1943); **Cine Marabá** (1945); **Cine Marrocos** (1951); **Cine Jussara** (1951); **Cine Paissandu** (1957); **Cine MetrÓpole** (1964)², como podemos observar na tabela abaixo:

TABELA 1: Cinemas da região central da cidade tombados por serem considerados patrimônios da cidade no processo de tombamento da área do Vale do Anhangabaú

Inauguração	Arquiteto	Endereço	Bairro	Capacidade	Cinema
25/12/1936	Rino Levi	Avenida São João, 419	Sé	3119 lugares	Art-Palácio
7/4/1943	Rino Levi	Avenida Ipiranga, 786	Centro	1936 lugares	Ipiranga
20/5/1945	Sociedade Construtora Duarte	Avenida Ipiranga, 757	República	1655 lugares	Marabá
25/01/1951	João Bernardes Ribeiro	R. Conselheira Crispiniano, 344	República	1870 lugares	Marrocos
14/12/1951	Sem dados	R. Dom José de Barros, 306	República	1200 lugares	Jussara/ Dom José
20/12/1957	Severo & Vilares S.A.	Largo do Paissandú, 60	Centro	2150 lugares	Paissandu
25/01/1964	Gasperini e Candia.	Avenida São Luiz, 187	República	979 lugares	MetrÓpole

Fontes: Blog Salas de cinema de São Paulo (Disponível em: <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2015/12/ritz-sao-joao-sao-paulo-sp.html>) e SANTORO. A relação...op. cit.

¹ Esses cinemas forma analisados a partir dos documentos disponíveis digitalmente. Devido à pandemia da Covid 19, não pudemos ter acesso ao processo de tombamento disponível no AHM – Arquivo Histórico Municipal de São Paulo pelo fechamento temporário do local. Felizmente, está publicado o parecer final que fornece alguns dados como o nível de tombamento que influencia diretamente na política de preservação adotada.

² Resolução no. 37/92. pp.4, 8, 9 e 10. Disponível em:

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/d475b_37_T_Vale_do_Ahangabau.pdf. Acesso: 19 out.2017.

Um dos interesses da pesquisa é entender o motivo desses cinemas terem sido escolhidos como candidatos ao tombamento ao passo que outros tantos como, por exemplo, o Olido (1957), Comodoro (1959), Metro (1938), República (1921), entre os que foram cinemas importantes do centro de São Paulo, mas não entraram na pauta do tombamento do CONPRESP, em 1992.

Os cinemas tombados se tornaram símbolos da fase de maior frequência de público nas salas de São Paulo. A construção do **Cine Marrocos**, por exemplo, foi considerada uma obra que consolidou uma nova fase pós-guerra de construções modernas e exuberantes. Inspirado nos contos orientais, cada detalhe do prédio era feito de forma luxuosa, com espaços livres para circulação, poltronas confortáveis, iluminação moderna e decorações singulares são algumas das descrições feitas pelo redator Max Gruenwald³ para a revista *Acrópole* em 1951. O **Cine Metrópole** foi inaugurado já na fase de declínio da quantidade de público na Cinelândia, e com a mesma intenção das demais salas.

Os **Cine Art-Palácio** (1936); **Cine Ipiranga** (1943); **Cine Marabá** (1945) foram criados na fase de maior crescimento do mercado exibidor da cidade. O **Cine Art Palácio** foi o primeiro grande cinema de São Paulo localizado no centro da cidade, seguindo os princípios da arquitetura moderna. Projetado pelo arquiteto Rino Levi⁴, contava com 3119 lugares, poltronas confortáveis e visão perfeita da tela de qualquer ponto de vista da sala. Foi construído para atender as necessidades da população paulistana que lotava a sala nos lançamentos de filmes de faroeste.

O **Cine Ipiranga** foi construído no mesmo edifício em que funcionava o hotel Excelsior na Avenida Ipiranga, também projetado por Rino Levi, contava com 1936 lugares e, como era padrão dos cinemas do período, muito conforto e equipamentos da melhor qualidade, com design moderno e estudos minuciosos para que o espectador tivesse a melhor experiência⁵. O **Cine Marabá**, também na Avenida Ipiranga, foi construído para ser uma opção de luxo dentre

³ Foi diretor e mais tarde proprietário da revista junto com seu filho Manfredo Gruenwald. Sediada na cidade de São Paulo, a *Acrópole*, fundada em 1938, já era um periódico de expressão, entretanto, a partir da direção de Max e anos depois de Manfredo tornou-se a mais importante revista de Arquitetura do país, especializada na divulgação da arquitetura moderna brasileira até o encerramento de sua publicação em dezembro de 1971. BUZZAR, Maisa Fonseca e Miguel. Vitruvius. <http://www.vitruvius.com.br/jornal/news/read/1015>. Acesso em 20 out.2018.

⁴ Nasceu em 1901 em São Paulo, foi um famoso arquiteto modernista, entre suas obras se destacam: o Edifício Columbus, na Avenida Brigadeiro Luís Antônio (primeiro condomínio de apartamentos da metrópole, demolido em 1971), a Residência Médici, em Santo Amaro, e o Edifício Sarti, na Praça da República. Faleceu em 1965. Para saber mais sobre a importância de Rino Levi para a arquitetura brasileira. Ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa351575/rino-levi>. Acesso em 07 jul.2017.

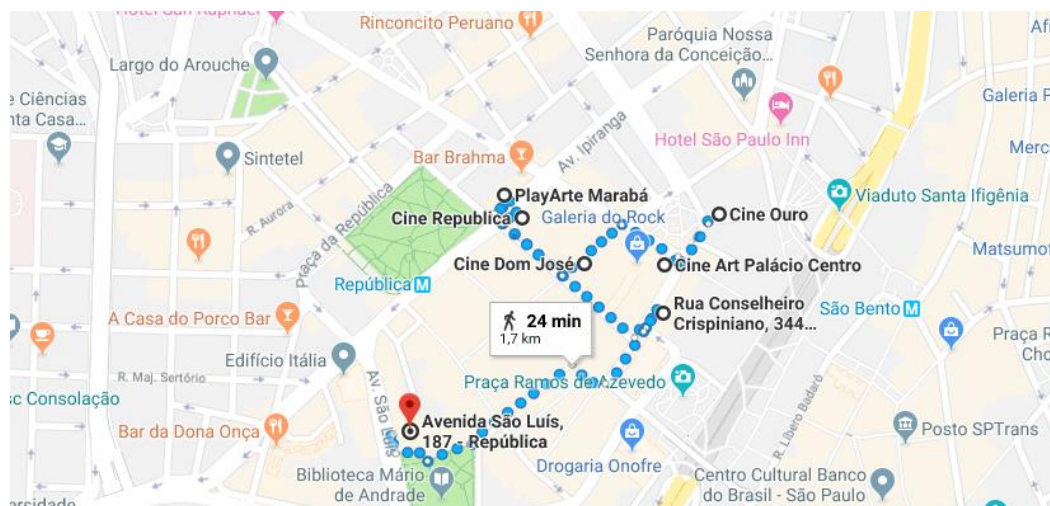
⁵ Fotos das salas de espera e de exibição do **Cine Ipiranga**, bem como os corredores, dão a dimensão da grandeza do projeto e estão presentes na edição de abril de 1943 da revista *Acrópole*. Disponível em <http://www.acropole.fau.usp.br/>. Acesso em 26 abr. 2018

os cinemas da Cinelândia. Os ingressos eram mais caros e isso distinguia os frequentadores, já que o Cine Ipiranga ficava em frente e apresentava preços mais acessíveis ⁶.

O **Cine Paissandu**, localizado no largo do Paissandu, tinha uma sala de espetáculos com capacidade para 2196 espectadores e era mais uma opção de sala de exibição da Cinelândia paulistana. Seguindo o modelo dos demais cinemas, apresentava uma rica arquitetura com painéis que representavam danças típicas nacionais, como “Candomblé”, “Fandangos” e “Bumba meu boi” e com as paredes laterais pintadas por Jean Bosquet. Foi inaugurado no final dos anos de 1950 quando os proprietários do cinema já começavam a sentir a diminuição do público.

Por fim, o **Cine Jussara**, atualmente Dom José. Continua em funcionamento, mas aderiu ao mercado pornográfico. Em uma entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo*, o proprietário afirmava que o público era grande e que em algumas sessões, a única sala, que tem 600 lugares, fica com lotação máxima. Pela entrevista é possível compreender o perfil dos frequentadores, que na visão do proprietário é diversificado, sendo a maior parte homens com mais de 60 anos ⁷.

FIGURA 1: LOCALIZAÇÃO DOS CINEMAS TOMBADOS PELO CONPRES



Fonte: Levantamento pessoal. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/dir/>. Acesso em: 19 ago. 2018.

⁶ Essa “distinção” de público na Cinelândia paulistana, um dos focos deste estudo, é discutida, principalmente, com base nos trabalhos de Simões e Rosenfeld. SIMÕES, Inimá. Salas de Cinema em São Paulo, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Secretaria de Estado da Cultura, 1990 e ROSENFELD, A. *Na Cinelândia Paulistana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 (edição póstuma).

⁷ *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <http://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/sexo-na-telona-tem-seu-templo-em-sp/>. Acesso em 26 abr.2018.

Na imagem acima é possível observar a localização dos grandes cinemas, que estão em negrito⁸. Cada sala inaugurada era uma promessa de mais sofisticação e conforto. Não importava a concorrência, havia público para todas as salas. Inclusive, o número de assentos era grande, pois havia apenas uma sala de exibição em cada cinema.

Tais dados podem ser consultados nos trabalhos que analisam especificamente a Cinelândia paulistana que, dentre outros, são os de Simões (1990); Rosenfeld (2002) e Santoro (2004).

A intenção desse estudo, portanto, é utilizar como base argumentativa a relação entre história e cinema para entender o circuito exibidor que se formou em São Paulo e as consequências dessa atividade para a cidade e sua população. Para isso, é necessário ter atenção para os títulos dos filmes exibidos e com os frequentadores da Cinelândia paulistana. Os filmes nacionais, por exemplo, atraíam menos espectadores do que os filmes estrangeiros. Por isso, muitas salas de cinema priorizavam a exibição de filmes estrangeiros e para garantir que os filmes nacionais também fossem exibidos, o governo federal instituiu o decreto n. 30.179⁹ que tornava obrigatório a exibição de no mínimo 1 filme nacional a cada 8 exibições de filmes estrangeiros.

A capital paulistana exibia os maiores e mais esperados lançamentos. Desde a chegada do cinema no Brasil, era o local das grandes novidades da sétima arte. A escolha dessa cidade como tema de estudo se deve ao fato de a introdução do cinema ter ocorrido apenas um ano após a primeira exibição pública de um filme na história, ou seja, a história do cinema em São Paulo teve início quase que simultaneamente à história do cinema mundial.

O primeiro filme a ser exibido publicamente foi “La Sortie de L'usine Lumière à Lyon” produzido pelos irmãos Auguste e Louis Lumière em 1895. Essa exibição foi possível graças a invenções anteriores como o “fuzil fotográfico” inventado por Joseph Plateau e o “cronofotográfico” por Georges Demeny. Com base nesses equipamentos, os irmãos Lumière inventaram a câmera cinematográfica. Em São Paulo essa novidade chegou no dia 8 de agosto de 1896 com exibição pública e tinha como responsável pela projeção de 4 filmes o fotógrafo Georges Jean Renouleau¹⁰.

⁸ Essa imagem tirada do Google Maps é da região central da cidade de São Paulo atual, muitos cinemas dos anos de 1950 já não existem mais ou mudaram de nome, como é o caso do **Cine Jussara**, que hoje em dia é **Cine Dom José**.

⁹ Jornal Cine Repórter, São Paulo, 29 de dezembro de 1951. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/085995/per085995_1951_00832.pdf, Acesso em: 04 jan. 2018.

¹⁰ Site Arquivo Histórico de São Paulo inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/. Acesso em 10 jan. 2018.

Nos anos que se seguiram à primeira apresentação do cinematógrafo não houve grande alteração no modo como essas exhibições eram feitas na cidade, geralmente em espaços públicos. Na década de 1920, a área central da cidade passou a ter o visual inspirado nas cidades modernas da Europa. As reformas realizadas que compreenderam o alargamento das calçadas e a verticalização dos edifícios refletiram o crescimento da população. Junto com o desenvolvimento urbano expandiu-se o cenário cultural da cidade¹¹. O cinema passou a ser um importante recurso de entretenimento, principalmente depois da revolução cinematográfica de Griffith¹² que deu aos filmes condições de contar histórias mais longas e concatenadas narrativamente, estabelecendo de vez o mercado cinematográfico.

Em 1921, foi inaugurado o primeiro cine República, uma mudança significativa na apropriação do cinema pela população paulistana. Como as exhibições do cinematógrafo eram feitas em lugares públicos e a preços baixos, o cinema era visto como uma forma de entretenimento popular. O crítico de cinema Ismael Xavier em seu estudo: “Sétima arte: um culto moderno”¹³ analisa os caminhos e fatores que mudaram essa visão, pois na década de 1920 os críticos deixaram de ver o cinema como produto para o consumo das massas e passaram a valorizá-lo como arte. E isso incentivou os empresários a construir salas luxuosas, atraindo, assim, a elite paulistana para prestigiar suas projeções.

Desse modo, percebemos que a propagação do cinema acontece simultaneamente com a própria modernização de São Paulo. A iluminação noturna das ruas foi um item da melhoria urbana do período que facilitou a acessibilidade das salas de cinema, junto aos caminhos dos bondes que começavam a ser instalados¹⁴. Foi nesta mesma época que se verificou a relação entre o crescimento da metrópole e a localização dos cinemas. Estes deixaram de ser itinerantes e passaram a ter espaço próprio, como aponta a historiadora Maria Inês Pinto.

Esses espaços preenchidos pelo cinema foram se tornando cada vez mais comuns no cotidiano dos paulistanos. Tal movimento era impulsionado pela crescente indústria do cinema norte-americano que produzia muitos filmes e precisava ampliar o mercado exibidor. A exibição de filmes estrangeiros nas salas de cinema de São Paulo era muito comum. No dia 23

¹¹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio Século XX*. 2ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

¹² David W. Griffith é considerado o pai da montagem cinematográfica no sentido moderno, tendo sido um grande impulsionador do cinema, inspirando os filmes de Hollywood e os produzidos na URSS. CANELAS, Carlos. “Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética”. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em 12 jan. 2018.

¹³ XAVIER, Ismael. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

¹⁴ Ver PINTO, Maria Inez. *Cinematographos: o cinema e a construção da brasilidade moderna na Belle Époque*. IN: Estudos de história, Franca, UNESP, v.4. no. 2, 1997, p. 121-132.

de setembro de 1929, os proprietários do cine República se orgulhavam em apresentar o primeiro filme com som gravado a ser exibido no Brasil¹⁵. *O cantor de Jazz* (1927), filme estadunidense produzido pela Warner Bros, é considerado o primeiro com falas e cantos gravados reproduzidos simultaneamente às imagens.

O avanço tecnológico no cinema foi acompanhando de esforços de alguns empresários em promover a distinção social. O cosmopolitismo, característica social da capital paulista¹⁶, também estava presente nas salas de cinema, principalmente nos anos de 1920. Contudo, a criação de cinemas mais luxuosos e com ingressos mais caros no centro da cidade, somado ao grande número de salas¹⁷ mais acessíveis nos bairros populares limitavam a presença das classes menos abastadas na Cinelândia¹⁸.

Nos anos seguintes a cidade de São Paulo continuou crescendo concomitantemente ao número de salas de exibição. A inauguração do **Cine Art-Palácio** foi um marco que confirmou que a cidade caminhava para estabelecer espaços físicos destinados exclusivamente ao cinema e que a projeção de filmes em centros culturais ou edifícios improvisados ficaria no passado. Esse movimento se estendeu pelos anos de 1940 e chegou à década de 1950 com uma força tão grande que nem o mais pessimista dos empreendedores do período ousava apontar riscos na indústria de exibição dos filmes em cinema

A influência do cinema na sociedade era tamanha que em 1946 foi aprovado um novo regimento para o Instituto Nacional do Cinema Educativo, criado em 1937. Este órgão, com incentivo do governo federal, tinha como objetivo editar filmes educativos e escolares; editar fonogramas para a documentação artística e cultural do país; entre outras funções, mantendo a filмотeca e divulgando filmes da sua propriedade¹⁹. Tal medida procurava dialogar com o crescimento da indústria do cinema no Brasil, tanto no setor de produção quanto no de exibição.

Este aporte cronológico sobre a história do cinema em São Paulo demonstra a importância da sétima arte para a transformação do contexto urbano e das sociabilidades da

¹⁵ Arquivo Histórico de São Paulo. Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo: 1895-1929. Disponível em < <http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>>. Acesso em 09 out.2017.

¹⁶ Ver SANTORO, P. “A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita”. Dissertação de mestrado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, 2004.

¹⁷ Sobre os cinemas de bairro, existe uma bibliografia que trabalha esse tema de forma mais específica. Como nossas fontes são jornais e revistas, pouco encontramos sobre eles, salvo os de grande capacidade de público que apresentamos na tese. Esses cinemas, por outro lado, continuam vivos nas memórias das pessoas que viveram nesses bairros.

¹⁸ Os moradores dos bairros industriais frequentavam a Cinelândia apenas em ocasiões especiais como comemorações de aniversários. Simões, I. *Salas de Cinema...* Op. cit. p. 69.

¹⁹ Revista Cine-Repórter, São Paulo, 5 de jan.1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=085995&PagFis=324>. Acesso em 16 nov.2017.

população paulistana. O recorte se inicia com o contexto da inauguração dos cinemas analisados nesse trabalho e os anos de grande prestígio e lucratividade dos donos de salas de exibição até o fim dos anos de 1950, estendendo-se às salas criadas nos anos de 1960, quando a indústria de exibição de filmes começava a entrar em crise e buscava meios de permanecer ativa.

Outro fator de relevância é buscar explicações para a crise que se instalou no cinema brasileiro. Em 20 anos, o cinema passou de promessa de enriquecimento para os empresários da exibição para investimento de alto risco. A concorrência das salas de cinema de centro com as dos bairros, a ampliação do acesso à televisão e os altos custos de manutenção das salas podem ter sido os motivos para o declínio do mercado cinematográfico no Brasil que entre os anos de 1930 e 1960 contava com produtoras, distribuidoras e exibidoras nacionais.

No caso da Cinelândia paulistana há um fator específico que contribuiu para a diminuição dos frequentadores das salas de exibição. São Paulo crescia de forma exponencial tanto demográfica quanto economicamente²⁰. O processo de industrialização fez com que a cidade se modificasse estruturalmente. Os bairros industriais²¹ cresciam de forma acelerada, o centro da cidade se modificou, passando de residencial a comercial e isso fez com que as grandes salas de cinema centrais fossem divididas em salas menores e adaptadas à nova realidade.

As produtoras nacionais foram criadas com o mesmo intuito das salas de exibição. Os empresários queriam produzir filmes com os mais modernos equipamentos disponíveis no mercado, produções que pudessem ser comparadas aos filmes de Hollywood. Porém, já nos primeiros lançamentos, os produtores perceberam que teriam que conquistar o público fiel aos filmes norte-americanos. A discrepância na bilheteria era grande e isso só foi amenizado com a produção de filmes com enredos mais populares.

A historiadora Carla Ferraresi em seu trabalho sobre cinema e modernidade em São Paulo ressalta que no início da modernização da capital havia a presença concomitante dos bondes e das carroças e que isso representa, metaforicamente, a relação entre modernidade e tradição²². Essa relação é importante, pois perpassa todo o século XX e é muito ressaltada no

²⁰ Ver GLEZER, R. *Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 20.

²¹ O aumento da população ocorreu principalmente nos bairros industriais. Isso pode ser um dos motivos do crescimento, também, do número de cinemas nesses locais. Era uma alternativa de lazer para a população que vivia longe do centro da cidade. Os moradores dos bairros industriais conseguiam assistir ao mesmo filme que passava na Cinelândia sem ter que gastar com transporte e custos mais altos no valor do ingresso.

²² FERRARESI, C. M. “Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas”. Tese de doutorado em História Social – FFLCH/USP, 2007.

cinema brasileiro, tanto nos enredos dos filmes quanto na bilheteria²³. Além disso, é fator de relevância entender que parte do público que frequentava os cinemas era de pessoas que migraram do campo para a cidade no processo de urbanização e industrialização que se intensificou nos anos de 1950.

Portanto, mesmo este trabalho tendo como objeto de pesquisa as salas de exibição, não há como não considerar a importância da produção e da distribuição para o estudo da sétima arte. Os três componentes do cinema são dependentes entre si, apesar de cada um poder ser feito por diferentes empresas. Cada componente tem seu mercado específico. No Brasil, grande parte dos filmes exibidos era de origem estrangeira, apesar de que desde os anos de 1930 grandes produtoras começaram a ser criadas como a Cinédia (1930); Atlântica Cinematográfica (1941) e a Vera Cruz (1949). A distribuição era majoritariamente dependente de empresas estrangeiras, como a Columbia Pictures e a Paramount.

Nos anos de 1940, no governo de Getúlio Vargas, foi criada uma empresa nacional de distribuição de filmes chamada Cooperativa Cinematográfica Brasileira que era responsável pela distribuição do Cine Jornal Brasileiro (CJB) produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda entre 1938 e 1946. Segundo Anita Simis em *Estado e Cinema no Brasil*, houve a necessidade de criar essa cooperativa de distribuição para deixar de depender de empresas particulares como a Distribuidora de Filmes Brasileiros (1935) e a Cinédia (1930).

Outras instâncias movimentadas pelo cinema eram os Cine Jornais e Cine Revistas que fizeram muito sucesso no período. As pessoas saíam do cinema querendo saber, dentre outras informações, os nomes dos atores principais e as marcas das roupas das atrizes. Os periódicos sobre cinema publicavam essas curiosidades, além de trazer dados sobre as políticas públicas para o cinema brasileiro, número de público nas exibições dos lançamentos e as notícias diárias sobre cinema²⁴.

Atentando para este fato e recolhendo materiais argumentativos para a tese, o acervo do semanário cinematográfico *Cine Repórter*, disponível na Hemeroteca Digital Brasileira (HDB), é uma fonte de pesquisa que viabiliza este trabalho e traz informações inéditas sobre o tema e

²³ Os filmes de Mazzaropi são exemplos dessa relação. Quanto ao enredo, a maioria dos filmes conta a história de um caipira do interior tentando se adaptar ao cotidiano da capital, quanto a bilheteria, as salas de exibição ficavam lotadas nas estreias de seus filmes. VALVANO, Thaís. *A vida em risos: Mazzaropi e o caipira paulista no cinema nacional*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2015.

²⁴ O tema mais abrangente da pesquisa – mídias impressas e visuais em cidades em fase de transformações no Brasil entre os séculos XIX e XX tem sido objeto de muitos trabalhos acadêmicos, em diversas áreas das Ciências Sociais e Humanidades, sob os mais variados enfoques e metodologias. Sabemos da relevância de tais estudos, mas decidimos limitar nossa bibliografia as obras que abordam de alguma forma o cinema e a cidade de São Paulo, para evitar eventuais omissões e falhas de informação e manter o objeto do estudo em evidência.

uma nova perspectiva. Neste semanário foi possível colher dados específicos sobre cada sala analisada, como dimensões estruturais da sala, público, crítica, bilheteria e principais lançamentos. Aspectos sociais e a importância do cinema brasileiro para a população paulistana do período também fazem parte dos textos presentes no semanário.

Considerando a importância na distribuição dos filmes, a ênfase na produção ocorre quando a sala de cinema analisada for local de lançamento de filmes nacionais²⁵. A pesquisa, portanto, busca primeiramente conhecer o contexto histórico no período de funcionamento dessas salas de cinema que eram locais de encontros, troca de experiência e fábricas de sonhos. O luxo dos cinemas, o estilo de vida americano, os astros e estrelas de Hollywood, as novas técnicas de som e imagem e os enredos cada vez mais modernos dos filmes traziam para a cidade de São Paulo da metade do século XX a sensação de ser participante das novidades do mundo e essas novidades eram apresentadas na Cinelândia paulistana.

O **primeiro capítulo** aborda a inserção do cinema na cidade, mostrando o modo como as primeiras salas fixas de exibição foram aos poucos mudando a estrutura urbana. Ato contínuo, examina a entrada do cinema norte-americano e como as empresas de Hollywood começaram a influenciar nos hábitos e costumes da população, no mesmo período em que as revistas de variedades começaram a circular na cidade. Os periódicos paulistas são importantes fontes que utilizamos para entender a relação entre o cinema, a vida urbana e as sociabilidades.

No **segundo capítulo** são apresentados elementos relativos à gênese das grandes salas de cinema, os aspectos de edificação e arquitetura, os incentivos fiscais, os investidores e arquitetos responsáveis pelas construções dos respectivos espaços cinematográficos. Além disso, analisamos algumas plantas desses cinemas, bem como fotografias que mostram tanto a fachada quando o interior das salas. Pontuamos também as similaridades e diferença no modo de exibição a cada nova tecnologia implantada, a recepção e participação do público.

No **terceiro capítulo** apresentamos o auge do cinema paulistano, com as numerosas construções de salas de exibição pela cidade. Além disso, analisaremos a revista *A Cigarra* para entender como o cinema era consumido fora das telas. Por fim, discutimos as produtoras nacionais, procurando entender como ocorreu o crescimento no número de filmes no Brasil e a dificuldade que essas produções encontravam para entrar no circuito exibidor que era composto majoritariamente por filmes de Hollywood.

²⁵ Sobre essa questão discutimos o trabalho de GALVÃO, M. R. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

No **quarto capítulo**, e último, promovemos um desfecho – ou pelos menos um acompanhamento – para os cinemas que foram tombados no centro de São Paulo. Discutimos um pouco do processo que os órgãos de preservação passaram para os reconhecer como objetos de análise e posteriormente de preservação. E com base na pesquisa de campo que fizemos em 2018, trazemos fotos e reportagens que mostram que muitos deles encontram-se ainda abandonados, mesmo anos depois de serem tombados.

Este trabalho, portanto, juntou questões amplas que foram apresentadas respeitando os campos especializados de cada disciplina, visto que é um tema que abrange os domínios da arquitetura, história e cinema. Nós fazemos a relação desse fenômeno e os diversos aspectos que ele tem. Nicolau Shevchenko entende que temas como cidade, cotidiano e sociedade são propostas que desencadeiam outras ramificações que aparecem para que o objeto seja analisado de forma completa e coesa. Veremos mais essa discussão no capítulo a seguir.

Capítulo 1 - Dos primeiros cinemas à Cinelândia: São Paulo, uma cidade dos espetáculos

Nicolau Sevcenko ao estudar o cotidiano da sociedade paulistana afirma que desde o início do século XX já existia um esforço de alguns intelectuais em buscar uma identidade de São Paulo. Naquele período, essa busca refletia na imagem cosmopolita criada para a cidade. Segundo o historiador, a consciência do Brasil como uma nação subdesenvolvida se firmou no país somente nos anos de 1930. Anteriormente havia uma máxima por parte da intelectualidade em afirmar que o cosmopolitismo seria o caminho para estabelecer a paz e a prosperidade.

O termo cosmopolitismo pacifista utilizado pelo historiador se baseia na “interdependência entre os vários componentes do organismo social e das várias sociedades entre si”²⁶. Ou seja, a ordem política brasileira era baseada na elite rural paulista e mineira que viam na produção de café a prosperidade do país e a promessa de um futuro ainda mais promissor. Essa relação de dependência estava enraizada na sociedade paulistana e pode ser encontrada nos escritos e jornais do período. Sevcenko utiliza a mídia como parte de suas fontes para defender o que serve de base para sua tese: a noção de subdesenvolvimento tardio²⁷.

Essa forma de entender o desenvolvimento se aproxima do conceito de “modernização conservadora”. A historiadora Marta Morais Nehring utiliza esse conceito pensado por Barrington Moore Jr. para analisar a cinematografia paulistana. Barrington Moore defende que a transição da sociedade agrária para a sociedade moderna pode acontecer por três caminhos²⁸ possíveis e que a modernização conservadora corresponde à via autoritária.

A elite urbana se preocupava em trazer modos e costumes europeus para a cidade. São Paulo, porém, era habitada por um emaranhado de povos com diferentes culturas. Não havia como classificar a cidade na Primeira República. Não era essencialmente negra, nem totalmente branca, rural ou urbana, moderna ou tradicional²⁹. Nesse espaço multicultural, as primeiras salas de cinema foram aparecendo nos locais de maior circulação de pessoas, como o centro da cidade e os bairros operários.

²⁶ FERRARESI... Papéis normativos... Op. Cit. 2007. p. 23.

²⁷ SEVCENKO, Nicolau. *Euclides da Cunha e Lima Barreto: a literatura como missão, 1900-1920*. Tese de Doutorado defendida na FFLCH da USP em 1981; MELLO E SOUZA, Antonio Cândido de. "Literatura y Subdesarrollo". In: *América Latina en su Literatura*. Coord. de Cesar Fernandez Moreno, 49 ed. Paris, UNESCO, Mexico, Siglo Veinteuno, 1977 e MELLO, João Manuel Cardoso de. *Capitalismo tardio: contribuição à revisão crítica da formação e desenvolvimento da economia brasileira*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 1975.

²⁸ Os três caminhos identificados por Barrington Moore são: as vias socialista-revolucionária, democrática e autoritária. MOORE, Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

²⁹ SEVCENKO, Nicolau. “O cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: uma utopia liberal” In *Revista de História*, DH/FFLCH, São Paulo, nº 114, pp. 85-94, jan/jun 1983. pp:85-94.

Para identificar o modo como ocorreu o processo de introdução e difusão do mercado de exibição em São Paulo que atinge seu auge na consolidação da Cinelândia nos anos de 1940, é necessário dialogar com autores que analisam esse processo a partir de diferentes métodos. Dentre os principais autores envolvidos com essa temática estão: José Inácio de Melo e Souza; Vicente de Paula Araújo; Maria Rita Galvão; Paulo Emílio Sales Gomes; Inimá Simões; Ismael Xavier dentre outros que são fundamentais nos diálogos teóricos deste trabalho.

Outra proposta a ser discutida neste capítulo é a modificação dos espaços urbanos da capital paulista. Essa análise será feita a partir da localização das salas de cinema ao longo da primeira metade do século XX. As primeiras salas que surgiram na cidade ocorreram num momento em que esta crescia exponencialmente, tornando-se centro de atividade econômica industrial, concentrando numerosa população operária. Durante os períodos colonial e maior parte do imperial, a cidade não fora relevante para os governantes, quer por sua pouca importância econômica e política, quer por sua localização interiorana³⁰. Essa condição mudou no último quartel do século XIX e início do XX, resultado do crescimento da produção de café no Estado e maior autonomia do governo estadual na Primeira República.

Maria Inês Machado Borges Pinto, ao analisar a vida do trabalhador pobre em São Paulo demonstra que com o crescimento econômico do Estado, houve, na capital, significativo crescimento demográfico. A população paulistana que era de 64 934 habitantes em 1890, passou para 579 033 habitantes nos anos de 1920³¹. Segundo a autora, essa crescente migração populacional para a cidade ocorreu inicialmente por parte da burguesia rural que, com o enriquecimento gerado pelo café, passou a habitar a cidade com o apoio indireto do governo, depois com a vinda de trabalhadores para as indústrias com o apoio direto do governo devido a maior necessidade de mão-de-obra.³²

Como consequência do aumento populacional, cresceu também o interesse de algumas empresas e do próprio governo em proporcionar espaços de lazer e cultura, como a abertura de cafés-concertos. São Paulo foi se tornando aos poucos a cidade dos espetáculos e dos encontros. O fluxo migratório constante e a velocidade de mudanças estruturais da cidade, no entanto, são fatores que tornam o estudo sobre a cidade ainda mais complexo. Por isso, é comum que alguns

³⁰ GLEZER, Raquel. Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo. São Paulo: Alameda, 2007. p. 35

³¹ SINGER, Paul. Economia política da urbanização. Apud. PINTO, Maria Inez Machado Borges – “Encantos e Dissonâncias da Modernidade: Urbanização, Cinema e Literatura em São Paulo, 1920-1930”. Tese de Livre Docência/FFLCH. Universidade de São Paulo, 2002.

³² PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cotidiano e Sobrevivência*. A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890-1914. São Paulo: Edusp, 1994.

especialistas em urbanização paulistana utilizem um método de abordagem baseado na periodização³³.

Souza em sua análise sobre as salas de cinema de São Paulo até os anos de 1930³⁴ percebe três momentos importantes para a história da exibição no Brasil. O primeiro é a chegada do cinematógrafo no país e as formas informais de exibição do filme. O segundo é a partir de 1906, ano em que os engenheiros começam a intervir nos locais destinados a exibição de filmes a fim de evitar acidentes. O terceiro é no ano de 1916 em que são aprovadas leis de segurança que obrigam os estabelecimentos exibidores a se enquadrar em certas medidas³⁵. Já Gomes em *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento* pensa o primeiro momento do cinema brasileiro como sendo entre os anos de 1896 e 1912. No entanto, percebe que em 1907 houve uma mudança na produção dos filmes que passaram a ser de enredo, como *Os estranguladores* que é tradicionalmente citado como o primeiro filme brasileiro de enredo³⁶. Vicente de Araújo, por sua vez, em *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo (1896-1915)* considera o ano de 1907 como marco de início de uma nova fase do cinema nacional. Tais recortes temporais mostram que o estudo da história do cinema paulistano deve sempre respeitar o contexto social, político e econômico.

Este estudo se desenvolve a partir da delimitação da história do cinema paulistano e das salas a serem analisadas. Dessa forma fica a questão: as salas de cinemas de São Paulo são um reflexo da modernidade da cidade ou reforçam seu provincianismo? Trabalhamos a partir da aceitação de que os dois movimentos (progresso/reforço da tradição) ocorreram e que um não impediu o outro. O processo de modernização paulistano é, muitas vezes, contraditório do ponto de vista estrutural e social e, por isso, a discussão nos capítulos será feita a partir dessa condição.

A utilização do recorte temporal neste primeiro momento de análise para entender como ocorreu a introdução do mercado de exibição no contexto paulistano é o que viabiliza a pesquisa. Como aponta Martin Barbero “fazer história dos processos implica fazer história das

³³ Há quem critique esse modo de análise do cinema brasileiro como Bernardet que aponta que a periodização é, no fundo, um método clássico de escrever a história do cinema que se fundamenta num certo paralelismo entre a história do cinema e os grandes eventos da história geral do século XX e que é necessário rever esse paralelismo. BERNARDET, *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 8-9.

³⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*. O cinema dos Engenheiros. São Paulo: SENAC, 2016.

³⁵ CARVALHO, Daniela Crepaldi. “O cinema na cidade em eclosão: Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930) de José Inácio de Melo Souza”. In. *Significação – Revista de Cultura Visual*, ECA/USP, São Paulo, v. 43, no. 46, 2016, p. 252. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/9308>.

³⁶ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 24.

categorias com que analisamos e das palavras com que nomeamos”³⁷. Por isso, é fundamental estabelecermos os momentos de análise que estão divididos em quatro partes: 1) Chegada do primeiro cinematógrafo e o cinema ambulante; 2) Criação de salas fixas de exibição (centro x bairros operários); 3) O cinema paulista dos anos de 1920: a entrada das produtoras e distribuidoras norte-americanas e 4) Para além das telas: revistas e periódicos especializados em cinema – *Cine-modearte* e *Scena muda*.

1.1 - A chegada do primeiro cinematógrafo e o cinema ambulante

A primeira exibição de cinema em São Paulo ocorreu por meio dos esforços de alguns empresários entusiasmados que investiram em sua divulgação no Brasil. Nos primeiros anos de exibição, o acesso às sessões se restringia à elite paulistana, dentre outros motivos, pela escassez de filmes produzidos e pela dificuldade de encontrar equipamentos e locais que possibilitassem a exibição do cinematógrafo³⁸. Essa condição muda a partir de 1902. As ocasiões em que as fitas eram exibidas aos operários em locais públicos³⁹ ocorriam com mais frequência. O cinematógrafo era um aparelho de pequeno porte e de fácil deslocamento, funcionava como uma espécie de projetor que exibia imagens em movimento em diferentes lugares. A imagem abaixo⁴⁰ revela um modelo comumente usado na primeira década do século XX.

FIGURA 2: MODELO DE CINEMATÓGRAFO DO INÍCIO DO SÉCULO XX



Fonte: Cinematógrafo. Disponível em: http://educucomunicacion.es/cineyeducacion/figuras_lumiere.htm. Acesso em 03 set. 2018.

³⁷ BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

³⁸ É considerado geralmente como um aperfeiçoamento feito pelos irmãos Lumière do cinetoscópio de Thomas Edison. Teria, no entanto, sido inventado pelo francês Léon Bouly em 1895. Bouly teria perdido a patente, de novo registrada pelos Lumière, a 13 de fevereiro de 1895. Disponível em: <http://cinematographes.free.fr/bouly.html>. Acesso em 13 jan. 2021.

³⁹ CACCESE, Neusa. Pinsard. “Ademar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes: 70 anos de Cinema Brasileiro”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP*, São Paulo, nº 5, 1968.

⁴⁰ Imagens disponíveis em: http://educucomunicacion.es/cineyeducacion/figuras_lumiere.htm. Acesso em 03 set. 2018.

Os primeiros experimentos e divulgações cinematográficas ocorreram no final do século XIX. As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro se estabeleceram como locais de divulgação dessa novidade no Brasil. No dia 7 de agosto de 1896, o fotógrafo Georges Jean Renouveau reuniu um grupo seletivo de paulistanos para prestigiar a primeira exibição de um filme. Neste primeiro ano foram exibidos apenas 7 filmes e todos eram estrangeiros. Observando os dados quantitativos da relação entre exibição e produção no Brasil, percebemos que a quantidade de filmes produzidos no Rio de Janeiro é relativamente maior do que o total produzido em São Paulo e que a soma das produções das duas cidades fica bem abaixo do número de filmes estrangeiros exibidos no país⁴¹.

Entre os anos de 1897 e 1902 nenhum filme foi produzido em São Paulo e as exibições eram de origem estrangeiras ou de produções do Rio de Janeiro. Dentre os filmes nacionais estavam os de Vittorio de Maio que produziu os filmes: “Chegada de trem em Petrópolis”; “Bailado de crianças no colégio” e “Ponto terminal da linha de bondes de Botafogo” e de Cunha Teles com sua obra “Fotografias vivas”⁴². Tais produções eram filmagens do cotidiano que passaram a fazer parte das exibições do cinematógrafo.

Em 1904, Paschoal Segretto, empresário residindo no Rio de Janeiro, se torna conhecido por produzir vários filmes em sequência. Dentre eles estão: “Baldeação da Barca de Petrópolis”; “A Barca de Niterói”; “Um careca e uma viagem de núpcias que acaba mal”; “Círculo operário italiano”; “Colônia italiana no Rio – festejos”; “Dança de uma baiana”; “Dança de um baiano”; “A chegada de Dr. Prudente de Moraes e sua comitiva ao arsenal da Marinha”; “Entrada de Uma Barca de Niterói”; “Infelicidade de um velho na primeira noite de núpcias”; “Largo da Carioca”; “Largo de São Francisco por ocasião de meeting”; “O mágico dos bonecos”; “Praça Tamarindo no dia treze de maio” e “Filmes de eventos políticos e vistas diversas da cidade do Rio de Janeiro”⁴³. Somente no ano de 1904 são produzidos três filmes na capital paulista⁴⁴.

As produções eram, algumas vezes, vistas⁴⁵ do Brasil tiradas por funcionários das empresas de cinematógrafos. Os próprios títulos das películas demonstram esse método. Vicente de Araújo, observando esse período do cinema nacional, confirma esse movimento

⁴¹ Os dados apresentados no trabalho de Souza deixam claro que são números estimados, visto que muitas salas de exibição não publicavam os títulos apresentados.

⁴² Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, nº 122, 2002. p. 331. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Anexo_B.pdf. Acesso em 03 ago.2018.

⁴³ Idem.

⁴⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. “Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo”. Mnemocine. Disponível em <www.mnemocine.com.br>. Acesso em 19 jun.2018.

⁴⁵ Termo usado nos jornais no início do século XX para se referir as imagens em movimento que eram feitas por meio de equipamentos cinematográficos do período.

destacando as fitas produzidas por “Júlio Ferrez para a casa Pathé, de Paris que, segundo ele, agradaram bastante o público com os seguintes títulos: “Viagem de Paul Doumer ao Brasil”; “Indústria de Madeira no Paraná” e “Cultura e preparação do café para seu embarque””⁴⁶.

Mesmo com as produções nacionais centradas no eixo Rio-São Paulo, a divulgação do cinematógrafo acontecia em várias cidades do país. Em Curitiba, por exemplo, a primeira exibição de imagens em movimento aconteceu no dia 25 de agosto de 1897 no Theatro Hauer e em 1904 já havia notícias da exibição do cinematógrafo em vários teatros da cidade⁴⁷. Já os filmes “O círio de Nazaré”, produzido no Pará e “Vistas da União Gaúcha”, no Rio Grande do Sul, mostram que havia produção de cinema nacional em quase todas as regiões do Brasil antes mesmo de 1905.

Esses números demonstram que o crescimento das salas de exibição no Brasil não foi proporcional à produção nacional. A maior parte dos filmes exibidos até 1907 era estrangeira. Nos primeiros 10 anos do cinema brasileiro não havia locais regulamentados para a projeção de filmes. Esses eram apresentados em

teatros ou cafés-concertos, em salas usadas para espetáculos teatrais, circenses e bailes, em programas nos quais coexistiam peças dramáticas, cômicas ou números musicais, acompanhado ou não de libações; exibido em confeitarias ou então ao ar livre”⁴⁸.

Até meados da década de 1910, era muito comum o comércio de equipamentos cinematográficos. Um exemplo é o Charles Pathé,

negociantes de São Paulo interessados em investir no comércio exibidor podiam comprar um pacote completo da Pathé Frères, incluindo técnicos para a instalação de um projetor sincronizado ao som, dínamos, motores e “outros pertences”⁴⁹.

Era comum que o produtor do filme fosse também proprietário de um aparelho e dono de um teatro. Segretto, por exemplo, não se limitava a produzir filmes, a maioria dos espaços de exibição também era de sua propriedade, como o Salão Paris⁵⁰. Outro nome conhecido dos

⁴⁶ ARAÚJO. *Salões... Op. cit.*

⁴⁷ A introdução do cinema na capital do Paraná foi muito semelhante ao da cidade de São Paulo no que concerne às limitações da modernização. A economia das duas cidades era baseada na produção rural. A economia de São Paulo era baseada na produção cafeeira e a do Paraná baseada na produção de Erva Mate. Sobre a introdução do cinema no Paraná ver: PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Tese de doutorado em História Social /FFLCH/ Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

⁴⁸ SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema... op. cit.*

⁴⁹ SOUZA. *Op. cit.* Mnemocine. Acesso em 19 jul. 2018

⁵⁰ Salão Paris, conhecido local de apresentações teatrais e óperas, não exibia exclusivamente o cinematógrafo, mas foi muito comum a reprodução de filmes em diferentes ocasiões.

primeiros anos da produção nacional foi o português Antonio Leal⁵¹ que produziu o filme “Inauguração da Avenida Rio Branco”. Ao estudarmos as produções de Leal e Segretto percebemos que até 1905 os produtos do cinema nacional foram basicamente reproduções de momentos oficiais, de festejos ou vistas das paisagens urbanas, feita principalmente no Rio de Janeiro.

Dentre os empresários responsáveis pela difusão do cinema no Brasil, Francisco Serrador é sem dúvida o nome mais importante. Em Curitiba montou, em 1904, um cinema dentro do Parque Coliseu Curitibano e fundou uma companhia especializada em exibições cinematográficas. Em São Paulo, ficou conhecido por concentrar e desenvolver grande parte do mercado do cinema nos primeiros anos do século XX. Com a Companhia Cinematográfica Brasileira, conseguiu impulsionar as atividades do mercado cinematográfico e fazer crescer o interesse de empresários de outros setores. Além de investir capital próprio, havia “ações abertas no mercado, cujos principais acionistas eram grupos ligados aos grandes capitais cafeeiros paulistas e aos interesses imobiliários em São Paulo”⁵².

Imigrante, vindo de Valência⁵³, Serrador foi um dos pioneiros na história da exibição no país. Sua biografia foi muitas vezes escrita por pesquisadores que reconhecem sua importância para o cinema nacional⁵⁴. Chegou ao Brasil em 1900, onde se dedicou às exibições de filmes. Organizou uma companhia ambulante, o Cinematógrafo Richebourg, com o qual percorreu parte do país⁵⁵. Além disso, tornou-se conhecido por construir a primeira sala de exibição fixa de cinema porque acreditava na necessidade de ampliar e regulamentar os espaços de exibição no país. Vicente de Araújo reforça a veia empreendedora do espanhol quando cita uma passagem em que diz que ele pediu ao seu operador Alberto Botelho para registrar imagens

⁵¹ Antonio Leal é considerado o primeiro cinegrafista do cinema paulista. Fotografou e dirigiu o primeiro longa-metragem no Brasil “Os estranguladores” em 1908. Fonte: História do cinema brasileiro. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/antonio-leal-1876-19/>. Acesso em 14 jun.2018.

⁵² MORAES, Julio Lucchesi. A trajetória econômica da Marc Ferrez & Filhos (1904-1921). In: XX Encontro Regional de História da ANPUH, 2010, Franca. Anais do XX Encontro Regional de História ANPUH-SP, 2010.

⁵³ Francisco Serrador era espanhol, fato que reforça o argumento de Paulo Emílio Sales Gomes de que nos primeiros anos do cinema no Brasil, o mercado cinematográfico era comandado por estrangeiros. GOMES. *Cinema: trajetória... op.cit.*

⁵⁴ Neste trabalho, a referência utilizada é do trabalho de Júlio Lucchesi Moraes que estuda os anos de 1910, período de atuação do espanhol no mercado paulista. MORAES, Julio Lucchesi. “O magnata de Valência: capitalistas, bicheiros e comerciantes do primeiro cinema no Brasil (1904-1921)”. Revista Movimento. Revista discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Visuais, ECA/USP, São Paulo. Edição n. 01 / Jun. de 2012. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B6-MEbjz_JTzUVpKTjdGZVE2LWM/view. Acesso em 03 nov. 2018

⁵⁵ Em Curitiba, o Richebourg apresentou-se no dia 05 de outubro de 1905, data da primeira referência ao Coliseu Curitibano. Para sua estreia foi anunciada uma grandiosidade de películas com figuras animadas, recém-chegadas da Alemanha. STECZ, Solange Straube. *Cinema paranaense*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1988.

dos efeitos de uma tempestade e depois exibi-las no seu circuito. O resultado foi intitulado “As inundações em diversas ruas de São Paulo”⁵⁶.

Em relação aos espectadores do cinema ambulante, os dados são incompletos pela escassez de fontes. Alguns indícios estão presentes de forma variável em jornais e revistas. Em *O Estado de S. Paulo* no dia 25 de março de 1905 há apenas uma divulgação do espaço **Sant’Anna** e exibição do cinematógrafo falante, sem divulgação do nome do filme que seria exibido. Era uma condição comum, visto que a exibição do cinematógrafo era apenas uma parte da programação dos teatros e que havia muitas empresas distribuidoras de filmes, principalmente vindas da Europa.

Dentre as produtoras que vendiam seus filmes para exibidores brasileiros estavam as francesas (Lumière, Gaumont, Pathé e Melies), a italianas (Cines, Ambrosio e Pasquali) e as americanas (Selig, Biograph, Edison, Essanay, Lubin e Vitagraph). Havia outros países que exportavam filmes para o Brasil, como a Alemanha e a Espanha, mas os citados anteriormente somados aos filmes nacionais representavam quase a totalidade de filmes exibidos no Brasil até pelo menos 1913.

Os donos das salas de exibição viam o entretenimento como uma forma de lucro e queriam ampliar o negócio, tornando esses locais ainda mais atrativos para o público. Desde o começo do século XX, os cafés-concerto eram um negócio lucrativo e proporcionavam apresentações teatrais e alimentação no mesmo espaço. Por isso, instalar um cinematógrafo nesses locais foi uma forma de promover mais uma atração e aumentar o número de frequentadores. O famoso **Salão Progredior**, que se intitulava “o mais vasto bar de São Paulo”⁵⁷, é um exemplo de local gastronômico que instalou o projetor francês Pathé.

O improvisado de espaços e a apresentação do cinematógrafo nos intervalos das óperas e de outras apresentações teatrais e musicais caracterizaram o cinema nos primeiros anos de exibição no Brasil. A lenta difusão do cinema no país não surpreende. A França que com a sociedade Pathé Frères ficou conhecida como um dos primeiros países a construir um império cinematográfico no mundo também começou produzindo equipamentos eletrônicos voltados para o mercado fonográfico. O interessante é que mesmo com o surgimento e difusão do cinematógrafo, as vendas do fonógrafo foram maiores até pelo menos 1907⁵⁸.

⁵⁶ Ibidem. p. 168.

⁵⁷ SOUZA. Op. cit. Mnemocine. Acesso em 19 jul.2018.

⁵⁸ OLIVEIRA, Roberto Acioli de. A primeira onda do cinema francês. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/a-primeira-onda-do-cinema-frances/>. Acesso em 20 jul. 2018.

A comparação com o mercado francês começa e termina no desafio de estabelecer o cinematógrafo numa realidade dominada pela experiência fonográfica. A necessidade de analisar o caso brasileiro mais intrinsecamente advém, portanto, de sua especificidade. O baixo número de filmes produzidos no Brasil nos primeiros anos pode ser resultado da falta de etapas no processo modernizador. Muitos instrumentos de comunicação chegaram tardiamente ao Brasil. O primeiro jornal impresso, a Gazeta, passou a circular no Rio somente em 1808, muitos anos depois da circulação do primeiro jornal impresso no mundo que ocorreu na Alemanha em 1650⁵⁹. A introdução de elementos modernos no país teve aumento significativo somente com a vinda da família real.

A historiadora Heloísa Cruz em seu trabalho sobre a vida urbana da cidade de São Paulo promove uma discussão sobre os fatores que fizeram a cidade se transformar numa grande metrópole. Para isso, utiliza termos de escritores contemporâneos aos momentos de transformação da cidade em direção à modernidade,

Expressando as mudanças aceleradas pelas quais passa o processo de acumulação de capitais no O Estado de São Paulo, em menos de meio século sua capital tem a população multiplicada em mais de 20 vezes. Esse processo, trabalhado em suas linhas centrais pela historiografia sobre a cidade, tem como um dos sintomas mais visíveis a transformação de São Paulo de um “burgo de estudantes” (LEVASSEUR, 1889) em “metrópole do café” (BERNARDEZ, 1908) e “capital econômica do Brasil” (DENIS, 1911). Com uma população de cerca de 30 mil habitantes em 1872, constituindo-se em nada mais que um burgo, em 1920, com mais de meio milhão de habitantes, São Paulo ganhava o *status* de metrópole brasileira⁶⁰.

Os poucos anos que separaram o cotidiano pacato da sociedade paulistana que centralizava sua produção cultural na Faculdade de Direito do largo de São Francisco da intensificação do comércio de café que movimentou a economia e fomentou a chegada de novos habitantes devem ser considerados. Por ser um período de pequena duração, estudá-lo é ainda mais importante para entender a peculiaridade da modernização de São Paulo que estabeleceu novas noções de tempo e espaço.

Até os anos de 1890, a sociedade paulistana era composta basicamente pela elite produtora de café, pelos estudantes, pelos mercadores e por pessoas que tinham dificuldades de se manter atuando na área limitada dos serviços urbanos. Com o crescimento da industrialização, a cidade passou a ser ocupada por um contingente populacional diversificado

⁵⁹ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revistas: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República*, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp – Fapesp, 2008.

⁶⁰ CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana 1890-1915*. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2013.

e de origem diversificada. Novas divisões de trabalho passaram a surgir assim como novas formas de distinção social:

No interior deste trabalho, busca-se explorar as indicações de que essas associações atuaram como espaços importantes na instituição de novas formas mais generalizadas de sociabilidade e na definição e afirmação de novos critérios de absorção e distinção social entre as elites, os grupos intermediários e as classes populares, constituindo direções importantes do processo de aburguesamento do espaço público urbano⁶¹.

Cruz conclui, ao analisar sociedades contemporâneas em formação, que existe uma necessidade por parte dos pesquisadores em investigar os novos modos de viver e novas formas de sociabilidades. A linguagem e formas de comunicação se alteram e os diálogos ganham novos transmissores como rádio, a fotografia e o cinema que aos poucos vão transformando os espaços públicos⁶².

É consensual que a cidade de São Paulo nos primeiros anos do século XX caminhava a passos largos no processo de modernização⁶³, mas ainda permanecia com uma realidade muito distante de outras metrópoles como Paris, Londres e Viena. Portanto, o diálogo com a historiadora serviu para reforçar a ideia que para analisar os limites e desafios no processo de modernização de um país devemos considerar a história específica de cada civilização. Por exemplo, Maria Isaura Pereira de Queiróz chama a atenção para a falta de clareza entre as atividades comerciais urbanas e rurais no início do período republicano. Mesmo com as indústrias em crescimento acelerado, a burguesia paulista via a propriedade rural como um elemento importante para a obtenção do *status* específicos entre os burgueses de São Paulo⁶⁴.

Esse movimento de busca por elementos que comprovem o pertencimento a uma posição social abastada pode ser resultado da onda imigratória, interna e externa. A historiadora Célia Tolentino ao tratar desse tema acrescenta as palavras de Paulo Padro que em 1925 faz uma avaliação da sociedade em São Paulo,

“A aristocracia rural que era o último reduto do tipo ancestral, degenera, se extingue e se transforma no industrialismo cosmopolita (...) estrangeira na sua própria terra, assiste inerte e desolada à formação de uma nova raça”⁶⁵.

⁶¹ Idem, p. 47.

⁶² Ibidem. pp. 44-45.

⁶³ Sobre modernização, este trabalho segue as discussões de Heloísa Cruz que dialoga com os seguintes textos: GAY (1978); SENNET (1988); SCHORSKE (1988); LIPOVETSKY (1989); HOLSON (1993).

⁶⁴ QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. Do rural ao urbano, in SZERECSÁNYI e QUEDA (org). Vida Rural e Mudança Social. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

⁶⁵ PRADO, Paulo. “Pauliística”. Apud. TOLENTINO, Célia. *A dialética entre o não ser e o ser outro: um estudo sobre o rural no cinema brasileiro*. Tese de doutorado. UNICAMP/SP, 1997. p. 12.

Prado entende que o encontro entre imigrantes e paulistanos possibilitou a criação de uma nova raça que caracterizará o futuro habitante da cidade. Este é um exemplo de intelectuais dos primeiros anos do século XX que não tinham como prever que o processo de imigração para a capital paulista percorreria todo o século. Dessa forma, é possível identificar tentativas em criar uma identidade para a população que se formava. Seja por meio de um cosmopolitismo incentivado pelo processo modernizador, seja por meio de uma consciência de subdesenvolvimento tardio cobrado pela crise do final dos anos 1920, o fato é que não faltaram estudos e teorias que se interessaram em entender a formação da sociedade paulistana moderna.

Nesse sentido, é importante perceber a diferença entre modernidade e modernização. Pois, ao passo que esta é representada pela criação de indústrias e pelo desenvolvimento econômico-comercial, aquela é representada pela mudança da mentalidade e dos costumes⁶⁶.

1.2 - As salas fixas de exibição: os cinemas de centro x cinemas de bairro

No ano de 1907 foram construídas as primeiras salas de exibição na cidade de São Paulo. A maioria delas se localizava nas áreas centrais da cidade, no bairro da Sé. Outros cinemas estavam localizados nos bairros operários como o **Teatro Popular** no Brás. Esse contexto de mudanças estruturais dos espaços públicos permitiu novas formas de sociabilidade. Os novos espaços de habitação foram planejados para promover a separação das classes sociais. Ao passo que os bairros baixos perto dos trilhos de trem foram destinados às famílias de operários, os bairros altos como Higienópolis e Campos Elíseos começaram aos poucos serem habitados por parte da elite que também possuía palacetes nas regiões centrais da cidade⁶⁷.

Nessa nova configuração, as redes de relações interpessoais que anteriormente ocorriam nos locais privados, passaram a ocorrer cada vez mais nos espaços públicos. Tais mudanças representaram uma grande transformação para uma população que até aquele momento tinha sido formada em âmbito mais íntimo e privado. No entanto, nessa nova estrutura social havia muitos desafios a serem superados para que fosse possível uma convivência pacífica entre as diferentes etnias e culturas que se encontravam em mesmo espaço.

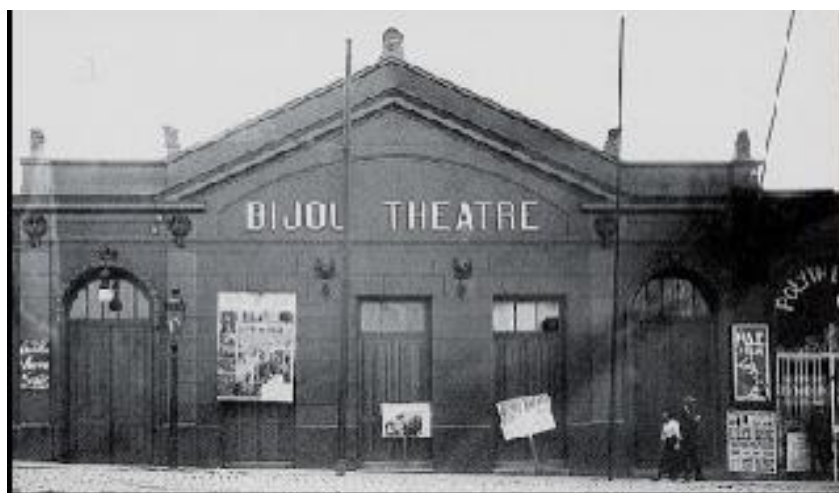
O *Bijou Theatre*, aberto em 1907, tornou-se o primeiro local a exhibir exclusivamente o cinematógrafo. A divulgação do novo espaço de entretenimento na cidade de São Paulo saiu no

⁶⁶ ESCOBAR, A. *La invención del Tercer Mundo - Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas, Venezuela, 2007.

⁶⁷ TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da Vertigem: uma história de São Paulo 1900-1914*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

jornal *O comércio de São Paulo* com uma nota entusiasmada. Com o cinematógrafo Richebourg, aparelho que representou um avanço técnico em relação aos antigos e uma nova fase para a história da exibição no Brasil⁶⁸, o cinema logo se tornou um espaço bem frequentado pelos paulistanos. Na imagem abaixo podemos ver a fachada do teatro **Bijou**⁶⁹ que ficava ao lado do **Teatro Polytheama** também bastante frequentado como mostra a imagem abaixo⁷⁰.

FIGURA 3: FACHADA DO BIJOU THEATRE



Fonte: Imagens do passado, em SOUZA (2004).

A inauguração do **Bijou** é um reflexo da valorização que o cinema nacional ganhou nesse período. Paulo Emílio Sales Gomes, Vicente de Araújo e José de Mello Souza defendem que esse foi um momento de institucionalização do cinema nacional, tanto no aspecto da exibição quanto na produção. Neste primeiro ano, além do **Bijou**, outros teatros apresentavam o cinematógrafo como o **Éden Teatro** (Sé); **Salão Apolo** (Brás); **Orfanato Sant'Ana** (Santana); **Salão Progredior** (Sé); **Rotisserie Sportsman** (Sé); **Teatro Sant'Ana** (Sé); **Teatro Politeama** (Sé); **Teatro Popular** (Brás) e **Kinema Teatro** (Sé)⁷¹.

No momento em que os novos cinemas estavam sendo construídos, os produtores passaram a investir em filmes mais longos e com mais tomadas, como é o caso de *Os*

⁶⁸ Jornal *O comércio de São Paulo* de 17 nov.1907. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=227900&pasta=ano%20190&pesq=bijou>. Acesso em 12 jun.2018.

⁶⁹ Considerado o primeiro cinema de São Paulo, quando de sua inauguração estava localizado na Rua São João.

⁷⁰ Fonte da imagem: Imagens do passado: SOUZA, J. I. M. *São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

⁷¹ SOUZA. Mnemocine. Op. cit. p. 200.

estranguladores dirigido por Antonio Leal e lançado em 1908. Gomes chama a atenção para esse filme como sendo o mais importante do cinema nacional até aquele período,

Calcula-se que *Os estranguladores* foi exibido mais de oitocentas vezes, constituindo um empreendimento sem precedentes no cinema brasileiro. Tinha setecentos metros, isto é, quase quarenta minutos de projeção, e compunha-se de dezessete quadros: 1º Trama do crime; 2º Na Avenida Central; 3º Embarque na Prainha; 4º Na ilha dos Ferreiros; 5º Primeiro estrangulamento; 6º A procura da pedra; 7º Desembarque em São Cristóvão; 8º O assalto; 9º Segundo estrangulamento; 10º Divisão das joias; 11º A pega; 12º O informante; 13º Prisão do primeiro bandido; 14º; Nas matas de Jacarepaguá; 15º Prisão do segundo bandido; 16º Dois anos depois; 17º Na prisão ⁷².

Depois desse sucesso, muitos exibidores dos cinematógrafos também se tornaram produtores. Dentre os nomes que se destacaram nesse primeiro momento estão os italianos José Labanca e Jácomo Rosário Staffa, o filho de franceses, Marc Ferrez, e o descendente de alemães, Cristóvão Guilherme Auler. Esses empresários fizeram com que pela primeira vez no mercado nacional houvesse o equilíbrio entre produção e exibição. Nesse período, popularizaram-se os cinematógrafos falantes. Introduzido a partir de 1902, é visto como um relativo fracasso por Araújo, que defende que o número de críticas dos espectadores não condizia com as entusiasmadas propagandas das sessões de exibição do aparelho. Segundo o autor,

As tentativas de sincronização entre imagem e som, que perpassam todo o período de trinta anos posteriormente conhecido como mudo, constituem uma longa trajetória de ações malsucedidas, de aparentes sucessos, sempre efêmeros, até que, apenas no fim da década de 1920, o problema viesse a ser solucionado de uma vez por todas ⁷³.

Esse possível fracasso que Araújo ressalta é o resultado de pesquisa em jornais nos quais fez em seu estudo e conclui que a falta de público para prestigiar esses novos equipamentos se dava em razão das possíveis falhas dos aparelhos. Durante os 30 anos de cinema mudo, muitas foram às tentativas de sincronização de som. Mesmo sem grande sucesso de sonorização até os anos de 1920, o cinema conquistou cada vez mais espaço no cotidiano da sociedade paulistana.

Mesmo com a dificuldade de funcionamento dos equipamentos de sincronização, houve quem prestigiasse essa forma de exibição. Em produções nacionais, era comum os artistas ficarem atrás da tela de projeção e acompanharem com a voz a movimentação das imagens.

⁷² GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória* ...Op. cit. p. 28.

⁷³ ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. p. 145.

Gomes aponta que esse método de sincronizar imagem e som foi muito utilizado principalmente entre os anos de 1908 e 1911,

Eram de início filmezinhos curtos: Eduardo das Neves cantava um número de seu repertório, ou então Santiago Pepe e Claudina Montenegro interpretavam e cantavam em dueto um trecho da ópera. Fitas curtas desse gênero foram produzidas às centenas, contudo, logo começou a moda das óperas mais ou menos completas, mais ricas de enredo e movimentação. Não escapou nenhum título prestigioso do repertório internacional: A viúva alegre, O conde de Luxemburgo; A geisha; Sonho de valsa; A condessa descalça... Algumas dessas fitas – com a trupe completa de interpretes atrás da tela – foram apresentadas centenas de vezes.⁷⁴

Esse período em que os cinematógrafos falantes eram o atrativo utilizado pelos exibidores, mostra que ainda não existiam espectadores nem artistas do cinema. O trabalho dos intérpretes se assemelhava mais às peças teatrais. As exposições ocorriam em teatros famosos da cidade que abriam espaços em sua programação para a exibição dos cinematógrafos.

O encantamento da população paulistana só crescia. Muitas pessoas encontravam na cidade, além da exibição do cinematógrafo, novos instrumentos para comunicação e lazer. Além disso, a expansão de eletricidade que fez com que as lojas mudassem a forma de publicidade de seus itens⁷⁵, os meios de transportes cada vez mais velozes, entre outras inovações⁷⁶ que faziam com que São Paulo fosse se tornando a maior e mais populosa metrópole brasileira.

Neusa Pinsard Caccese em seu trabalho “70 anos de cinema brasileiro” afirma que no início havia a dificuldade em receber as fitas produzidas na Europa e que a falta de interesse dos empresários brasileiros em investir em produções nacionais era muito comum. Dentre outros motivos, a autora chama a atenção para a falta de eficiência da eletricidade do período⁷⁷. Gomes também entende a questão da energia elétrica como um fator que dificultava a expansão

⁷⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema...op.cit.

⁷⁵ O primeiro letreiro iluminado com luz elétrica na cidade de São Paulo. O motivo era fazer propaganda da Casa Hamburguesa, na Rua Quinze de Novembro, depois que obtiveram a aprovação da prefeitura. Sobre essa questão ver: BARBUY, Heloísa. *A cidade-exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.

⁷⁶ O gramofone foi outro aparelho que se popularizou. Inventado na Alemanha em 1888, possibilitava às pessoas experimentarem pela primeira vez a reprodução do som gravado. Sobre essa questão ver: PICCINO, Evaldo. *Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos*. In: Sonora. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas / Instituto de Artes, vol. 1, n. 2, 2003. TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

Disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/626>. Acesso em 03 abr. 2017.

⁷⁷ Muitos estudiosos apontam a eletricidade como uma das razões para a pouca difusão do cinema nos primeiros anos, dentre eles podemos destacar o estudo de Máximo Barros em *A primeira sessão de cinema em São Paulo*, 1996, que separa um capítulo só para discutir a questão da eletricidade e o estudo de Paulo Emílio sobre o panorama do cinema brasileiro. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema... op.cit.*

do cinema no país. A construção da usina hidrelétrica de Ribeirão das Lajes, em 1907, beneficiou todo o país e promoveu energia necessária para o funcionamento do “cinematógrafo” em São Paulo. Essa conclusão também é defendida por Araújo que recolhe notícias que mostram que a nitidez das fitas melhorava a cada mês graças aos esforços das empresas de iluminação⁷⁸. O cinema, portanto, consolidava-se à medida que havia incentivo na produção e na exibição.

O estabelecimento das salas fixas de exibição ajudou não só a delimitar os espaços de sociabilidade da cidade de São Paulo, como se configurou em novos espaços de segregação social. Os primeiros cinemas se situavam no centro da cidade, como o **Cine Bijou**, ou nos bairros próximos ao centro que se desenvolveram por causa dos operários que lá habitavam, como, por exemplo, Mooca, Brás, Ipiranga e Lapa. Parte das pessoas que moravam nesses bairros eram imigrantes europeus vindos, principalmente da Itália, Espanha e Portugal⁷⁹, para o Brasil para trabalhar nas fábricas.

Entender o modo como ocorreu a ocupação da cidade e, posteriormente a instalação das salas de cinema necessita que haja um diálogo com autores que pensam essa questão. Um exemplo é Cassio Mota, que em *Cesário Mota e seu tempo* promove um panorama da capital paulista na última década do século XIX, e afirma que este foi o momento de maior mudança no modo de vida da cidade. O centro da cidade (composto pelas ruas do chamado Triângulo: Direita, 15 de Novembro e São Bento)⁸⁰ era local de trocas comerciais e de promoção de novas formas de sociabilidade⁸¹.

A inauguração do Teatro Municipal na Praça Ramos de Azevedo em 1911 é mais um indicativo de que a cidade estava mudando e que os grandes e glamurosos edifícios faziam com que a região da República se tornasse o centro dessas construções, que atinge seu auge nos anos de 1950 com a instalação dos grandes cinemas. O teatro foi resultado de uma necessidade que

⁷⁸ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 141.

⁷⁹ Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria de Estado da Cultura. Apud. SIMÕES. Salas de cinema... Op.cit. p.14.

⁸⁰ MOTA, Cássio. *Cesário Mota e seu tempo*. São Paulo: Indústria Gráfica João Bentivega, 1947.

⁸¹ A presença de imigrantes decorria das atividades industriais e do baixo custo dos terrenos. Como ficava fora da área central, a Câmara dos Vereadores tinha dificuldades em controlar as construções de moradia popular. A presença dos imigrantes era marcante. Em 1887 foi erguida na rua Visconde de Parnaíba a Hospedaria dos Imigrantes, local foi tombado pelo CONDEPHAAT em 1982 e que se tornou o Museu da Imigração em 1993. Esse reconhecimento da origem da população de São Paulo é importante para entender as circunstâncias e o processo de povoamento para a caracterização da cidade como múltipla e cosmopolita. Informações retiradas do Museu da Imigração. Disponível em: <http://museudaimigracao.org.br/o-museu/historico/>. Acesso em 17 jul.2018.

a elite paulistana tinha de ter um local artístico nas mesmas dimensões e grandiosidades dos europeus⁸².

O avanço da modernidade em São Paulo ocorreu em grande parte pelo aumento das indústrias que aos poucos alteraram o cotidiano da população paulistana. O bairro do Brás foi um dos primeiros a sentir essa mudança que começou ainda no século XIX com a inauguração da estrada de ferro “São Paulo Railway”, a Inglesa. A estrada foi construída com o intuito de levar as produções agrícolas do interior para serem exportadas no porto de Santos. No bairro ficava uma das porteiras abertas manualmente que controlavam o tráfego da região⁸³. Com a abertura de uma estação de trem, o bairro passou a ser local de implantação de indústrias pela facilidade que os industriais teriam de transportar seus produtos e pelo baixo custo do terreno na região, comparado ao das regiões centrais. O Brás se tornou assim uma região de elevado contingente populacional.

A mudança estrutural e os novos espaços de sociabilidade da cidade de São Paulo estão diretamente ligados à instalação das salas de exibição. José Inácio de Melo Souza argumenta que desde o início dos anos de 1900, bairros como o Brás e a Mooca competem com o triângulo central na disseminação das salas na cidade. Mesmo tendo se iniciado ainda no começo do século, essa dicotomia entre cinemas centrais e de bairro ganha ainda maior discussão nos anos de 1920 com a crítica especializada⁸⁴ que discutiremos posteriormente.

Além de ser conhecido como um dos bairros que mais recebeu imigrantes italianos em São Paulo foi um dos locais pioneiros na instalação de cinemas, devido ao grande número de operários e suas famílias que viviam na região. O primeiro cineteatro a ser instalado no Largo da Concórdia foi o **Teatro Colombo**. Inaugurado em 1908, se tornou local de grandes eventos em São Paulo. Com capacidade máxima de 1968 lugares, à assiduidade do público era grande. A importância do teatro foi percebida por autores como Vicente Araújo, que encontrou em muitos jornais matérias sobre o teatro e sobre o sucesso que as apresentações faziam com o público⁸⁵.

⁸² BERNARDES, Maria Elena. O standarte glorioso da cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938). 2004. 318p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280693>. Acesso em: 16 mar. 2020.

⁸³ TOLEDO. A capital... Op. cit. p. 92.

⁸⁴ Souza ressalta a importância das críticas de Octavio Gabus Mendes para entender o contexto de disputa por espaços de exibição do cinema nos anos de 1920. Sobre a estreia de películas relevantes nos cinemas do Brás. Sheila Schvarzman também discorre sobre esse tema. SCHVARZMAN, Sheila. “Salas de cinema em São Paulo nos anos 1920: diferenciação social e gênero no imaginário crítico”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

⁸⁵ ARAÚJO, Vicente de Paulo. *Salões... op.cit.*

A construção do **Teatro Colombo** foi um acontecimento que mudou definitivamente o cotidiano da população do bairro. Na edição do dia 20 de fevereiro de 1908, data de inauguração do teatro, *O Estado de S. Paulo* traz uma matéria⁸⁶ extensa sobre a infraestrutura do local. Dentre as observações, destacam a intenção dos idealizadores de promover lazer e cultura para a região de acordo com as exigências modernas. O resultado mostrava que havia sido construído, em um bairro operário, um teatro do mesmo nível dos teatros centrais e que frequentemente atraía pessoas de outras partes da cidade para conhecer o grandioso teatro.

Além dos **Cineteatros Bijou e Colombo**, havia outros espaços de exibição do cinematógrafo presentes na capital paulista. Os que se destacaram foram: o *cinematografo japonês* instalado no **Salão da Rotisserie**; o *Pathé* instalado no teatro popular, o *Richebourg* e *Warwick* que funcionaram temporariamente no **Polytheama**⁸⁷. Além desses equipamentos, foram criados espaços de exibição experimentais como **Kinema-Theatre** que exibiu por um curto período as programações da casa Pathé Frères. Ou seja, exibir os filmes do cinematógrafo em teatros e café-concertos era quase que uma condição para as apresentações do período.

Nos primeiros anos de exibição a região que mais recebia as fitas era a central com os **Teatros Polytheama, Sant'Anna e Bijou**. A distribuição de filmes para os bairros operários ocorreu a partir do crescimento populacional nas áreas industriais e das construções de cinemas nesses locais. No entanto, mesmo os cinemas de bairro sendo construídos com sofisticação e modernidade, os cinemas de centro eram os mais procurados pela elite paulistana que queria reforçar seu *status* de exclusividade, o que vai permanecer até os anos de 1950.

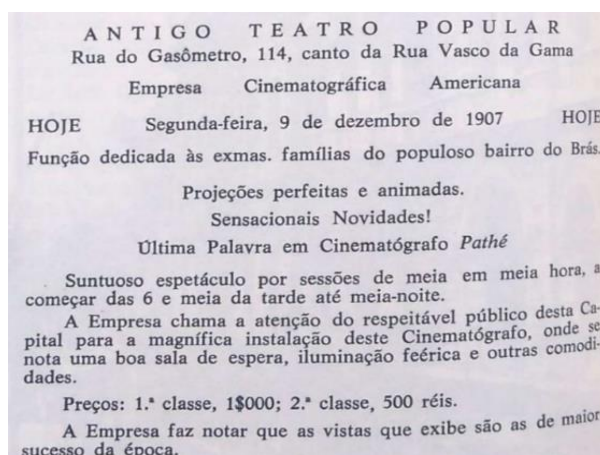
A construção de teatros modernos acontecia ao mesmo tempo em que havia, na cidade, uma parcela da população à margem dos trabalhos e moradias formais. Maria Inês Machado Borges Pinto chama a atenção para a grande quantidade de trabalhadores presentes em São Paulo e a escassez de trabalho no período. Essa condição fazia com que muitas pessoas ficassem desempregadas e à mercê de trabalhos informais. Dessa forma, falar sobre inauguração de salas de cinema nos bairros operários sem considerar as dificuldades enfrentadas pelos moradores desses locais é ineficiente. Os mesmos jornais que noticiavam apresentações teatrais e cinematográficas traziam também notícias sobre o grande contingente populacional à margem das políticas públicas e atividades culturais, pessoas que não eram atingidas pela indústria do entretenimento.

⁸⁶ . “Teatro Colombo”, p. 2, publicado em 20 jan. 1908.

⁸⁷ ARAÚJO. Salões...Op. cit. p. 290.

O crescimento populacional acelerado resultou numa sociedade excludente. O aumento da competitividade possibilitou a criação de novas funções para atender uma cidade cada vez mais populosa e diversificada. Porém, isso só reforçou a criação de trabalhos informais. Segundo Pinto, dentre as profissões que começaram a surgir estavam: o artesanato, as pequenas oficinas, o comércio ambulante, as pensões, os pequenos concertos (pedreiros, eletricitas, mecânicos...) ⁸⁸.

FIGURA 4: ANÚNCIO SOBRE O ANTIGO TEATRO POPULAR



Fonte: ARAÚJO. Salões... op. cit.

A desigualdade social apontada pela autora era uma realidade na cidade e isso refletia nas sessões de cinema. Observando as propagandas do período notamos que nos jornais *O comércio de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo* era comum a presença de anúncios, como aquele acima⁸⁹, que mostravam que havia separação por classes sociais no interior das salas⁹⁰.

A partir desses dados, Souza analisa o valor dos ingressos dialogando com os cronistas do período que se referem ao preço como “puxado mil réis de entrada”⁹¹. Isso pode explicar a opção pelos 500 réis destinados a 2º classe como uma forma de garantir maior número de público. Porém, é indiscutível que independente de algumas pessoas considerarem alto o valor do ingresso, os cineteatros eram locais bastante frequentados pela população de diferentes idades e classes sociais.

⁸⁸ PINTO. Cotidiano e sobrevivência.... op. cit.

⁸⁹ Anúncio retirado do *O Estado de S. Paulo*. 09 dez.1907, p. 7. Apud. ARAÚJO, Salões...op. cit. p.148.

⁹⁰ No site do Banco Central do Brasil existe uma síntese dos padrões monetários brasileiros, mas são dados que não demonstram o poder de compra da moeda. Disponível em: <http://www.bcb.gov.br>. Acesso em 17 jul.2018.

⁹¹ SOUZA. Opus cit, 2016, p. 45.

O cinema, nesse sentido, aparece como um local dicotômico e que escancara a contradição na sociedade paulistana. As salas de exibição surgem como locais que abrigam diferentes classes sociais, porém promovem distinção à medida que demarcam em seu interior os lugares, diferenciando-os por classe. Essa contradição presente nos cinemas pode ser vista também em outras partes do mundo. A portuguesa Susana Constantino, ao analisar as salas de exibição em Portugal argumenta que essa prática era muito comum.

Independente de se assumirem como equipamentos frequentados por todas as classes sociais, Cinemas e Cineteatros mantinham a distinção social através da demarcação dos diferentes lugares do interior das salas de espetáculos e, principalmente, da separação de circuitos e espaços de convívio ⁹².

Em São Paulo essa condição de demarcação de lugares e separação de circuitos foi estudada por Carla Ferraresi que defende que nesse período,

O ritmo e a forma do crescimento da cidade dirigido pelas elites paulistanas em fins do século XIX e durante os anos de 1920, caracterizam-se pela busca em afastar do cenário urbano e da memória coletiva, hábitos e aparências do passado colonial, impondo e determinando costumes e aspectos profundamente identificados com a vida europeia⁹³.

A necessidade que parte da população paulistana tinha em estabelecer locais de convivências que separasse as classes sociais pode ser vista nas demarcações dos espaços de sociabilidade. Essa condição se intensificou na mesma proporção em que as trocas comerciais aumentavam. Com elas, chegavam à cidade novos povos de diversas partes do mundo e novos produtos. A capital paulista se tornou o ponto de chegada e partida de inovações que influenciavam o comportamento da população que passava a pensar e agir sob a ótica da modernidade.

Analisando o circuito exibidor podemos notar que a havia também uma distinção das salas de exibição. As fitas, tanto nacionais quanto estrangeiras, chegavam ao **Teatro Colombo** somente após terem sido exibidas nos teatros centrais ⁹⁴. Muitos autores perceberam essa contradição social a partir de 1907 quando o cinema nacional passou a ter espaços fixos de exibição. Souza entende que as leis de proteção aos espaços de exibição mostram que o crescimento de salas no período significou um novo aparato para o cinema. Além disso, observa

⁹² SILVA, Susana Constantino Peixoto da. *Arquitectura de Cineteatros: evolução e registro (1927-1959)*. Coimbra: Edições Almedina, 2010.

⁹³ FERRARESI. Papéis normativos... op. cit.

⁹⁴ Idem.

os números de cinemas em São Paulo e faz um comparativo com os números do Rio de Janeiro, percebendo que o *boom* do cinema ocorreu um pouco antes no contexto carioca, entre os anos de 1907 e 1911 ⁹⁵.

O primeiro *boom* da produção nacional mostra que era possível produzir um filme brasileiro para competir com os filmes estrangeiros. No entanto, analisando os dados percebemos que nesse período a importação também cresceu. A França (tendo como principal pioneiro Charles Pathé) e a Itália (onde se destacavam as produções de Pastrone, Pasquali e Guazzoni) produziam muitos títulos. Como aponta José Inácio de Melo Souza aponta para o domínio francês no mercado de exibição do Brasil:

Em 1907, os ambulantes e cinemas exibindo filmes da Pathé Frères eram: Cinematographo Pathé, Cinematographo Rio Branco, Empresa Richebourg, Empres Édouard Hervet, Empresa Cinematográfica Paulista e Bijou Theatre, responsáveis por aproximadamente 490 títulos novos lançados. No ano de 1908 foram exibidas cerca de 485 películas da Pathé distribuídas pelos cinematographos Pathé e Rio Branco (462 lançamentos) e Bijou Theatre (23); em 1909, Pathé e Rio Branco exibiram 539 lançamentos, e uma boa parte dos títulos do Bijou, do Íris ou do Radium era também da Pathé. Ou seja, a Pathé manteve uma média de 30% a 40% de controle do mercado de novos títulos nos primeiros anos de aparecimento das salas fixas ⁹⁶.

Paulo Emílio Sales Gomes defende que o crescimento da produção nacional impulsionou a construção de salas de exibição, principalmente no Rio de Janeiro. Segundo o autor

A utilização em março de 1907, da energia produzida pela usina de Ribeirão das Lajesteve consequências imediatas para o cinema do Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição, sendo que boa parte delas na recém-construída Avenida Central, que já havia desbancado a velha Rua do Ouvidor como centro comercial, artístico, mundano e jornalístico da capital federal. Esse súbito florescimento do comércio cinematográfico em 1917 influenciou diretamente na produção de filmes brasileiros ⁹⁷.

Com o aumento da produção nacional vieram outras questões relativas as leis de exibição. Muitas salas de cinema foram fechadas a pedido da prefeitura por falta de infraestrutura. Jose Inácio de Melo Souza afirma que a partir de 1916 novas leis municipais

⁹⁵ SOUZA. Salas de cinema... op. cit.

⁹⁶ Esse domínio francês atingia também o mercado estadunidense. A distribuição de filmes acontecia por meio de representantes que viajam aos países produtores para comprar os novos lançamentos. Porém, tendo como objetivo ampliar os lucros nos EUA, os franceses já em 1904 retiraram as representações locais das mãos dos produtores norte-americanos. “Enquanto as produtoras como Edison, Vitagraph e a Biograph produziam uma quantidade limitada de filmes, temas e metragens, a produtora francesa Pathé oferecia um variado leque de novidades”. FERRARESI. Papéis normativos... Op. cit. p. 199.

⁹⁷ GOMES. Cinema: trajetória... Op. cit. p. 24.

foram aprovadas no intuito de melhorar as salas de exibição. Uma das preocupações dos engenheiros era com a padronização das cadeiras que

deveriam ter medidas de 0,40mx0,40m e afastamento mínimo de 0,80 m entre as fileiras, disposição, em geral, desrespeitadas, dadas as reiteradas observações registradas sobre esses tópicos nas vistorias. As reclamações se dirigiam tanto à estreiteza dos corredores de passagem, como publicou *O Estado de S. Paulo* (31/10/1916), quanto ao contato físico entre homens e mulheres, conforme relatou um leitor de *A Gazeta* (17/8/23): a exiguidade de espaços entre as filas de cadeiras em alguns cinemas está a reclamar uma providencia (...) as senhoras que sempre se veem forçadas a procurar cadeiras no centro das filas são forçadas a se esfregar pelas pernas dos marmanjos sem educação, que propositalmente se conservam sempre sentados ⁹⁸.

Em 1910, começou a ser produzido um documentário de curta-metragem, dirigido por Alberto Botelho, que contaria a história do almirante João Cândido, um dos líderes da Revolta da Chibata e que se tornou símbolo de luta dos marinheiros contra as más condições de trabalho. Esse filme foi finalizado em 1912, mas não chegou às salas de exibições do Brasil por proibição do governo.

Gomes acredita que esse tenha sido o primeiro caso de censura à exibição de um filme nacional. Porém, há indícios que a censura da Marinha em 1912 não foi o primeiro caso. Buscando referências sobre o tema, é possível afirmar que de certa forma a censura nasceu com o próprio cinema⁹⁹. Um caso anterior de censura à exibição de um filme em São Paulo foi noticiado pelo jornal *O Comercio de São Paulo* no dia 09 de outubro de 1908 “A polícia, não sabemos por que, proibiu a exibição de uma fita reproduzindo o enterro de um ilustre político a pouco falecido” ¹⁰⁰.

Em São Paulo muitos foram os filmes produzidos nesse período. Maria Rita Eliezer Galvão em *Crônicas do cinema paulistano* chama a atenção para importantes lançamentos nacionais¹⁰¹ paulistas. Os enredos “de crimes”, como *A mala sinistra* (1909) de Antonio Leal, são descritos pela autora como produções de sucesso. Muitos roteiristas, aproveitando os crimes reais que abalavam a população, produziram suas narrativas a partir de reportagens de jornais.

A mala sinistra conta a história de um assassinato ocorrido no Brasil no final de 1908. Michel Trad matou seu sócio Elias Farah e ocultou o cadáver em uma mala. Este crime foi descoberto quando Trad tentou lançar a mala ao mar e foi impedido por marinheiros que ao

⁹⁸ SOUZA. Salas de cinema... Op. cit. 2016. p 165.

⁹⁹ Existem estudos que abordam a questão da censura nos primeiros anos do cinema, principalmente em relação aos filmes com cenas exóticas. BOLOGNE, Jean-Claude. *História do Pudor*. Tradução Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1990.

¹⁰⁰ Jornal *O Comércio de São Paulo*, 09 out.1908. p. 3. Apud ARAÚJO. Salões... Op. cit. p. 151.

¹⁰¹ GALVÃO. Crônicas... op. cit.

abrirem a mala descobriram o corpo de Farah dentro dela. Esse caso de polícia ganhou bastante repercussão na imprensa de notícias¹⁰² e sua reprodução no cinema perpetuou a história no imaginário dos brasileiros que assistiram à fita.

Cinema documentário parece, dessa forma, um termo apropriado para ser utilizado nesse primeiro momento do cinema nacional. Além dos filmes baseados em casos policiais, havia as produções com temas polêmicos. “Tudo pela higiene” foi um filme dirigido por Antonio Leal e produzido pela Photo-Cinematographia Brasileira que tinha como enredo a “revolta da vacina”. Esse movimento ficou conhecido pela manifestação de pessoas contrárias à obrigatoriedade da vacina que no governo de Pereira Passos no Rio de Janeiro com a orientação do médico Oswaldo Cruz foi implantada na cidade com o objetivo de promover uma política higienista.

Esses filmes mostram que os anos de 1907 a 1911 são considerados por pesquisadores, como Gomes, como os anos de aumento considerável na produção de filmes do cinema nacional. Dentre outros motivos estão: o auge da primeira fase de produção no Brasil e o crescimento do número de salas de exibição. Os números de filmes nacionais produzidos são consideravelmente altos, foram 11 filmes em 1907, 14 em 1908, 27 em 1909 e 19 em 1910. Já a partir de 1911 esse número volta a cair para em média 10 produções ao ano¹⁰³.

Autores como Paulo Emílio Gomes, Carlos Roberto de Souza, Francisco Luiz de Almeida Salles e Roberto Moura –, que explicam a queda na produção de filmes nacionais, entendem que além de fatores externos, existiam as limitações internas que explicam a importação de filmes estrangeiros ser constantemente maior do que a produção nacional. Segundo Gomes,

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro¹⁰⁴.

Até os anos de 1920 a produção do cinema nacional oscilou tendo momentos de maior produção como os anos entre 1908-1911 e menor produção no período de guerra, mas sempre coexistiu com a produção estrangeira. Após a segunda década do século XX, o cinema nacional

¹⁰² Jornal *O Estado de São Paulo*. 10 mar.1909. Apud ARAÚJO. Salões...Op. cit. p. 160.

¹⁰³ Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, nº 122, 2002. pp. 331-333. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Anexo_B.pdf>. Acesso em 03 ago.2018.

¹⁰⁴ Gomes, 1970. Apud. SANTORO.A relação das salas... Op. cit. p. 101.

precisou se reinventar tecnicamente, principalmente para concorrer com as fitas de Hollywood no mercado de exibição paulista. A seguir o caminho das produções nacionais no período das superproduções dos Estados Unidos.

1.3 - O cinema paulista dos anos de 1920: a entrada das produtoras e distribuidoras norte-americanas

A década de 1910 foi um período conturbado para a exibição nacional, o número de salas construídas seguiu em ritmo lento que piorou com o início da Primeira Guerra Mundial em 1914. As questões internas também preocupavam e alertavam para um possível período de instabilidade. As manifestações populares se espalhavam no país todo, e em São Paulo, no dia 2 de agosto de 1914, houve um grande comício popular no Largo da Sé para discutir as seguintes questões: “os acidentes de trabalho; a guerra Sérvio-Austro, uma provável conflagração mundial, a carestia de vida e contra as leis de repressão ao movimento operário”¹⁰⁵.

Com a guerra acontecendo na Europa, houve uma diminuição muito grande da distribuição de filmes europeus no Brasil. A produção nacional também foi afetada, pois a maior parte dos equipamentos e profissionais necessários para as filmagens dependiam do mercado externo. Como consequência, algumas salas passaram a exibir filmes repetidos e a aumentar os intervalos entre uma sessão e outra. Nesse contexto, os esforços de Serrador para continuar exibindo filmes inéditos fez com que ele fosse cada vez mais em direção ao mercado norte-americano.

Araújo, ao analisar os jornais de 1915 encontra notícias de donos de cinemas que atearam fogo em suas propriedades para receber o dinheiro do seguro. Um dos locais foi o **Cinema-Theatre**, na Vila Buarque. Segundo a publicação, a perícia concluiu que foi um incêndio planejado, pois acharam muitas fitas pelo chão que serviram de combustível e vestígios de querosene nas cadeiras e no teto do salão. Uma nota ainda acrescenta que o cinema era pouco frequentado e passava por problemas financeiros. Esse cinema estava segurado em 25 contos de réis¹⁰⁶.

Não há como confirmar que esses atos ocorreram devido aos problemas de acesso aos novos filmes. A falta de investimento em novas fitas, nacionais ou estrangeiras, pode ser visto como um problema diretamente ligado ao baixo número de espectadores. A companhia cinematográfica brasileira (CCB), no entanto, trabalhava em comprar diretamente da Europa as

¹⁰⁵ ARAÚJO. Salões... Op. cit. p. 240.

¹⁰⁶ Ibidem. p. 235.

novas fitas da Pathé, Gaumont, Ambrósio, além de séries alemãs e italianas ampliando a variedade de projeções. Não era vantagem para os empresários investirem na produção nacional como argumenta Jean Claude Bernardet:

(...) O produtor poderá então comercializar suas cópias para fora de eu país a um preço ainda mais barato, já que seu investimento terá sido coberto no mercado interno de seu país. A um preço tão barato que os países menos ou não-industrializados não poderão concorrer. É o que acontece por exemplo no Brasil: a cópia que chega aqui de um filme, por exemplo, americano, que já se pagou no seu mercado de origem, custa infinitamente mais barato que uma produção brasileira que deve, na sua totalidade, pagar seus gastos no próprio Brasil. Em consequência, nestes países, o circuito de exibição é criado em função da produção importada. Foi o que possibilitou que inicialmente cinematografias europeias como a francesa, italiana, alemã, sueca e dinamarquesa dominassem o mercado brasileiro, até a guerra de 1914- 18, que provocou o seu desmoronamento e sua substituição pelo cinema norte-americano ¹⁰⁷.

Além de Bernardet, Gomes e Araújo, chamam atenção para a década de 1910 com um momento de pouca produção do cinema brasileiro. Gomes ressalta a debandada de roteiristas e diretores que aos poucos se voltam para a produção teatral. A partir de 1911 até os primeiros produtores como Paschoal Segretto deixam de investir em produções nacionais¹⁰⁸, os poucos que ficam são os donos de salas de cinema que aumentam seus interesses para o mercado de exibição.

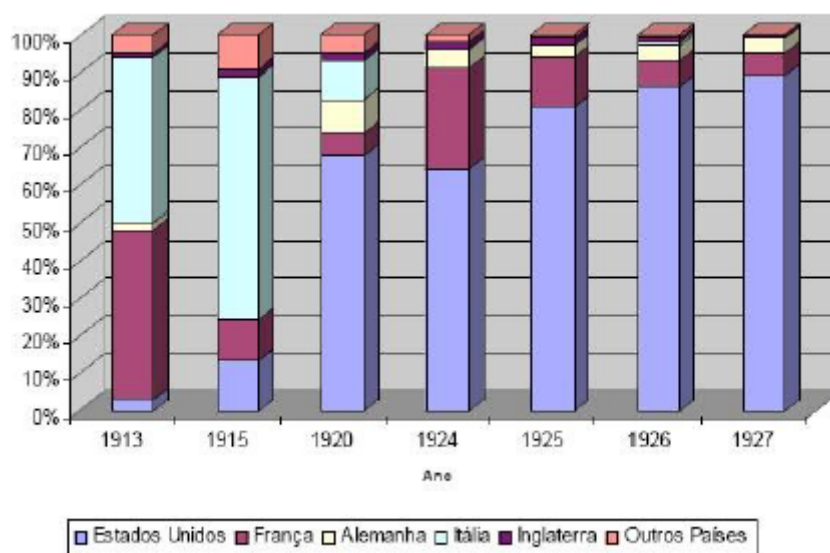
Alguns filmes como *Inocência*, de Vitor Capellaro, e *A moreninha*, de Antonio Leal, são exemplos da manutenção da produção de fitas nacionais que permaneceram nos espaços de exibição mesmo depois da vinda de distribuidoras norte-americanas para o Brasil. No final da década de 1910, é possível ver no mercado cinematográfico brasileiro a presença de empresas como a Fox Film Co, que entrou em 1915, a Paramount, em 1916, e a Universal, em 1917 ¹⁰⁹. As salas de cinema a partir de 1920 exibiam filmes quase que exclusivamente de distribuidoras de origem norte-americanas.

¹⁰⁷ BERNARDET, Jean –Claude. *O que é Cinema?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p.13.

¹⁰⁸ GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema> trajetória...* Op. cit. p. 35.

¹⁰⁹ FERRARESI. *Papéis normativos...* Op. cit. p. 265.

FIGURA 5: PORCENTAGEM DE OCUPAÇÃO DO MERCADO BRASILEIRO PELO FILME ESTRANGEIRO ATÉ 1927



Fonte: SELONK. *Distribuição cinematográfica no Brasil*

Segundo o gráfico acima ¹¹⁰ é possível observar que na última metade da década de 1910, o mercado de distribuição norte-americano ultrapassa todos os outros países que exportavam para o Brasil. Outro elemento que chama a atenção é a queda da ocupação dos filmes franceses em apenas dois anos. Esse panorama está diretamente ligado à crise enfrentada pela França no início da Guerra Mundial (1914-1918). A Itália num primeiro momento teve um crescimento de seu mercado cinematográfico, mas nos anos seguintes também diminuiu devido à guerra.

Os EUA então passaram a ser o maior exportador de filmes na década de 1920 e o Brasil ficou na 5ª posição entre os países que mais importavam filmes de Hollywood, ficando atrás de Canadá, Austrália, Inglaterra e Argentina ¹¹¹. No segundo semestre de 1915 não há registro de filmes brasileiros produzidos. Araújo pontua os principais títulos exibidos em São Paulo naquele ano: *Inimigos da Pátria*, com Henry Porten; *Ai dos Vencidos!*, drama militar; *A Conflagração Europeia*, série de documentários da Pathé sobre as frentes de guerra; *O Mapa Animado da Guerra*, “reprodução exata do movimento de tropa beligerantes”, *Visões da Guerra*, filmado no front, entre outros ¹¹².

¹¹⁰ SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. *Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais – um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira*. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. PUC/RS. Porto Alegre, 2003. p. 30.

¹¹¹ GOMES. Humberto Mauro, Cataguases, “Cinearte”. Apud. SELONK. Op. cit. p. 31.

¹¹² ARAÚJO. Salões... Op. cit. 1981. p. 245.

A reprodução da guerra nas telas do cinema foi uma prática comum como se pode notar nos títulos exibidos. Tais fitas poderiam ser vistas nos seguintes cinemas: **Bijou Theatre; Bijou Salon; Iris Theatre, Radium Theatre; Chantecler- Theatre, Theatro São Paulo, Ideal Cinema; Theatro Colombo; Colyseu dos Campos Elysios; Smart Cinema**¹¹³. Essas salas de exibição pertenciam à Companhia Cinematográfica Brasileira que tinha Serrador como maior acionista e maior exibidor de filmes hollywoodianos no Brasil. Mesmo antes das distribuidoras norte-americanas chegarem, o empresário e seus funcionários viajavam para os EUA em busca de novidades.

Além do aumento considerável de filmes norte-americanos exibidos no Brasil, os anos de 1920 ficaram marcados pela mudança do status do cinema para parte da população paulistana. As pessoas começaram a se interessar mais pela sétima arte e isso fez com que os cinemas se estabelecessem como locais de interação entre diferentes classes sociais e nacionalidades¹¹⁴. Isso, dentre outros motivos, pela concentração de cinemas na região central da cidade que atraía pessoas de outras localidades. Antes mesmo de a sessão começar, era possível perceber a diversidade das pessoas que se encontravam nos espaços de exibição¹¹⁵. Num mesmo espaço estavam presentes pessoas com diferentes comportamentos, línguas e costumes.

O cinema se tornou um local de integração que abrangia múltiplas dimensões que estavam para além do que a tela apresentava, promovia o encontro entre culturas diferentes; permitia espaços públicos de sociabilidade; influenciava no comportamento dos espectadores e da sociedade como um todo e fomentava as propagandas. Ou seja, o cinema adquiriu desde sua primeira fase, a função de influenciar e construir a realidade ao mesmo tempo em que a reproduz.

A forma indiscriminada com a qual essas transformações aconteceram abre espaços para inúmeras indagações como, por exemplo, em relação à individualidade das pessoas no processo modernizador. É fundamental considerar tais indivíduos como pessoas ativas no processo. Charles Baudelaire, autor contemporâneo ao processo de modernização de Paris ao trabalhar esse tema defende:

¹¹³ O Pirralho. São Paulo, 3 de outubro de 1914. Nº 155. O Pirralho foi uma revista predominantemente literária e política lançada em São Paulo (SP) em 12 de agosto de 1911, fundada por Oswald de Andrade.

¹¹⁴ Como apontam Muraire e Koszarski abordando os Estados Unidos, a experiência de ir ao cinema não é única nem imutável. Ao longo do tempo muda o espetáculo cinematográfico, muda o público e muda a concepção do espaço das salas. MURAIRE, André. *Aller aux cinémas aux années 20*; KOSZARSKI, Richard. *An Evening's entertainment*. Apud. SCHVARZMAN, Sheila. "Salas de cinema..." Op. cit.

¹¹⁵ ALMEIDA, Guilherme de. "Babel". In: "Cinematógraphos". *O Estado de São Paulo*, 28 ago.1927. Apud. PINTO. *A reinvenção das...* Op. cit, 2002.

As identidades individuais poderiam ser perdidas, temporária ou permanentemente, em meio ao lamaçal do anonimato do bas-fond das ruas e praças das grandes cidades, onde o adensamento populacional crescia aceleradamente ¹¹⁶.

Para Baudelaire as identidades individuais corriam risco de serem perdidas, mas o risco maior e o que com frequência acontecia era a modificação dessas identidades que incorporavam novos comportamentos. O processo modernizador de São Paulo também promoveu a incorporação de novos comportamentos inspirados principalmente nos modelos europeus. No entanto, é importante mais uma vez ressaltar a peculiaridade da modernização paulistana que quanto mais se aproximava do status de metrópole, mais se via afundada em problemas estruturais e de sociabilidade. As relações sociais eram construídas por meio de muitos conflitos.

Ao analisarmos as colunas de jornais do período percebemos a presença constante de textos criticando a confluência de povos. Em 1920, *O Estado de S. Paulo* publicava toda semana uma coluna intitulada “*Cinematógrafo*”. Escrita por Guilherme de Almeida, uma das crônicas, “Babel”, conta que em determinados cinemas era praticamente impossível assistir tranquilamente um filme,

(...) O que absolutamente não é conveniente, nem bom, nem bonito, é a situação de um cidadão nosso, certas ocasiões, em certos cinemas. Esse cidadão compra seu ingresso e instala-se. E também não é surdo. Na plateia à sua direita, planta-se uma família chinesa; a sua esquerda acomodam-se três senhores turcos. Cada um desses grupos coloniais tem o seu intérprete ¹¹⁷.

Uma das explicações para a crítica à diversidade de pessoas numa mesma sessão de cinema pode estar pautada na consolidação do cinema como arte ¹¹⁸ que ganha força nos anos de 1920. Desde o seu surgimento, o cinema funciona a partir da interação de três componentes – produção, distribuição e exibição. Nos primeiros anos, a distribuição acontecia por meio da comercialização dos cinematógrafos, a exibição acontecia em meio às apresentações teatrais e circenses e a produção era caracterizada por filmes curtos e muitas vezes vistas da cidade ou propagandas. Esse modelo de funcionamento do cinema foi utilizado até pelo menos 1915, inclusive posteriormente ao estabelecimento de salas fixas de exibição.

¹¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. “Spleen de Paris”, nº 46. Apud FERRARESI. Papéis Normativos... Op. cit. 132

¹¹⁷ ALMEIDA, G.. Ibidem. p. 75

¹¹⁸ Conforme os textos de Paulo Emilio Sales Gomes, Ademar Gonzaga e A. Rosenfeld. Todos eles se preocupavam em entender a arte do cinema a partir dos anos de 1920. Para maiores informações ver: CACCESE, Neusa. Pinsard. “Ademar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes: 70 anos de Cinema Brasileiro”. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, nº5, 1968; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema... Op. cit*; ROSENFELD, A. Na Cinelândia... Op. Cit. 2002

A partir de 1915 o interesse nos filmes norte-americanos cresceu ainda mais. Os produtores de Hollywood perceberam que criar filmes mais longos era uma forma de ganhar mais dinheiro, porque ficava mais tempo em exibição e evitava a necessidade de produzir muitas fitas curtas. Nos EUA, a pessoa que ficou conhecida por transformar o modo de fazer cinema foi David W. Griffith. Considerado o pai da montagem cinematográfica no sentido moderno, impulsionou a produção e deu aos filmes condições de contar histórias mais longas e concatenadas narrativamente, estabelecendo de vez o mercado cinematográfico.

Além de apresentar filmes mais longos, Griffith pensou num processo de uniformização da estética cinematográfica, fazendo com que o ponto principal dos enredos fosse à busca pela virtude, a luta entre o bem e o mal. O melodrama foi outro recurso que proporcionou muito sucesso aos filmes devido ao princípio de continuidade e da relação espectador-ator. Além dessas mudanças, o cineasta russo Lev Kuleshov introduziu a montagem cinematográfica em suas produções o que foi crucial para o conceito de cinema moderno¹¹⁹. Os filmes europeus até 1914 passaram, portanto, a serem caracterizados como cinema antigo.

O filme *O nascimento de uma nação*, dirigido por Griffith, é o produto das mudanças no fazer cinematográfico. Além das inovações técnicas, tem várias curiosidades que são importantes para entender o contexto em que foi produzido. Foi o 1º filme na história a ultrapassar os 100 minutos de duração; os personagens negros foram interpretados por atores brancos, que usaram maquiagem; estreou em Nova York com os ingressos custando US\$ 2 cada, um valor astronômico para a época; e, entre outras coisas como a proibição de sua exibição em Los Angeles, permaneceu um ano em cartaz e levou mais de um milhão de pessoas aos cinemas¹²⁰.

Outra questão que deve ser problematizada é a forma como a sessão de cinema era realizada nos anos do cinema mudo. É importante ressaltar que além da exibição do filme havia a apresentação de cantores, mágicos e músicos, muitos dos locais ainda eram conhecido como cineteatros e mesmo os que exibiam exclusivamente o cinematógrafo ainda poderiam recorrer à presença de instrumentistas. Esse modelo de programação é encontrado em alguns locais até o início do cinema falado.

Trazer essas curiosidades para a discussão é uma forma de propor argumentos que expliquem o motivo deste filme ter sido considerado pioneiro no fazer cinematográfico

¹¹⁹ Ver CANELAS, C. “Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética”. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em 12 fev. 2018.

¹²⁰ Site sobre o filme “Nascimento de uma Nação”. Disponível em: [http://mkmouse.com.br/sinopses/O-Nascimento-de-Uma-Na%C3%A7%C3%A3o-\(1915\).pdf](http://mkmouse.com.br/sinopses/O-Nascimento-de-Uma-Na%C3%A7%C3%A3o-(1915).pdf). Acesso em 27 jul.2018.

moderno. Uma das razões foi que o cinema passou a atualizar mitos nacionais dialogando com as intenções do presente. Os filmes se tornaram cheios de simbologias e intenções, a obra intervém no espaço em que se passa¹²¹. Ou seja, um filme é produzido dialogando com o contexto de produção, as escolhas são dadas pelo fator do presente:

No caso do cinema, a produção de significado se dá através de uma pluralidade de discursos. Devido ao monopólio que ainda exerce no mercado de exibição, o cinema americano e, mais especificamente o cinema americano clássico, aquele ligado às ideologias dos grandes estúdios, produz significados que circulam e, sendo incorporados socialmente através dos anos, encontram-se presentes na formação social do indivíduo exposto a esse tipo de comunicação¹²².

Reproduzir a realidade no cinema, principalmente a partir de filmes que exibem um acontecimento real, pode ser uma forma de tentar controlá-la e até mesmo reconstruí-la. Jean-Claude Bernardet defende que a base do sucesso do cinema está na capacidade que ele tem em promover a impressão de realidade¹²³. A imersão na realidade do filme é tão forte que mesmo cientes de que estão assistindo a mais um filme de fantasia, que os espectadores são envolvidos pela reprodução.

O crescimento da produção de filmes norte-americanos fez com que a impressão da realidade seja um recurso cada vez mais utilizado pelos cineastas. Hollywood instaurou uma nova forma de fazer cinema, visando cada vez mais os lucros em suas produções. Além disso, as formas de conduta que o cinema poderia reforçar de acordo com os interesses de determinados setores da sociedade foi outro elemento que passou a ser considerado pelos produtores.

Sobre essa questão, Bernardet argumenta que o cinema é um produto essencialmente burguês. Enquanto os romances literários eram consumidos pelos nobres leitores, a imagem em movimento seria um exemplo de produto representativo da ascensão da burguesia.

No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas estas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema¹²⁴.

¹²¹ LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

¹²² GUBERNIKOFF, Giselle. "A imagem: representação da mulher no cinema". In: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul/RS, v. 8, n. 15, jan/jun, 2009.

¹²³ BERNARDET. O que é cinema... Op. cit. p. 5.

¹²⁴ Ibidem. p.7.

O próprio cinema nasce publicamente a partir da reprodução de uma filmagem da saída de uma indústria na França, produzida pelos irmãos Lumière. A realidade que os franceses reproduzem é da Europa industrial no início do século XX. Já a realidade brasileira é representada a partir de filmagem do cotidiano, como aponta Bernardet. As primeiras fitas nacionais exibidas publicamente pelos irmãos Segretto são tomadas de paisagens, visitas de personalidades e eventos políticos.

Para fazer uma análise do desenvolvimento da produção nacional, é importante fazer um comparativo entre as produções na Europa e nos EUA. Como vimos, a produção europeia estava enfraquecida devido à guerra, enquanto a produção norte-americana se consolidava e promovia a afirmação dos códigos de conduta sociais por meio da linguagem cinematográfica. No Brasil, as poucas produções eram releituras de clássicos da literatura nacional escritas por nomes como Olavo Bilac, *O caçador de esmeraldas* e Joaquim Manuel de Macedo, a *Moreninha*.

A pouca produção nacional se dava em razão da dificuldade que passou a ser encontrar espaços no circuito de exibição para filmes brasileiros. Com as novas técnicas desenvolvidas por Griffith, o cinema hollywoodiano passou a ser o mais procurado pelos espectadores que buscavam filmes de enredo. O alto investimento na propaganda e divulgação dos filmes estadunidenses também teve papel fundamental no controle do mercado de exibição no Brasil.

Como o cinema nacional não tinha equipamentos e técnicas suficientes para competir com as produções estrangeiras, além da falta de incentivo financeiro, passou a ser muito comum a produção de documentários, principalmente financiados pelo governo. Essa falta de incentivo para a produção nacional pode ser vista em 1922, ano em que o país comemorava o centenário de independência. A tentativa frustrada de fazer um filme longo de enredo que contasse a história da independência mostrou como o mercado brasileiro dependia da produção estrangeira, como se no Brasil não houvesse pessoas capazes de realizar um filme posado¹²⁵.

No entanto, Gomes ressalta que não faltaram produtores e diretores encarregados de produzir documentários e jornais que abordassem a comemoração do centenário da independência. Os investidores acreditavam faltar, no país, profissionais habilitados para produzirem filmes de enredo. Além disso, uma possível causa para o não investimento em produções mais longas está no interesse em exibir esses documentários e jornais nas prévias

¹²⁵ Ibidem. p.51.

dos filmes de longa-metragem estrangeiros que certamente contava sempre com um grande número de espectadores.

Para conseguir espaços suficientes para a exibição dos filmes estrangeiros era necessário criar novas salas. As construções desses novos cinemas aconteciam ao mesmo tempo, e no mesmo espaço, em que havia um esforço do governo promover à higienização e à alteração da infraestrutura da cidade devido ao contínuo crescimento populacional. Diferentemente dos primeiros anos da república, em que houve um processo violento de demolições e deslocamento das classes populares para as periferias, os anos de 1920 foram caracterizados por uma modificação com tendência de ação mais preventiva.

“A preocupação que percorre o todo social com a ameaça que a habitação insalubre e nojenta do proletariado representava desde fins do século XIX se explicita de maneira diferente ao longo da década de 1920, notadamente após a intensa manifestação operária de 1917-1920”¹²⁶.

A greve geral que ocorreu em 1917 mostrou que a produção industrial crescia exponencialmente e que era necessário criar legislações para resguardar os direitos e deveres desses trabalhadores¹²⁷. Por isso é muito importante periodizar o contexto de análise mesmo que a discussão seja restrita aos espaços de exibição, visto que a história das salas de cinema está inserida em um contexto político, econômico e social mais amplo. Maria Adélia Aparecida de Souza argumenta que a periodização da história de São Paulo ocorre com base na elaboração de uma matriz de periodização em que às datas foram referidos eventos, fatos que implicaram uma transformação da paisagem do município de São Paulo¹²⁸.

Os cinemas são construções que modificaram a paisagem da cidade de São Paulo. Souza defende que as construções de salas de exibição sofreram uma queda nos últimos anos da década de 1910, mas que se reestabelecem a partir do ano de 1922. A inauguração do Cine República é vista como um marco que estabelece a volta do grande público para as salas de cinema na cidade de São Paulo. A sala é construída para promover um espaço maior para que o público pudesse conferir os filmes norte-americanos. Serrador, um dos proprietários do **Cine República**, via a comercialização das fitas de Hollywood como um empreendimento bastante lucrativo.

¹²⁶ DECCA, M. A. Guzzo. A vida fora das fábricas. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987. Apud. SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. A identidade da metrópole: a verticalização em São Paulo. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 45.

¹²⁷ Como vimos em SOUZA. Salas de cinema... op. cit: a partir de 1916 às salas de cinema foram criadas leis de segurança e higiene. Os espaços de exibição passaram a ser mais fiscalizados pelo governo.

¹²⁸ SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. A identidade da metrópole: a verticalização em São Paulo. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 49.

A inauguração deste cinema representou a fase moderna da exibição em São Paulo e se tornou local de encontro da elite paulistana. Sua inauguração, com o filme “Macho e Fêmea” estrelado por Glória Swanson e Thomas Meighan, foi descrita por muitos jornais como a casa de espetáculos mais luxuosa do período.

Nos cinco primeiros anos da década de 1920, as produtoras nacionais continuaram com uma baixa produção de filmes. Com uma média de oito filmes produzidos ao ano não havia como alcançar em quantidade os filmes estrangeiros. O número de filmes norte-americanos comercializados no Brasil começou a aumentar na segunda metade da década de 1910 e se intensificou nos anos de 1920. A chegada da Paramount – Cia em 1916, da Universal em 1921, da MGM em 1926, da Warner Bros em 1927, e da First National e Columbia em 1929¹²⁹ mostram como aos poucos o mercado de exibição nacional foi abrindo espaço para o cinema dos EUA.

O circuito Serrador com a Companhia Cinematográfica de Cinema era a única empresa que ainda competia com o mercado norte-americano no controle da distribuição. Como forma de arrecadar maior lucro e sobreviver a crescente presença do mercado estrangeiro, os empresários passaram a arrendar alguns dos famosos Cineteatros de São Paulo para terem espaços próprios de exibição. Dentre os espaços adquiridos estavam os teatros **Royal; Sant’Anna; Capitólio; Braz-Polytheama e Mafalda**.

O **Royal Theatre**, localizado no bairro de Santa Cecília, foi um espaço destinado ao teatro e ao cinema. Inaugurado em 1914 tinha capacidade total para 1065 lugares e foi bastante frequentado pela população paulistana na década de 1920. Em 1927, a Companhia Brasil Cinematográfica pediu a vistoria de mais um prédio que se tornou o **Cine Teatro Capitólio**. O interesse nesse local era devido ao seu tamanho, visto que a lotação era de 2800 poltronas na plateia e 32 camarotes com cinco lugares, no total de 2.960 espectadores¹³⁰.

Interessante notar que o objetivo de Serrador era comprar espaços conhecidos e frequentados pelo grande público. **Braz-Polytheama e Mafalda**, localizados no bairro do Brás que como vimos era o mais populoso de São Paulo no período, mostram que o interesse dos empresários era a divulgação e exibição de seu circuito para o grande público. Outro grande cinema que passa a fazer parte da Companhia Cinematográfica Brasileira é o cine **Odeon**,

¹²⁹ SELONK. Distribuição... Op. cit. p.29.

¹³⁰ SOUZA. Jose Inácio de Melo. Site Arquivo Histórico de São Paulo – Inventário dos Espaços de Sociabilidade Cinematográfica na Cidade de São Paulo: 1895 – 1929. Disponível em: <http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>. Acesso em 21 ago. 2018.

localizado na rua da Consolação, que em 1928 contava com duas salas de exibição – vermelha e azul – totalizando 4530 poltronas ¹³¹.

O letreiro instalado na fachada do cinema é um elemento que representa o esforço de Serrador e seus associados de promoverem no Brasil salas de exibição compatíveis com as existentes na Broadway, nos Estados Unidos. Nesse momento os esforços do empresário estão na criação de uma Cinelândia no Rio de Janeiro, mas em São Paulo também são instaladas salas luxuosas e modernas para que os filmes comprados nos Estados Unidos encontrem locais propícios para serem exibidos.

Serrador tinha o objetivo de incentivar a comercialização de novos produtos nas proximidades das salas de exibição como aponta Simões ao citar Gastão Pereira da Silva:

Foram então aparecendo os primeiros bares da Cinelândia, as sorveterias, alguns pequenos cafés e, sobretudo, uma novidade que assinalou a época: o cachorro quente. Vinha gente de longe, até mesmo de bairros distantes, procurar o sanduíche famoso, que era um pedaço de linguiça quente num pãozinho macio... Acreditamos mesmo que o cachorro quente muito contribuiu para a formação da Cinelândia ¹³².

Esses novos elementos que aparecem nos anos de 1920 são reflexo de uma mudança da própria concepção de cinema no período. Distanciando-se dos filmes de curta-metragem e aprimorando narrativas edificantes e moralizadoras, o cinema passou a ser reconhecido como arte como cita a historiadora Sheila Schvarzman:

A atividade cinematográfica dessa forma se “dignificou” pela presença do novo público, o que demandou mudanças nas práticas de exibição: os cinemas deixam de ser apenas grandes galpões (os poeiras) que reuniam trabalhadores e passam a ser também lugares de distinção, tomando o teatro e a ópera como seus paradigmas de organização e luxo. Nos anos 1920, à ideia de divertimento se acrescenta a evasão. A isso correspondia também a mudança nos conteúdos e formas de realização, o que levou à compreensão de que o cinema não era apenas um divertimento, mas também uma arte ¹³³.

Desse modo, as revistas especializadas em cinema aparecem nesse contexto de valorização da atividade cinematográfica e se tornam uma ramificação do cinema que auxilia na consolidação da sétima arte no Brasil e no mundo. O estudo dessa ramificação é importante

¹³¹ Ver o blog “Salas de cinema em São Paulo”. Disponível em: http://salasdecinemadesp.blogspot.com/2016/03/julio-llorente-e-os-primordios-do_28.html. Acesso em 21 ago. 2018.

¹³² SIMÕES. Salas de cinema... Op. cit. p. 15.

¹³³ SCHVARZMAN. Salas de cinema em São Paulo... Op. cit. p.46.

porque mostra que a **Cinelândia** surgiu num contexto em que o cinema (produção e exibição) já envolvia outras atividades comerciais que eram fomentadas pelas propagandas.

1.4 - Para além das telas: revistas e periódicos especializados em cinema – Cine-Modearte e Scena Muda

Além do crescimento em número e tamanho das salas de exibição da capital paulista nos anos de 1920, o cinema também passou a ser assunto nos cadernos impressos. O periódico *Cine-modearte*¹³⁴, que circulou em São Paulo nos anos de 1928 e 1929, era uma revista quinzenal que publicava textos sobre cinema, arte e moda. Analisando a 13ª edição da revista é possível ver que muito dos produtos divulgados eram de origem estrangeira. As atrizes e os cinemas exaltados eram os norte-americanos. Uma nota na página principal do periódico faz uma homenagem à atriz Magde Bellamy, ressaltando a sorte da Fox Filmes em tê-la em seu elenco.

Muitos filmes eram anunciados no periódico, que além de divulgar as produtoras, fazia um resumo do enredo. Um exemplo foi uma matéria feita sobre o filme de 1928 da Pathé de Nova York “A Dançarina Misteriosa”, estrelada por Dorothy Drew. No conteúdo é possível ver um resumo da história e fotografia de algumas cenas. Como era comum no período, o enredo é sobre uma moça que se viu obrigada a trabalhar como dançarina para ajudar seu irmão que sofria com problemas de imobilidade das pernas. Com o intuito de construir uma protagonista ativa e independente, mas que reforça os valores morais da sociedade, o filme promove reviravoltas que inocentam a moça da escolha de ser dançarina e permitem que ela tenha o final feliz ao lado de quem ama.

Alguns elementos sugerem que a revista tinha as mulheres como público-alvo. Muitas propagandas de produtos de beleza como pó de arroz “Ofely”, loção para cabelos, lojas de roupas preenchiam as páginas destinadas aos anúncios. Outras páginas traziam textos que contavam as trajetórias de atrizes de Hollywood. Na 13ª edição a revista faz uma matéria sobre Janet Gaynor, contratada da Fox Filmes valorizando tanto as características físicas da atriz quanto sua atuação

“Janet é pequenina e graciosa. Seus olhos são pardos e expressivos, seu cabelo é castanho e sua cútis clara e sedosa. É uma criaturinha frágil, mas que reúne em si, a par de uma beleza ingênua, que não despertando paixão violenta

¹³⁴ A revista foi estudada por BOSO, Ednéa Aparecida da Silva. *Modearte: estudo de uma revista paulistana* (1927). In: *CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS*. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 275-282.

acorda nos corações amores suaves e sonhos poéticos, a perfeita expressão de uma arte sem limites, insuperável quanto a sua perfeita interpretação”¹³⁵.

Esses textos que descrevem o modelo a ser seguido pelas mulheres que queriam ser como as atrizes de cinema acabaram influenciando no comportamento de milhares de pessoas em muitos países, inclusive no Brasil. Os homens sonhavam em ter em sua companhia uma dessas atrizes, as mulheres mudavam seus estilos e vestuários para se assemelhar com as famosas personagens de Hollywood. Não bastassem os filmes ditarem novas regras de comportamento, os periódicos as reforçavam em suas colunas em que exaltavam as peculiaridades das estrelas.

A imagem abaixo¹³⁶ é um exemplo que comprova os esforços que os profissionais da indústria do entretenimento despendiam para que a moda norte-americana fosse amplamente divulgada no Brasil. Mas esses esforços eram recompensados também pelo sucesso de tiragem dessas revistas e na grande aceitação e incorporação desses novos costumes por parte da sociedade brasileira. Vestir-se como uma atriz de Hollywood era sinônimo de modernidade e civilidade.

¹³⁵ *Cine-Modearte* (SP) - 1928 a 1929. Pasta: Edição 00013. /60. p.19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=848786&pasta=ano%20192&pesq=>. Acesso em 13 jan. 2021

¹³⁶ *Ibidem*. p.31.

FIGURA 6: A MODA EM HOLLYWOOD



Fonte: Cine-Modearte (SP) - 1928 a 1929. Pasta: Edição 00013. /60. p.31.

O cinema nos anos de 1920 era frequentado por pessoas de todas as idades, gêneros e classe social. Porém, o público feminino, principalmente as jovens, era considerado o mais assíduo. As pessoas mais observadoras do período percebiam que o futebol e o cinema estavam

ganhando cada vez mais espaço no cotidiano dos paulistanos. O jornal *O estadinho* faz uma nota interessante sobre o assunto:

“Se fosse possível indicar, pelos traços de um diagrama, tudo quanto veio influenciando sobre os rapazes e as moças de hoje, o ‘football’ e o cinematographo é que teriam, provavelmente, os pontos mais culminantes da curva. Porque, em verdade, nada tem empregado mais os rapazes do que o sport do ponta-pé e, quanto as meninas, nada as tem interessado mais do que o cinematographo.”¹³⁷.

Desde o início da Primeira Guerra Mundial, quando os Estados Unidos passam a investir ainda mais no mercado cinematográfico, os artistas de cinema começaram a ganhar mais visibilidade. “A primeira revista especializada sobre astros de cinema surgia nos EUA em 1911, ‘Motion Picture Story’. Em 1915 era fundada a ‘Motion Picture Classic’ e a partir daí vários estúdios criaram suas próprias revistas”¹³⁸. No Brasil uma das primeiras revistas especializadas em cinema foi a *Scena Muda* que começou a circular em 1921¹³⁹ e trazia em sua composição o enredo e algumas fotografias dos filmes.

Como a *Cine-Modearte* de São Paulo, a revista *Scena Muda* que circulava no Rio de Janeiro tinha como objetivo divulgar as produções e os artistas norte-americanos. Já na primeira edição do dia 31 de março de 1921, a revista traz no sumário os títulos de filmes norte-americanos e seus protagonistas. “O despertador” (Charles Ray); “A ladra” (Pearl White); “Soberana do Mundo” (Mia May); “Sacrificio Nupcial” (Shirley Mason); “As treze noivas” (Marguerite Clayton); “Sumurun” (Pola Negri)¹⁴⁰; “O direito de compra” (Norma Talmagde) e “Sob o jugo do destino” (Sacha Gura) são alguns exemplos dos títulos em português.

Dentre os títulos que aparecem na edição da revista, um em particular chama a atenção. O filme “Sumurun” estrelado por Pola Negri é uma produção alemã que teve boa repercussão nos Estados Unidos. O jornal *The New York Times* escreveu que *One Arabian Night (Sumurun)* mostrou a importância e a eficiência do diretor Ernst Lubitsch. Em sua crítica o jornal diz que Lubitsch “é o melhor entre muitos outros diretores de outros lugares e a atriz polonesa-alemã Pola Negri é uma das poucas atrizes que consegue tornar reais os personagens e não ser apenas uma atriz interpretando”¹⁴¹.

¹³⁷ O Estadinho, 24/3/1919. Apud. SIMÕES. Salas de cinema.... Op. cit. p. 13.

¹³⁸ FERRARESI. Papéis normativos... Op. cit. p. 290.

¹³⁹ A revista é utilizada como fonte neste trabalho para analisar o contexto de exibição de filmes no Brasil nos anos de 1920 especificamente. Mas existiam periódicos, sobre cinema, anteriores a “Scena Muda”. Entre eles estão: “A Fita” (1913); “Revista dos Cinemas” (1917); “Palcos e Telas” (1918); “Cine Revista” (1919) e “A Tela e Artes e Artistas” (1920). XAVIER, Ismael. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 135.

¹⁴⁰ Pola Negri foi uma atriz polonesa que fez muito sucesso no cinema alemão sendo convidada para trabalhar para a Paramount em 1921. O filme *Sumurun* é um filme mudo da Alemanha exibido no Brasil nos anos de 1920.

¹⁴¹ “New-York Times, October 3, 1921”. Tradução livre Thaís Valvano.

Esses filmes lançados no início de século XX por si só mostram como funcionava a indústria de cinema do período e o domínio do mercado norte-americano. Com exceção do filme protagonizado por Charles Ray, as produções divulgadas pelas revistas contavam com protagonistas femininas. Gubernikoff discorrendo sobre o assunto, defende que a personagem principal é conduzida ao longo dos filmes a reforçar seus valores e virtudes:

“O que se percebe é que a estrutura-mulher, dentro da trama, está sempre associada a uma função narrativa ligada a algum elemento masculino. (KAPLAN, 1995). Se há alguma ruptura em seu papel durante o desenvolvimento do filme, no fim ela voltará sempre para seu devido lugar social e familiar. Caso isso não aconteça, no transcorrer do enredo, será castigada por sua transgressão”¹⁴².

Essa reflexão mostra que a personalidade e o caráter dos protagonistas podem influenciar o comportamento dos espectadores, assim como os aspectos físicos. Dessa forma, outros setores industriais passam a lucrar com a busca pela aparência semelhante à dos atores de cinema. Algumas pessoas desconsideram os efeitos de decupagem¹⁴³, da maquiagem e de outros recursos utilizados pelos produtores para conseguir a expressão “perfeita” das estrelas. Nesse contexto, os periódicos ganham importância porque, além de aproximar o público das estrelas de Hollywood, ainda atuam na divulgação de produtos de beleza, vestuários e adereços dos artistas.

Edgar Morin em *As estrelas do cinema* disserta sobre a industrialização e estandardização do cinema que passa a ser visto como um produto a ser comercializado de diferentes formas com objetivo de ser consumido pelas massas. Esse movimento do cinema, oriundo principalmente do mercado hollywoodiano, passou a conhecido como *star systems*¹⁴⁴.

O *star system* pode ser considerado um fenômeno social, em que as estrelas do cinema são cultuadas como deusas do Olimpo. Pode-se perceber uma mitologia que se situa no limite entre a crença e o divertimento, entre a estética, a mágica e a religião. Esse fenômeno se explica em parte porque a tela, com sua especificidade fílmica, funciona como um espelho para a plateia, pois envolve a presença humana, ou seja, o ator. Nesse processo, o espectador cria uma identificação afetiva com o espetáculo¹⁴⁵.

Essas revistas são reflexos da modernidade que a população paulistana sentia cada vez mais intensamente. Mário de Andrade em 1922 chama a atenção em *Paulicéia desvairada* sobre a velocidade com que as mudanças ocorriam na cidade. A passagem de uma cidade colonial

¹⁴² GUBERNIKOFF. A imagem... Op. cit. p. 73.

¹⁴³ Divisão do filme em planos, cenas e sequências, conduz à criação de uma temporalidade e de uma espacialidade próprias àquela narrativa/ trama. O trabalho da câmera em planos mais fechados leva a uma densidade psicológica do personagem, ressaltando detalhes de expressão.

¹⁴⁴ MORIN, Edgar. *As estrelas do cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980, p. 81.

¹⁴⁵ *Ibidem*. p. 70.

para uma metrópole em formação chamava a atenção da população mais sensível às mudanças como alguns artistas e jornalistas. Nem a forte presença rural e cultura provinciana faziam com que São Paulo não fosse vista como uma cidade em expansão. Interessante notar o adjetivo utilizado por Andrade “desvairada” que quer dizer: 1 - Alucinar; enlouquecer, exaltar; 2 - Dar maus conselhos; 3 - Praticar desatinos ¹⁴⁶.

Mário de Andrade era paulistano, nasceu em 1893, e ficou conhecido por participar da Semana de Arte Moderna em 1922 ao lado de pintoras como Tarsila do Amaral e Anita Malfati. No mesmo ano publica *Paulicéia Desvairada* e mais tarde tornou-se catedrático de História da Música no “Conservatório Dramático e Musical de São Paulo”. Essa breve biografia revela dois aspectos importantes do poeta: seu interesse pelas artes, poesias e músicas e sua inclinação de escrever sobre o cotidiano de sua cidade natal¹⁴⁷.

No dia 1º de setembro de 1920, o município de São Paulo tinha 579 033 habitantes. Ainda era menor do que a população do Rio de Janeiro, mas em relação aos 239 820 de 1900 apresentava um crescimento de 140% — percentual bem superior ao do Rio, de 42%. A população da capital de São Paulo representava um oitavo da do estado ¹⁴⁸. Esses dados mostram que a população paulistana tinha motivos para acreditar que São Paulo se tornaria a maior metrópole brasileira, mesmo que por meios contraditórios e discrepantes.

Nos poemas de Mario de Andrade é possível ver uma dura crítica às cidades. Seu contexto de fala é dos anos de 1920 e sua visão do que está se tornando a capital de São Paulo não é positiva. Outro fator a se considerar na visão do autor é que o poeta passava por momentos de dificuldade profissional quando escreveu “Paulicéia Desvairada”. As pessoas não valorizavam seu trabalho e muito de sua frustração serviu de inspiração para a escrita desses poemas como “Os cortejos”:

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! "Bon Giorno, caro."
Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! os tumultuários das ausências!
Paulicéia - a grande boca de mil dentes;
e os jorros dentre a língua trissulca

¹⁴⁶ Definição tirada do dicionário online Aurélio. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/desvairada>. Acesso em 06 nov.18.

¹⁴⁷ Mario de Andrade escrevia para vários jornais de São Paulo. No dia 14 de fevereiro de 1932 fez uma referência ao cineteatro **Colombo** intitulado “Largo da Concórdia” na coluna *Táxi e Crônicas* do *Diário Nacional*. Ver: MANFIO, Diléa Zanotto. *Poesias completas de Mário de Andrade: edição crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

¹⁴⁸ TOLEDO. A capital... Op. cit. p. 154.

de pus e de mais pus de distinção...
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,
quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos ¹⁴⁹.

O processo de urbanização de São Paulo foi tão acelerado e sem regras que resultou no adjetivo que Andrade intitulou sua produção “desvairada”. Na tentativa de entender melhor o pensamento da população paulistana nos anos de 1920, a partir da obra de Mario de Andrade, Monica Raisa Schpun traz uma explicação consistente sobre o modo como a urbanização modifica e reconstrói a vida social em diversos aspectos, incluindo uma busca constante por uma identidade para a cidade,

Temos então, de um lado, inúmeras vozes que trazem ao domínio público a vida urbana e moderna. Mas a ressonância mesma de tais vozes, sua possibilidade de socializar-se depende da constituição simultânea de um espaço público de opiniões que é, por seu lado, fruto indissociável do processo de urbanização. Nesse sentido, além de inspirar a produção de discursos, a vida urbana transforma-se em foco dominante da vida social, ocupando lugar de difusor de ideias, de palco para debates e de espaço de decisões. E o novo espaço público aí criado serve de meio de promoção da própria urbanidade, que fala de si mesma. Assim sendo, a cidade, a um só tempo, seduz e transforma mentalidades. Ela está na origem de uma eclosão de discursos que espelham, com força particular, o impacto do urbano sobre o imaginário e as novas formas de sensibilidade coletiva nascentes, especificamente cidadinas¹⁵⁰.

Dentre os espaços públicos citados por Schpun, o cinema aparece como um elemento importante que reforça a ideia de modernidade. Além das novas salas apresentarem um desenho mais moderno em relação aos cinemas da década de 1910, os filmes produzidos no período promoviam a concepção de uma cidade à imagem das grandes metrópoles dos mais desenvolvidos países. O que caracteriza São Paulo nesse contexto é a verticalização dos edifícios.

Tendo como inspiração cidades modernas da Europa e dos Estados Unidos como Berlim e Nova York, se tornou comum na capital paulista promover mais obras de verticalização dos

¹⁴⁹ ANDRADE, Mario de. *Paulicéia desvairada*. In MANFIO, Diléa Zanotto. Mario de Andrade: Poesias Completas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 84.

¹⁵⁰ SCHPUN, Monica Raisa. “Luzes e sombras da cidade: São Paulo na obra de Mario de Andrade”. In: Revista Brasileira de História, ANPUH, São Paulo, vol.23, no.46, 2003.

prédios centrais do que povoar os novos bairros da cidade. Rubens Machado Júnior analisa esse contexto como:

Um período de entusiasmo característico do humor eufórico experimentado talvez nas conversações ao pé de um bule de café, tal como se enxerga na Sinfonia, num rápido plano de convivas na porta de um bar na Praça Antonio Prado ¹⁵¹.

Esse argumento de Machado Júnior acontece a partir da análise dos filmes de José Medina, *Exemplo Regenerador*, de 1919, e *Fragments da Vida*, de 1929, e de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* de 1929. Este último título é um documentário, baseado na obra *Berlim, sinfonia de uma grande cidade* de 1927, que faz um panorama social, político e econômico da capital paulistana no final da década de 1920.

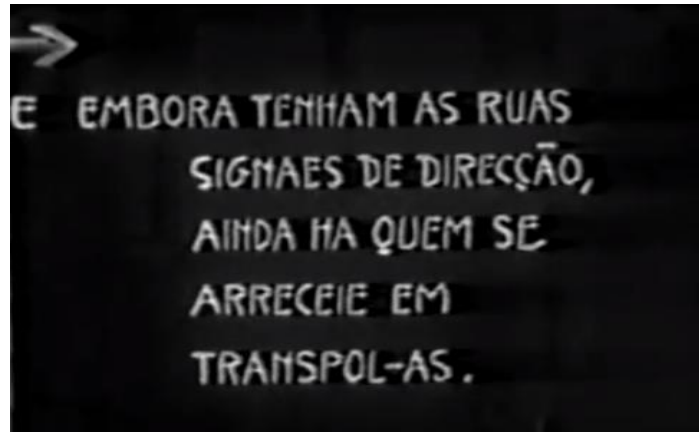
O objetivo de produzir esses documentários, segundo os diretores, era o de promover a máxima realidade do cotidiano das metrópoles. No caso da produção alemã, o diretor Walther Ruttmann fez o filme com o material recolhido das câmeras escondidas que ficaram durante 1 ano em pontos de maior movimentação da cidade. As imagens resultantes dessa atmosfera industrial e caótica, nas palavras do diretor, foram exibidas ao grande público que puderam ver a cidade pela ótica cinematográfica.

Dentre os aspectos levantados no filme brasileiro estão: urbanismo, moda, monumentos públicos, industrialização, fatos históricos, expansão do café, educação, o burburinho do cotidiano. É um filme mudo com cortes de mensagens escritas que situam o espectador quanto ao contexto da cidade. Em uma das mensagens está escrito¹⁵²:

¹⁵¹ JUNIOR, Rubens Machado. “Plano em grande angular de uma São Paulo fugidia”. In: Comunicação & Informação, FIC/UFG, Goiânia, v. 11, n. 2: p. 192-196 - jul./dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/ci/issue/view/728>. DOI [10.5216/c&i.v11i2.7486](https://doi.org/10.5216/c&i.v11i2.7486). Acesso em 06 nov.2018.

¹⁵² Filme - São Paulo, Sinfonia da Metrópole (1929) VHSRip, 54'05". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>. Acesso em 27 ago. 2018.

FIGURA 7: FILME “SÃO PAULO, SINFONIA DA METRÓPOLE”



Fonte: Filme - São Paulo, Sinfonia da Metrópole (1929) VHSRip, 54'05

Este documentário, além dos aspectos já citados, mostra como as pessoas estavam se adaptando as novas regras que a modernidade e a urbanização trazem para o cotidiano das cidades. As sinalizações de trânsito, por exemplo, são regras incorporadas aos poucos pela população que muitas vezes se perde em meio a tantos sinais que indicam as direções e os sentidos para motoristas e pedestres. Na imagem a seguir é possível ver o intenso movimento de carros e bondes¹⁵³.

¹⁵³ Idem. 54'32".

FIGURA 8: FILME “SÃO PAULO, SINFONIA DA METRÓPOLE”



Fonte: Filme - São Paulo, Sinfonia da Metrópole (1929) VHSRip, 54'32”.

Além disso, o filme de 1929 mostra a dicotomia entre atraso e modernidade quando analisado de forma mais detalhada. Márcia Moraes Nehring pontua que mesmo que a intenção seja mostrar a modernidade acelerada da cidade, ela não se revela tão facilmente assim no filme devido a um descompasso entre as imagens e as cartelas:

As imagens, contudo, tendem-se a se concentrar nos bairros mais chiques (os carrões que saem das mansões, os colegiais a caminho da escola) ou de renda mediana (o leite colocado no beiral da janela), com certeza não nos cortiços ou vilas operárias. O trabalho é outra ausência no âmbito das imagens – são poucas as cenas de fábricas, e ainda assim não fornecem um parâmetro de grande produtividade; do comércio de café (...). Talvez a presença mais notável esteja na construção civil - e mesmo assim incluindo um longo plano de operários almoçando ¹⁵⁴

Mesmo a cidade recebendo cada vez mais equipamentos modernos e tecnológicos aproximando-se da realidade de uma grande metrópole, era constante a preocupação por parte da elite em estabelecer a distinção social. As salas de cinema do centro que passaram a ser locais de lazer muito procurados pelos paulistanos tornaram-se, assim, espaços de segregação, pois o valor dos ingressos era alto e código de vestimenta impedia o acesso das pessoas com o

¹⁵⁴ NEHRING, M. M. São Paulo no Cinema: a representação da cidade nos anos de 1960. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências da Computação. Da Universidade de São Paulo, 2007.

poder aquisitivo limitado. Esse tipo de comportamento era endossado pelos intelectuais Gabus Mendes e Ademar Gonzaga.

Tais críticas são relevantes quando consideramos que eram feitas por cinéfilos que posteriormente se tornaram diretores de cinema. Seus escritos carregam preocupação quanto ao mercado de produção e exibição no país. Os cineastas preocupavam-se também com a qualidade de seu público, pois defendiam que muito dos frequentadores de cinema estavam mais interessados nas apresentações de variedades (circos, danças e teatro) do que na cinematografia.

Gabus Mendes e Ademar Gonzaga queriam que o cinema tivesse o mesmo prestígio que os teatros e óperas recebiam. Ismael Xavier analisa a visão desses críticos que estavam pensando na elitização da sétima arte:

“A colocação do cinema sob a etiqueta da arte e da indústria era conveniente aos praticantes da cultura ornamental: reverenciadores da tradição clássica, devotos do beletismo como forma de elegância e distinção social, fascinados pelos costumes civilizados, tinham nos auspícios da arte e no modelo industrial de grande envergadura uma forma de tornar mais cultos e respeitáveis seus pronunciamentos sobre cinema. A concepção do cinema-arte, a tutela da beleza para tudo o que de nobre a noção clássica inspira num ambiente provinciano, vêm favorecer a legitimação da novidade junto aos intelectuais e burocratas. O interesse pelo cinema, menos nobre a princípio, pode ganhar suas compensações, desde que, no texto, o crítico dê asas ao seu progressismo ornamental e, a seu modo, reproduza o "gosto artístico" e o estilo esnobe do crítico literário”¹⁵⁵.

Sheila Scvarzman reforça que existia um projeto de segregação propagado, também, pelos críticos de cinema. Os jovens jornalistas do Rio de Janeiro, como Ademar Gonzaga, nas revistas *Para Todos* e *Cinearte*, e Pedro Lima, na revista *Selecta*, procuravam incentivar a produção de filmes nacionais e a melhoria das salas de exibição da região central da cidade por meio da “Campanha pelo Cinema Brasileiro”¹⁵⁶. Dentre os principais cinemas do centro da capital paulista em meados dos anos de 1920 estavam os **Cines República; Santana; Avenida; Central; Paraíso e São Pedro**.

Eram cinemas que apresentavam algum tipo de desgaste e necessitavam de reparos. O cine Avenida, por exemplo, era conhecido pelos ruídos nas exibições. Cada cinema tinha sua característica singular que atraía, ou não, o público. Alguns jornais do período ao fazer propaganda ou crítica a algumas salas, traziam os perfis dos espectadores, como, por exemplo,

¹⁵⁵ XAVIER, Ismael. Salas de cinema... Op. cit., 1978. p. 124. Apud. SCHVARZMAN. Distribuição... Op. cit. 2005. p.48.

¹⁵⁶ SCHVARZMAN, Sheila. Ibidem. p. 47

a crônica de Jorge Martins Rodrigues (JMR) no *Diário da Noite*¹⁵⁷ que dizia que o cine Paraíso era frequentado em sua maioria por moças e pessoas mais velhas e exigentes.

O crescimento dos espectadores das salas de cinema, no entanto, não pode mascarar a grande parte da população paulistana que não tinha acesso a essa opção de lazer ainda nos anos de 1920. Maria Auxiliadora Guzzo de Decca afirma que:

A maioria dos operários não ia muito o cinema, embora bastante frequentado pela população paulista em geral na época. Os cinemas de preço mais baixo correspondiam a 1% ou mais do salário mensal comum entre os operários¹⁵⁸.

No entanto, a localização das salas de cinema indica o contrário. O maior número de espaços de exibição ficava nos bairros operários e populosos como aponta a coluna *Cinema* de *O Estado de S. Paulo* analisada por Schvarzman:

Conforme podemos perceber pelas indicações de Gabus Mendes, em 1925 a exibição em São Paulo estava mudando. Havia 27 salas, oito delas no Centro, enquanto nos bairros industriais e de moradia de operários como o Brás havia seis, no Bom Retiro duas, na Mooca uma, no Cambuci uma e uma na Vila Mariana. Em bairros de classe média como o Paraíso havia uma, na Bela Vista uma e uma em Santa Cecília. Portanto, pela localização das salas pode-se perceber que o cinema era ainda em grande parte voltado aos bairros e público operário: “Poeiras”, antigos galpões com instalações simples sendo o chão em terra batida, daí o nome, ou ocupando antigos teatros¹⁵⁹.

Isso mostra que ainda nos anos de 1920 o cinema em algumas salas era exibido juntamente com apresentações circenses e teatrais e isso atraía a camada popular da cidade. Observando essa condição das salas de bairro, os críticos pediam por espaços com maior sofisticação e exclusivo para a cinematografia. Como vimos, Mendes achava absurdo que alguns lançamentos chegassem antes em cinemas como o **Brás-Polytheama** e depois nos cinemas centrais. Isso fomentou o desejo de maiores investimentos em salas de exibição na região central da cidade que se modificava.

As pessoas de baixa renda deixaram de se deslocar até o centro da cidade, as praças centrais se tornaram locais de passeios e não mais de apresentações. A elite, nesse contexto, ansiava por casa de espetáculos cada vez mais sofisticados e modernos e via com satisfação nas revistas especializadas como a *Cinearte* a construção de grandes cinemas. No entanto, é importante ressaltar que com a sofisticação aumentava também a segregação, pois as camadas

¹⁵⁷ CINEARTE, Rio de Janeiro, n. 55, 16 nov. 1927. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>. Acesso em 13mar. 2018.

¹⁵⁸ DECCA, 1983, p.41. Apud. SOUZA, Salas de cinema... p. 183.

¹⁵⁹ Schvarzman. Salas de cinema... Op. cit. pp. 57-58.

populares eram afastadas desses espaços culturais. Sobre a posição de parte da intelectualidade, Schwarzman faz os seguintes apontamentos:

para o crítico paulista (Gabus Mendes), o cinema não é um negócio, embora quisessem implantar uma indústria. Cinema é uma expressão artística que afirma e expõe a diferenciação e a elevação social do país. Herdeiros da mentalidade ibérica contrária ao fazer manual, as elites econômicas letradas nas quais se inserem os membros de *Cinearte* desprezam o povo até mesmo como consumidor. O cinema brasileiro padecerá desse mal¹⁶⁰.

Esse posicionamento de parte da intelectualidade paulistana reforça a ideia de que a modernização da cidade de São Paulo estava constantemente em contradição. Ao passo que era importante promover filmes populares que fortaleciam a indústria cultural¹⁶¹, havia um movimento de pessoas contrárias à massificação da sétima arte. Considerando essa questão, a palavra “modernidade” deve ser problematizada assim como a utilização desse termo para caracterizar a São Paulo dos anos de 1920.

O termo modernidade está associado a um projeto de cidade. Era muito utilizado pela publicidade do período e tinha uma conotação positiva como aponta Heloísa Buarque de Almeida em “Quando o Metro era um palácio”:

A própria palavra “moderno” adquiriu, na São Paulo dos anos 20, uma grande importância e aparecia muito na publicidade em geral associada a ideia de exótico, mágico e até revolucionário (...) o termo foi associado ao contexto da revolução tecnológica do novo século e do pós guerra¹⁶².

Para a antropóloga, os anos de 1920 foram os momentos de revolução tecnológica e o cinema era visto como produto dessa modernidade. No entanto, é necessário teorizar o termo “modernidade”, pois o fato de as estratégias publicitárias o utilizarem não é suficiente para aplicá-lo ao contexto paulistano. Almeida, dessa forma, cita a teoria defendida por Berman para definir a modernidade paulistana a partir das palavras do próprio autor que ressalta a dificuldade em definir o termo, pois é composto de “sensações contraditórias e conflitantes”¹⁶³.

¹⁶⁰ SCHWARZMAN. Salas de cinema... Op. cit. p.55.

¹⁶¹ ADORNO, Theodore. HORKHEIMER, Max. “Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos”, 1947. Disponível em: http://www.nre.seed.pr.gov.br/umuarama/arquivos/File/educ_esp/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em 16/10/2018. Acesso em 13 abr. 2019 e NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP. 2001.

¹⁶² ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Quando o Metro era um palácio: salas de cinema e modernização de São Paulo. In: *Cadernos de Campo*. USP, São Paulo, Ano VI. Nº 5 e 6, 1997, p. 91. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52356>. Acesso em 27 abr. 2018.

¹⁶³ Sobre essa questão, Almeida reforça que o estudo sobre modernidade é muito complexo e existem correntes teóricas em discussão e cita autores que estudam o tema como: Berman (1987); Rouanet (1987); Habermas (1987, 1992) e Giddens (1991). ALMEIDA. H. B. *Ibidem*. p. 112.

São vários os acontecimentos que permitem considerar São Paulo uma cidade moderna, mas a criação das grandes salas de exibição dos anos de 1930 é, sem dúvida, um dos elementos que mais exibem essa modernização. A verticalização dos edifícios, a expansão dos bairros e o reconhecimento da região central como local de lazer e espetáculos foram definidores para configurar a estrutura da cidade após o *boom* modernizante da década de 1920.

É esse conflito que vamos nos aprofundar no próximo capítulo quando falaremos sobre a década de 1930 para o cinema nacional e as influências políticas e econômicas do período. O quanto fatores externos à indústria cinematográfica interviam para que ela se tornasse uma das indústrias mais promissoras do país, principalmente no setor de exibição, com salas cada vez mais numerosas e grandiosas e como esse movimento foi fundamental para a configuração espacial da cidade e as transformações das sociabilidades.

Capítulo 2 - O surgimento da Cinelândia: o contexto cultural e social de São Paulo nos anos de 1930-1940

A cultura de massa não é típica de um regime capitalista. Nasce em uma sociedade em que a massa de cidadãos participa com igualdade de direitos na vida pública, no consumo e no desfrute das comunicações – nasce inevitavelmente em qualquer sociedade do tipo industrial ¹⁶⁴

Pensar o contexto cultural paulistano requer pensar na própria cultura e nas apropriações que as pessoas fazem dela. Como cultura é um termo com uma imensidão de significados e bibliografias, o recorte que propomos aqui é de entendê-la a partir da sociedade industrial e suas características. Seguindo a linha de pensamento de Eco, numa sociedade que atingiu os níveis de desenvolvimento tecnológico, a cultura seria produzida e distribuída deliberadamente para a população.

Na especificidade do contexto paulistano, devemos considerar também o alto grau de analfabetismo e evasão escolar. Sérgio Miceli, ao estudar como acontecia a produção cultural no Brasil no início do século XX, percebe que elas “dependiam quase que por completo das instituições e dos grupos que exerciam o trabalho de dominação” ¹⁶⁵. Nesse sentido, o conceito de modernização estaria ligado ao conceito de civilização. E isso é uma questão a se pensar quando abordamos a produção cultural consumida em grande escala.

Theodor Adorno e Max Horkheimer são pensadores contemporâneos ao desenvolvimento do cinema que analisaram esse fenômeno, principalmente no que diz respeito a produção cultural e sua absorção por grande número de espectadores. As principais críticas ao que eles denominam de cultura de massa está no fato de que “ao difundir por todo globo uma cultura de tipo homogênea, destroem as características étnicas de cada grupo étnico” ¹⁶⁶. Essa perspectiva entende que certos grupos sociais não teriam consciência de si mesmos e das classes sociais que estão inseridos.

Seguindo esta linha de pensamento, Siegfried Kracauer, um importante teórico pertencente a escola de Frankfurt ¹⁶⁷ entende o cinema de forma paradoxal ao mesmo tempo em que o vê com um espelho da sociedade, o acusa de desfigurar a realidade social ¹⁶⁸. Para

¹⁶⁴ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, p. 51.

¹⁶⁵ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 17.

¹⁶⁶ Eco. Op.cit. p. 46.

¹⁶⁷ HELD, David. *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Habermas*. University of California Press, 1980. p. 14. Essa referência é posta a título de discussão, este trabalho não corrobora com essa visão, principalmente pelo caráter elitista de muitos desses críticos que muitas vezes não consideravam o público como agente ativo na relação público-cinema.

¹⁶⁸ KRACAUER, Siegfried. “As pequenas balconistas vão ao cinema”. In *O ornamento da*

tentar solucionar esse paradoxo, o filósofo Pedro Rocha de Oliveira sugere que o cinema como “fuga da realidade é adequado a uma realidade que foge de uma compreensão adequada de si mesma – uma sociedade alienada no sentido marxiano do termo: incapaz de entender e de controlar a si própria”¹⁶⁹.

Muitos pensadores da escola de Frankfurt baseavam seus pensamentos na teoria social proposta por Marx, apesar de a considerarem limitante para analisar os acontecimentos do século XX. Por maiores as críticas que tivessem à teoria marxista, eles acabavam na mesma limitação, mesmo produzindo 100 anos depois, pois permaneciam baseando-se na teoria de que toda produção capitalista deveria ser analisada em função do lucro e do trabalho, como vemos a seguir:

Essas formas culturais – as quais, decerto, também são produzidas como mercadoria, visando o lucro – “dão forma a um material já existente” na medida que reproduzem a lógica da produção cultural, apresentando-a, explicitando-a. “O ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante”. Nesse sentido, o ornamento expressa a verdade da sociedade na qual ele aparece e, assim, “o prazer estético nos movimentos ornamentais da massa é legítimo”, e não “pura distração da multidão”. Na “pura exterioridade” do ornamento e no “brilho superficial das stars, dos filmes, das revistas e das decorações” – na aparência cujo conteúdo é puramente a exibição do esplendor de sua própria organização – “o público encontra a si mesmo”¹⁷⁰.

Para contrapor essa visão, Umberto Eco traz algumas pontuações importantes para mostrar o lado positivo do acesso em massa às produções culturais, pois segundo o autor grande parte da sociedade que antes não tinha acesso ao bem cultural passa a ter devido a facilidade em sua difusão: “A cultura de massas não ocupou em realidade o posto de uma suposta cultura superior, foi difundido simplesmente entre massas enormes que antes não tinham acesso ao benefício da cultura”¹⁷¹.

Outro autor que pensa na questão é Martin-Barbeiro que busca no próprio surgimento do termo argumentos que defendam sua visão que a “cultura de massa” não é uma cultura imposta pela classe dominante economicamente, mais sim uma consequência do acesso à cultura por um número cada vez maior de pessoas:

massa (2009), p. 311.

¹⁶⁹ OLIVEIRA, Pedro Rocha de. *Fetichismo e ornamento na teoria da cultura de Siegfried Kracauer*. Síntese, Belo Horizonte, FAJE, Belo Horizonte/MG, v. 39, n. 124, 2012. p. 238.

¹⁷⁰ KRACAUER, Siegfried. Culto da distração.... Apud OLIVEIRA, Pedro Rocha. Fetichismo e ornamento... Op. cit., p. 346.

¹⁷¹ ECO. Apocalípticos... op. cit. p. 52.

O longo processo de enculturação das classes populares no capitalismo sofre desde meados do século XIX uma ruptura mediante a qual obtém sua continuidade: o deslocamento da legitimidade burguesa “de cima para dentro”, isto é, a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso. Esse “salto” contém uma pluralidade de movimentos entre os quais os de mais longo alcance serão a dissolução do sistema tradicional de diferenças sociais, a constituição das massas em classe e o surgimento de uma nova cultura, de massa. O significado deste último quase sempre tem sido pensado em termos culturalistas, como perda de autenticidade ou degradação cultural, e não em sua articulação com os outros dois movimentos e, portanto, no que traz de mudança na função social da própria cultura ¹⁷².

O cinema, nesse sentido, permite que qualquer categoria social possa ser representada na tela sem distinção, o que faz com que as classes marginalizadas criem um sentimento de “pertencimento nacional” ao assistir um filme, pois, ao serem representadas na película, passam a se sentir participantes da história que é narrada. Para Robert Burgoyne, "A identidade social, tal como concebida nesses filmes, não se origina 'de cima', nem 'de baixo', com a etnia ou a raça, e sim de maneira transversal, por meio de relações horizontais, cujo caráter antagônico e transitivo é mais bem representado em termos de 'dentro' e 'fora'" ¹⁷³.

A cultura popular ganha força e muitas produções acadêmicas não conseguem perceber que as produções de massa acontecem a partir também dessas camadas populares. A história escrita pela classe dominante era restrita ao seletivo número de apreciadores, pois a grande massa da população em nada se identificava com essas produções. Um exemplo é François Rabelais que foi analisado por Mikhail Bakhtin (1885-1975) em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

Bakhtin chama a atenção para o fato de que podemos encontrar nas obras de Rabelais a história da cultura popular no renascimento se aproximando da realidade e do cotidiano da população, informações essas que não estavam presentes nos documentos oficiais. Isso revela que a cultura está presente e é produzida de forma multilateral e que o consumo dessas produções está sujeito a identificação por parte dos leitores ou espectadores.

Rabelais é um exemplo dos poucos que fugiam aos moldes literários de seu tempo, que além da estética, era determinado pelo conteúdo. Suas produções conseguiam atingir sucesso de público, pois, produzia textos teatrais que se aproximavam da realidade popular. A população se identificava com a linguagem de Rabelais, que nos anos seguintes foi considerado por muitos estudiosos o escritor que mais se aproximara da cultura popular no seu período.

¹⁷² MARTIN-BARBERO. Dos meios às mediações... op. cit. p. 171.

¹⁷³ BURGOYNE, R. *A Nação do Filme*. Brasília: Editora UNB, 2002. p. 17.

A necessidade de representar as camadas mais baixas da sociedade ocorreu pela percepção de que a história era escrita pela classe dominante, que dificilmente faria uma história das camadas populares. O cinema aparece assim como uma possibilidade de reproduzir temas populares, construindo enredos que condizem com a realidade da grande massa trabalhadora, que tinha seus costumes e cultura para além do que era indicado nos órgãos oficiais. Por isso, a história econômica, até então predominante na produção historiográfica, deixou de ser o eixo central dos estudos acadêmicos quando os historiadores perceberam o cotidiano social como formador e preservador de culturas e identidades, o que conseqüentemente ampliou o interesse em estudar a história das mentalidades.

Não nos aprofundaremos muito mais em teorias que discutem temas como “indústria cultural” e “cultura de massa”, até porque nosso foco é mais no setor de exibição. Nossa intenção ao trazer essa breve discussão é mostrar a linha teórica que utilizamos para pensar como a sociedade paulistana recebia o cinema e como ele era oferecido a ela. Em certo momento falamos de questões políticas e econômicas devido as promulgações de leis que influenciaram diretamente no mercado de exibição.

Nesse capítulo apresentamos o contexto paulista no início dos anos de 1930, o surgimento da Cinelândia e a consolidação das salas de cinema nos anos de 1940, tanto nos bairros quanto no centro da cidade. Separamos os tópicos do seguinte modo: os grandes palácios de exibição de cinema; a nova política, a cidade de São Paulo; o início da Cinelândia: construções de grandes edifícios de exibição, a reestruturação da cidade de São Paulo e as salas fixas de exibição: os cinemas de centro x cinemas de bairro (panorama dos anos de 1940).

2.1 – O surgimento dos grandes palácios de exibição de cinema; a nova política, a cidade de São Paulo

A inauguração do **Cine Paramount** em 1929 mexeu com as estruturas de críticos do período. Localizado na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, exibiu, pela primeira vez na América do Sul, um filme sonoro. Esse acontecimento foi um marco para a história do cinema nacional e só foi possível graças ao desenvolvimento tecnológico dos anos de 1920 e o crescimento do interesse da população pelo cinema.

Quando falamos que o advento do som no cinema desestabilizou algumas pessoas, principalmente os jornalistas responsáveis por notícias sobre o tema, é devido ao fato de que parte da população ainda era receosa sobre o poder que a sétima arte tinha na mentalidade das pessoas. Procurando matérias de jornais sobre a chegada do som nos filmes percebemos que

essa inovação não foi recebida com grande entusiasmo por parte da mídia. *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, parece ficar neutro sobre o tema quando traz uma propaganda da comédia de Adolphe Menjou “Entre o pecado e o amor” exibida no **Paramount** e dentre as atividades faz um adendo sobre a sonoridade do discurso de posse do então presidente dos Estados Unidos Herbert Hoover ¹⁷⁴ sem se aprofundar na adição do som, o que seria esperado visto que era uma tecnologia recém-chegada no Brasil.

Por um lado, essa falta de entusiasmo do jornal pode ser reflexo, também, da dificuldade em se implantar o cinema sonoro no Brasil. Além dos altos preços dos equipamentos e dificuldade de contratar e treinar os trabalhadores para manusear esses equipamentos, era um período de muita instabilidade econômica, principalmente, devido à quebra da bolsa de Nova York que afetou diretamente os produtos brasileiros destinados à exportação. O especialista em cinema Rafael de Luna Freire sobre esse período defende:

A incorporação da reprodução sonora mecânica e sincrônica como elemento essencial da projeção de filmes impôs aos exibidores a compra de caros equipamentos, o treinamento e a contratação de funcionários, e o pagamento de taxas mensais de manutenção. Obrigou ainda os empresários a realizarem reformas estruturais nos espaços de exibição, tanto para regularizar o fornecimento de eletricidade aos equipamentos quanto para garantir melhor qualidade acústica. Os filmes falados em idiomas estrangeiros, mesmo que depois traduzidos para o português através das legendas, foram outro fator que afetou o negócio dos exibidores. Desse modo, parte em consequência do advento do som – assim como da crise econômica mundial após a queda da bolsa de Nova York –, o número de salas de cinema no Brasil reduziu sensivelmente ao longo dos anos 1930, concentrando-se nos grandes centros urbanos ¹⁷⁵.

Por outro lado, a falta de entusiasmo pode estar ligada a questões mais políticas como é o caso do editorial do *O Correio Paulistano*, outro jornal de grande circulação da cidade. No 24 de outubro de 1930 ele produz uma nota em uma reportagem intitulada “Notas e notinhas da Cinelândia” dizendo que o cinema era visto como coisa do demônio e que o som chegava para agravar essa condição, como vemos nesse trecho escrito por João Raymundo Ribeiro, que utilizava o pseudônimo de Fiteiro para assinar suas colunas:

Assim, para algumas pessoas, o cinema continua um verdadeiro engenho do demônio, do qual se deve fugir a toda pressa, afim de que nossas almas não venham cair em tentação... Essa história de cinema falado, então, veio ainda mais aumentar a ojeriza dos que não gostavam dos espetáculos de fitas, quer

¹⁷⁴ *O Estado de São Paulo*. Publicado em 01 mai.1929. p.19.

¹⁷⁵ FREIRE, Rafael de Luna. “A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930”. Apud. ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida; FREIRE, Rafael de Luna. “Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro”. In: Significação, revista de cultura audiovisual, ECA/USP, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul-dez. 2017. p. 179.

cômicas quer dramáticas. Isso, porque, dando voz as figuras da tela, o perigo parece ter duplicado: já não é somente a sugestão do gesto: há também a inconveniência dos diálogos, principalmente em certos filmes feitos para uso externo onde os artistas dizem o que querem...¹⁷⁶

O fato do jornal estar atrelado ao partido conservador pode ser uma explicação para essa visão em relação ao cinema. Quando Fiteiro utiliza a palavra “perigo”, reforça ainda mais a sensação de que o cinema era visto como algo incerto, pois surtia efeitos nos modos e costumes da sociedade ¹⁷⁷. Mas ao mesmo tempo em que ditava regras, era recebido por parte da sociedade com receio, o que algumas vezes se transformava em rejeição por alguns veículos de comunicação, como pode ser visto no trecho acima.

Inimá Simões, por outro lado, afirma que a mídia ficou muito entusiasmada com a chegada do cinema sonoro. A construção do **Cine Paramount** foi vista pelos jornais e revistas especializadas¹⁷⁸ como um presente para a cidade. Além disso, era orgulho para os paulistanos a escolha de São Paulo como a primeira cidade da América do Sul a exibir um filme falado. Contudo, esse feito só foi possível devido aos investimentos estadunidenses para as construções de cinemas glamourosos que proporcionavam ao capital estrangeiro um controle ainda maior do mercado de exibição no Brasil.

A capital paulista se fortalecia cada vez mais como centro das inovações cinematográficas no país. Segundo Freire, que analisa especificamente a entrada no cinema sonoro nas diferentes regiões do país, a região Sudeste foi a pioneira na introdução do equipamento¹⁷⁹. No começo, só os grandes cinemas proporcionavam a experiência sonora devido ao alto valor dos aparelhos que eram importados dos Estados Unidos. Além disso, essa inovação trouxe uma atração a mais para as salas de exibição, visto que entre uma sessão e outra os equipamentos ficavam expostos nos *halls* de entrada.

O som chegou aos cinemas em um momento em que a cidade de São Paulo se reconfigurava. Fernão Ramos ao contar a história do cinema brasileiro¹⁸⁰, destaca o período de

¹⁷⁶ RIBEIRO, João Raymundo. “Notas e notinhas da Cinelândia”. *Jornal Correio Paulistano*. 24 out. 1930, p. 7

¹⁷⁷ Essa opinião muda quando o estado começa a utilizar o cinema como propaganda e de certa forma controla o conteúdo que será exibido.

¹⁷⁸ Otávio Gabus Mendes, correspondente paulista de *Cinearte*, sob as iniciais OM, comenta na edição de 24/4/1929: “São Paulo lucrou com isso. Principalmente por ter um dos melhores cinemas da América do Sul, e além do mais pelo facto de terem sido nelle, introduzidos antes de qualquer outra localidade da América do Sul, aparelhos ‘movietone’ e ‘vitaphone’, que tanto vem dando comentários às imprensas cinematográficas mundiais. E o PARAMOUNT, além do mais é o cinema que fazia falta à São Paulo. A beleza magnífica de sua construção tem dado o que falar e as enchentes formidáveis que apanhou são, sem dúvida, o testemunho que o público lhe dá de que aplaude qualquer iniciativa, conquanto que ella seja bôa de facto. Parabéns!”. Apud. SIMÕES, I. Salas de cinema... Op. cit. p. 16.

¹⁷⁹ FREIRE, R. L. “A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930”. *Significação. Revista de cultura audiovisual, ECA/USP*, V. 40, nº 40, 2013.

¹⁸⁰ RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

1930 a 1955 como o período da aventura industrial do cinema paulista. Já autores como Afrânio Catani destacam a intervenção do governo nas produções nacionais, principalmente por meio dos jornais cinematográficos.

O estudo do período do cinema sonoro traz para a discussão alguns elementos que necessitam de embasamento teórico para diferenciar da análise do cinema mudo. O cinema brasileiro até os anos de 1930 é estudado a partir de atores sociais que são ao mesmo tempo produtores e exibidores. Segundo Bernardet “não existe uma história da exibição no Brasil”¹⁸¹. Essa condição muda com o crescimento da distribuição de filmes estrangeiros no país e com o estabelecimento das grandes salas de cinema.

A grande modernização dos anos de 1920 remodelou a cidade de São Paulo que mesmo com a crise do início dos anos de 1930 continuou evoluindo com novas invenções e transformações dos espaços urbanos. A localização das salas de cinema tinha relação direta com os eixos viários. Santoro, analisando esse contexto destaca que:

Esses equipamentos urbanos (como o cinema) surgiram na década de 30, subordinados às obras viárias e teriam como locus um novo espaço no centro da cidade, menos comprometido com os projetos da capital agroexportadora. A ênfase na estrutura viária deixa em segundo plano os equipamentos urbanos. Em primeiro estaria o crescimento da cidade, que aconteceria a partir de obras viárias indutoras. Não são os equipamentos os catalizadores de investimentos urbanos, eles são consequência desses investimentos, como alargamento e aberturas de vias, principalmente advindos do poder público. Se no início do século o funcionamento das salas determinava alterações no horário dos bondes, na metade do século as salas serão qualificadoras de um determinado eixo viário, acontecem de forma complementar à abertura de novos eixos como por exemplo a avenida Ipiranga ou para qualificar eixos existentes, como a avenida São João¹⁸².

A cidade se reestruturou com a ampliação das ruas e avenidas centrais e isso motivou à implantação dos cinemas nesses locais. A chegada do filme falado trouxe uma nova concepção de cinema para a população paulistana e ainda fortaleceu o domínio dos filmes de Hollywood no circuito exibidor da cidade. Nesse período, tanto a produção quanto a distribuição eram predominantemente de origem norte-americana. Inclusive os espaços de exibição construídos por empresas brasileiras contavam, em sua maioria, com o financiamento estadunidense.

Outro fator que é válido ressaltar é que além de lindos e grandiosos cinemas, o período foi marcado pelo crescimento da cidade e o aparecimento de novos bairros, muitos deles majoritariamente perto das fábricas. Com a expansão dos bairros operários, a região central que

¹⁸¹ BERNARDET. O que é cinema... Op. cit. pp. 43-44.

¹⁸² SANTORO, P. *A relação das salas...* op. cit. p. 120.

até aquele momento englobava os bairros do Brás e Mooca, passa a englobar também as regiões das avenidas Ipiranga e São João com extensão ao Largo da Consolação.

Como vimos, os cinemas operários cresceram no início do século XX na mesma medida dos cinemas centrais. No entanto, para nós é mais interessante focar nos cinemas centrais¹⁸³, visto que é muito extenso o número de cinemas que começam a surgir na cidade de São Paulo. Além disso, focar nos cinemas do centro nos permite analisar as manifestações culturais e de sociabilidades que ocorriam na região, considerando que grande parte do público fazia grandes deslocamentos para se divertirem nas luxuosas salas do centro da cidade que ofereciam experiências que iam para além do filme.

A região do parque do Anhangabaú, nesse sentido, é um dos focos deste trabalho. Como vimos, o nome Cinelândia só foi popularizado em meados dos anos de 1940. No entanto, já na década anterior ela era conhecida como local dos cinemas mais luxuosos da cidade. Para entender como ocorreu a expansão dos cinemas nessa região especificamente, vamos partir do início com a inauguração do **Cinema Pedro II** no dia 2 de dezembro de 1929.

A primeira exibição no espaço foi o filme “Rapsódia Húngara” de Eric Pommer e Hanns Schwarz. Produzido pela UFA¹⁸⁴, uma das produtoras mais conceituadas da época, foi bastante divulgado tanto por meio de cartazes e folhetos como por nota em jornais. *O Estado de S. Paulo* traz uma nota na página 6 de seu caderno chamando a atenção para a inauguração do Pedro II. No entanto, a reportagem se restringe a abordar apenas a data de inauguração que acontece no dia da comemoração do aniversário de seu patrono o imperador Dom Pedro II.

O novo Cinema ou Cineteatro, como era conhecido no período, apresentava uma sala de exibição construída aos moldes dos teatros glamourosos europeus. Havia dois andares, sendo que o andar superior foi construído para abrigar os camarotes. Isso é confirmado quando analisamos o valor dos ingressos, que eram separados de acordo com a posição das cadeiras. Contudo, fotos do interior da sala mostram que os camarotes não ofereciam a melhor vista da tela, mesmo assim o valor dos ingressos não era o mais barato. Para se ter ideia dos valores, nos cartazes de propaganda para inauguração, as Frizas e os Camarotes custavam 30\$ e as poltronas por volta de 5\$.

Esses valores podem ser observados no cartaz de divulgação do filme que era modesto comparado aos que seriam feitos nas décadas seguintes, mas trazia as informações principais,

¹⁸³ Continuaremos a citar os cinemas de bairro, principalmente os de grande capacidade de público, porém com menos aprofundamento em relação às sociabilidades.

¹⁸⁴ Universum Film Aktien Gesellschaft, ou também Universum Film AG e mais comumente apenas UFA, é a rede de estúdios cinematográficos mais importante da Alemanha durante a República de Weimar e III Reich.

além das inovações tecnológicas que no caso desta sala foi a sincronização da orquestra e o prólogo cinematográfico. Não havia anúncios publicitários, só os nomes da produtora “UFA” e da distribuidora “Programa Urania”. Todos esses detalhes podem ser vistos na imagem a seguir ¹⁸⁵:

FIGURA 9: CARTAZ DE EXIBIÇÃO DO FILME "RAPSÓDIA HÚNGARA"



Fonte: <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2013/06/pedro-ii-sao-paulo-sp.html>

Além deste cinema, outras 3 salas de exibição foram inauguradas na cidade de São Paulo em 1929. Dentre elas estão: o **Cine Rosário** na Rua São Bento; **Colyseo Paulista** no Largo do Arouche e **Paramount** na Avenida Brigadeiro Luiz Antonio. As quatro salas de cinema inauguradas no último ano da década de 1920 estão presentes na região central, mesmo com os 3km que separam o cine Paramount das salas da região da República.

A inauguração deste cinema foi um marco para a cidade, principalmente porque se tornou um dos símbolos de representação do crescimento da região central de São Paulo. A matéria no *Estado de S. Paulo* no dia de sua inauguração aborda essa questão. Ao falar sobre a localização, Guilherme de Almeida questionou sobre o novo cinema ser considerado “quase” centro. Em sua opinião, era questão de tempo para que a região que correspondia a Avenida Brigadeiro Luiz Antonio fosse considerada centro numa cidade que não parava de se expandir

¹⁸⁵ Entre 1917 e 1945, a UFA foi uma das mais relevantes empresas do sector e concorrente directa de Hollywood. Atualmente pertence ao RTL Group, uma subsidiária da Bertelsmann. Ver ISOLAN, Flaviano. “Cinema alemão no Brasil nos anos 1920 e 1930: percursos de uma política cultural exterior”. *Iberoamericana*. XVIII, 69, 2018. Disponível em: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2349>. Acesso em 24 mai. 2018.

Quase no centro da cidade. Quase? Para alguns já se dirige, na sua marcha incontida, ereta e rija, o altíssimo exército dos arranha-céus. Daqui a pouco (três, quatro anos – quem sabe o alcance das botas de sete léguas com que caminha o progresso de São Paulo?!), aquilo já será o próprio centro: o grande centro de uma enorme metrópole ¹⁸⁶.

Esses 4 cinemas mencionados acima foram os últimos a serem construídos antes do conflito político ocorrido nos anos de 1930 que foi sentido na cidade até pelo menos 1935, quando os relatos de cinemas sendo construídos na região central da cidade voltam a ser encontrados nos meios de comunicação disponíveis, segundo os dados coletados por Inimá Simões. Nesse período, em que a construção de novas salas de exibição esteve reduzida, a capital paulista foi afetada pelo conflito armado no *O Estado de S. Paulo* que ocorreu em 1932 ¹⁸⁷.

Os primeiros anos da década de 1930 foram conturbados para os habitantes da capital paulista. A crise econômica e política afetou diretamente o cotidiano da população que experimentou um período de grandes incertezas. Até os anos de 1930, a jovem república brasileira dependia economicamente das exportações de café e leite, tornando os estados de São Paulo e Minas Gerais os mais ricos da nação e controlavam o posto da presidência da República.

Essa condição seguiu vigente até o final da década de 1920 mesmo com suas estruturas enfraquecidas pelas sucessivas crises econômicas e conflitos sociais. Contudo, a crise do café somada à quebra da bolsa de Nova York fez com que fosse insustentável manter as bases econômicas quase que exclusivamente na produção agropecuária, como acontecia até então. Na perspectiva dos governantes do período, centralizados na figura de Getúlio Vargas, era preciso uma nova forma política que fosse capaz de unir os estados federais para acelerar o processo de industrialização no país.

Essa centralização foi utilizada por Vargas como propaganda de governo que tinha a industrialização e a modernização como prioridades para alcançar o desenvolvimento. Segundo alguns historiadores, esse movimento estava muito mais ligados aos interesses já vigentes do que à uma mudança efetiva. Maria Isaura Pereira de Queiroz entende que é preciso distinguir atitudes tradicionais de atitudes atrasadas ¹⁸⁸ para entender como se deu esse processo. Para ela: “a revolução de 1930, que se realizou graças a adesão dos velhos coronéis e que, depois de

¹⁸⁶ ALMEIDA, Guilherme de. “*O Cine Paramount*”. In: “Cinematógraphos”. *O Estado de São Paulo*, 13 abr. 1929.

¹⁸⁷ CAPELATO, Maria Helena. “O Movimento de 1932: a causa paulista”. São Paulo: Brasiliense, 1981.

¹⁸⁸ REZENDE, M. J. de. “Desvendando as dinâmicas internas singulares dos processos de mudança social no Brasil: um estudo das especificidades locais, regionais e nacionais na obra de Maria Isaura Pereira de Queiroz” *Athenea Digital, revista de pensamento y investigación social*, n. 12, 2007, p. 78-98. Disponível em: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-63955>. Acesso em: 4 mai. 2019.

instalada, se inaugurou chamando a si o apoio dos que ainda estavam de fora, prova que a era dos coronéis no Brasil ainda não tinha se fechado”¹⁸⁹

Mesmo com a permanência de certas forças de interesses como os coronéis na política brasileira, algumas mudanças ocorreram e foram determinantes para promover as condições necessárias para o crescimento da indústria do cinema no período. A consolidação das leis trabalhistas e o voto universal eram premissas necessárias para o avanço industrial, por exemplo. Nesse sentido, a afirmação de Queiroz se torna ainda mais pertinente à medida que nos aprofundamos nas contradições do novo governo, visto que cada medida adotada trazia consigo continuidades e rupturas de estruturas anteriores.

Sob essa ótica, uma importante mudança foi em relação ao controle dos meios de divulgação e da imprensa. A intenção era controlar os meios de comunicação e expandir a propaganda do governo, o que acabou por afetar alguns jornais da época. Os jornais paulistas foram os mais afetados, porque nos primeiros anos houve um conflito de interesses entre os poderes federais e estaduais. Isso pelo fato de São Paulo não aceitar perder privilégios com a reforma política centralizadora proposta por Vargas.

O *Correio Paulistano*, por exemplo, que era conhecido por ser órgão oficial do Partido Republicano Paulista, foi fechado no final de 1930 e só voltou a circular em 1934. Isso ocorreu porque seu editorial apresentava uma visão de oposição ao governo de Getúlio Vargas. Mostrando uma postura autoritária, o presidente fechou o jornal e as oficinas foram incorporadas ao patrimônio do Estado¹⁹⁰.

A diminuição do investimento em novas salas de cinema foi consequência desse embate, o que estabeleceu um cenário de poucas salas sendo inauguradas, nenhuma com grandes dimensões ou que tivessem alterado de algum modo o centro da cidade de São Paulo. Isso porque a administração municipal também seguiu um período de instabilidade pelo menos até 1934, quando Fabio Prado, engenheiro formado pela Escola Politécnica, assumiu a prefeitura. Foi quando novos projetos começaram a se tornar realidade a partir da retomada de incentivos municipais para novas obras e para atividades culturais, o que veremos adiante.

Entender esses mecanismo e conflitos que estiveram presentes nesse início de década é fundamental para entender em que contexto o setor de exibição evoluiu. Portanto, estudar a propagação das salas de cinema no Brasil sem evidenciar o papel do governo no setor do

¹⁸⁹ QUEIROZ, M. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: IEB, 1969.

¹⁹⁰ Essa conclusão, posteriormente confirmada pelo próprio jornal, foi levantada primeiramente a partir da lacuna que encontramos na pesquisa, pois ao observar as publicações dos jornais presentes no acervo da Hemeroteca Digital do Brasil, notamos que a última publicação do *Correio Paulistano* tinha sido no final de 1930 e a seguinte em 1934.

audiovisual, seja no incentivo à produção de filmes e instalação de salas de cinema, seja na censura a algumas produções e na obrigatoriedade da propaganda do governo, é limitante considerando a proposta desta pesquisa.

Além de agir como censor em relação às produções audiovisuais, o Estado era um grande incentivador de filmes que produzissem uma imagem positiva do país. Era interesse do governo investir no cinema que tinha grande alcance de público, para propagar seus ideais e se autopromover, seguindo modelos de países europeus que também estavam sob regimes autoritários, como a Alemanha de Hitler.

Com isso, o Estado passa a incentivar a produção de filmes nacionais ao mesmo tempo em que facilitou os negócios dos grandes empresários para a construção de novas salas de exibição. Essa intervenção estatal no cinema e na construção dos palácios cinematográficos influencia diretamente no modo como o cinema é recebido pelo público e como os comportamentos e sociabilidades se constroem. Além disso, o setor de produção é o mais afetado ¹⁹¹, visto que o cinema passa a ser utilizado como instrumento de propaganda do governo.

Observando essa condição, em 1932 o governo federal começou a intervir no setor de exibição de modo a proteger a produção nacional. O decreto-lei 21.240 foi a primeira ação nesse sentido, pois tornava obrigatório a exibição de um curta-metragem brasileiro em complemento às exibições normais (filmes de Hollywood) ¹⁹². O governo tinha interesse porque passa a ver os cinemas, principalmente os cinejornais¹⁹³, como um recurso que auxiliaria na centralização nacional, objetivo maior do presidente Getúlio Vargas. Nesse contexto, o Estado aparece como novo ator nas atividades cinematográficas ¹⁹⁴.

¹⁹¹ A questão política é essencial e para entender melhor este contexto é importante ler os trabalhos de José Inácio de Melo Souza “Ação e imaginário de uma ditadura: Controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação no Estado Novo” (1991) e Cláudio Aguiar Almeida “O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS” (1999). In: Revista de Sociologia e Política, DCP/UFPR, no. 12, jun. 1999, p.121-129. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rsocp/a/bwY56wPy9JkGyvJkTYcrKhD/abstract/?lang=pt>. Além deles, outros estudos sobre o tema são: GONZAGA, A. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987; GOULART, S. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990 e PRADO, M. L. C. Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a Guerra. *Revista USP*, São Paulo, n. 27, p. 52-61, jun./jul./ago, 1995. p. 52-61.

¹⁹² ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O cinema brasileiro... op. cit. p. 123.

¹⁹³ O governo vê o cinema como forma de educação e se torna um importante produtor de filmes, principalmente de documentários curtos, os cine-jornais. Foi nos anos 30, que o Estado Novo criou o Cine Jornal Brasileiro (CJB), que tinha como função espalhar a comunicação entre as várias partes do Brasil, contribuindo para a união da Nação dentro da construção do Estado e da identidade nacional. SANTORO. A relação das salas...Op. cit. p.102.

¹⁹⁴ Nos anos de 1930, Vargas viu no cinema educativo uma forma de divulgar propagandas do governo e propostas de centralização. Esse movimento de usar o cinema na educação já acontecia na França dos anos de 1920. Ver: MORETTIN, Eduardo Victorio. “A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade e tradição na Paris de 1925”. In: *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 30, p.48-59, dez. 2015. p. 51.

Logo no início, o apoio do Estado se tornou fundamental para a sobrevivência do cinema brasileiro. Mesmo estando voltado para o cinema educativo e para as propagandas do governo, era uma forma de fomentar a produção nacional. No entanto, o decreto-lei beneficiou temporariamente os produtores independentes, pois com a promulgação do Estado Novo, em 1937, os filmes passaram a ser produzidos diretamente pelo governo por meio dos DEIPs estaduais dependentes do DIP federal.

O papel do Estado no contexto cinematográfico brasileiros é importante porque a produção do cinema paulista na década de 1930 dependia quase que exclusivamente dos decretos do governo. Não havia companhias cinematográficas grandes o suficiente para competir com os filmes estrangeiros nos circuitos exibidores da cidade que se tornou o maior local de lançamentos das produções de Hollywood¹⁹⁵. Nem os filmes produzidos por companhias de cinema de outros estados eram exibidos em São Paulo.

O Rio de Janeiro, por exemplo, estava à frente de São Paulo em relação à produção de filmes. A companhia cinematográfica Cinédia fundada em março de 1930, foi uma das primeiras produtoras nacionais e chegou a produzir 19 filmes apenas na primeira década de funcionamento, atuando no mercado carioca até 1951¹⁹⁶. Esse dado reforça a teoria de que o problema da falta de exibição de filmes nacionais não era resultado da pouca produção, mas sim do interesse dos exibidores, das distribuidoras e dos investidores em manter as sessões destinadas às produções estrangeiras.

A própria reestruturação do centro da capital paulista tinha o intuito de promover espaços mais modernos para receber os palácios cinematográficos e estabelecer a cidade de São Paulo como a cidade dos maiores lançamentos do Brasil, tomando a dianteira na competição com o circuito carioca. Essa disputa ocorria desde o início do século XX, visto que o alargamento da Avenida São João que iniciou em 1912 seria uma forma de “resposta paulista à Avenida Central”¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Com o objetivo de atingir o grande público, de propagar seus costumes e vender seus produtos, os Estados Unidos passaram a investir em filmes cada vez mais elaborados, cheios de efeitos especiais e com grandes recursos tecnológicos. Os espaços de exibição, visando ao lucro, destinavam a maior parte da sua programação para exibição dos filmes de Hollywood que naquele momento chegavam em grande volume. Não havia espaço para a produção nacional. Ver: ZAPATA, N; FREIRE, R. “Quantas salas... Op. cit.

¹⁹⁶ Os principais filmes produzidos na década de 1930 pela Cinédia foram: Tapirapés (1934); Alô, Alô, Brasil! (1935); Noites Cariocas (1935); Carioca Maravilhosa (1935); Estudantes (1935); Alô Alô Carnaval (1936); O Jovem Tataravô (1936); Bonequinha de Seda (1936); Caçando Feras (1936); O Descobrimento o Brasil (1937); Samba da Vida (1937); Alma e Corpo de uma Raça (1938); Aruanã (1938); Maridinho de Luxo (1938); Tererê Não Resolve (1938); Está Tudo Aí (1939); Joux e Balangandãs (1939) e Onde Está Felicidade? (1939).

¹⁹⁷SANTORO. A relação... Op. cit. p. 65.

Mesmo com a existência da companhia Cinédia como uma alternativa independente de produção nacional, o governo ainda era um investidor importante e isso interferia inclusive no enredo do filme. Mesmo com pouca produção, os filmes nacionais buscavam resgatar a brasilidade e isso era uma preocupação presente tanto na esfera social quanto na esfera política. Outro projeto do governo Vargas era construir uma identidade para o brasileiro. Maria Inez Machado Borges Pinto destaca:

Desde o pioneirismo de Cornélio Pires, incentivados por tais manifestos culturais, prosperaram diversas produções culturais que disseminavam a cena rural e a cultura caipira que acompanha tendências modernas de recriação de identidades regionais e dialetais que vingavam nas tendências nacionalistas dos Estados Unidos ou da Europa, de ampla vigência social ¹⁹⁸.

Os filmes com enredos rurais atraíam bastante o público para as salas de exibição e eram constantemente abordados no período, assim como os filmes carnavalescos e as comédias de costumes. O cinema nesse contexto passa a servir como um instrumento utilizado pelo governo e por empresas de bens de consumo para fazer propaganda e promover um estilo de vida de acordo com a moral e as regras sociais. Então era cada vez de maior interesse governamental que as pessoas frequentassem o cinema.

O estímulo para ir ao cinema era uma preocupação que aos poucos foi diminuindo. Na indústria cinematográfica não faltavam inovações que atiçassem a curiosidade das pessoas como, por exemplo, a adição do som às imagens. Como vimos, o advento dos filmes sonoros foi um marco que não passou despercebido pelos críticos do período, embora tenha sido um assunto controverso e que expos as opiniões de algumas pessoas sobre a modernização, dando a impressão de que os elementos modernizadores foram implantados sem que houvesse uma preparação estrutural para recebê-los.

Em meados de 1930, ao final desse período de mudanças,¹⁹⁹ o cinema já estava popularizado. A própria estruturação da cidade de São Paulo já considerava ampliar ruas e avenidas para promover melhores condições de acesso da população à região central, onde estavam sendo construídas grandes salas de exibição. Para regulamentar esse projeto, muitas leis foram aprovadas como, por exemplo, o decreto-Lei nº 41, de 03 de agosto de 1940 que

¹⁹⁸ PINTO. Maria Inez Machado Borges “A reinvenção das tradições no cenário da modernidade: a rádio difusão e suas raízes urbanas” Uberlândia-MG, n.º 9, jul.-dez. de 2004. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1380>. Acesso em 7 de ago. 2018.

¹⁹⁹ O governo de Getúlio Vargas durou 15 anos com três diferentes fases. Consideramos o período constitucional (1934-1937) como um momento de certa estabilidade no qual havia mais segurança e incentivo para fazer novos investimentos no cinema.

“regulamenta as construções na avenida Ipiranga e dá outras providências”²⁰⁰. Veremos que as construções dos Cines **Ipiranga** e **Marabá** representam essa nova fase da exibição do cinema paulistano.

Essas mudanças acompanhava um desenvolvimento no campo político desde 1934. A experiência norte-americana mostra que o cinema pode servir como um difusor de valores morais e práticas culturais. A partir disso, aumentar o número de público nos cinemas não poderia ser um trabalho apenas do governo federal. Com isso, em meado da década de 1930 a difusão do cinema, principalmente em São Paulo disparou com incentivo também do governo municipal.

Um dos primeiros atos do prefeito Fabio Prado (1934-1937) foi criar o Departamento de Cultura Municipal que, dentre outras pautas, era responsável pelo projeto “cinema educativo” que consistia em levar cinema gratuito para crianças de bairros populares. Dessa maneira iniciava um processo de popularização do cinema, “uma espécie de versão brasileira” dos processos americanos, que instalavam cinemas para o operariado²⁰¹.

O Departamento de Cultura dirigido por Mario de Andrade foi um marco para a cidade no período, Andrade era um nome muito conhecido desde o movimento modernista de 1922. Nos anos de 1930 quando estava em pauta pelo governo federal a busca por uma identidade nacional e pelo governo municipal a busca pela identidade paulistana, o escritor era protagonista no assunto

“Mario de Andrade foi uma figura central da vida intelectual do país. Nenhum escritor, nunca mais, teve com ele tanta importância como artista, como formulador de uma interpretação do Brasil e como animador cultural”²⁰²

O filósofo Eduardo Jardim, um entusiasta da obra de Mario de Andrade quando escreve a biografia do escritor ressalta sua importância no período. Portanto, o convite para dirigir o departamento recém-criado da cultura só reforça essa condição. O Departamento de Cultura tinha muito investimento, focando na construção de parques e bibliotecas infantis, visto que em relação a educação São Paulo mostrava índices alarmantes de evasão escolar e analfabetismo.

Era urgente que o governo criasse meios de melhorar essa condição, pois nos anos de 1934, 60% dos brasileiros eram analfabetos e 47% deles viviam no estado de São Paulo.

²⁰⁰ Disponível em: Anais da Câmara Municipal de São Paulo, SP, 1940, p. 42-47. Para a ver mais a lista de leis e decretos ver SANTORO. As relações... op. cit. p. 295.

²⁰¹ SANTORO. A relação... Op. cit. p. 102.

²⁰² JARDIM, Eduardo. Mário de Andrade: eu sou trezentos: vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015. p. 12.

O analfabetismo abre o capítulo sempre trágico, na história nacional, da educação. Segundo dados de 1938, se 164 644 crianças se matricularam nas escolas primárias da cidade, escassas 17 888 concluíram, naquele mesmo ano, o ciclo de quatro anos em que se constituía o ensino elementar. Tomando-se em conta números apurados de 1934 a 1937, temos que, das 138 204 crianças matriculadas em 1934, só 18 024 concluíram o curso em 1937, ano em que se cumpriu o ciclo — não mais que 13%. O mesmo dramático afunilamento tinha prosseguimento no ensino secundário e chegava ao ápice no ensino superior — apenas 315 formados em 1934, somados os diversos cursos, 484 em 1937 e 632 em 1938²⁰³.

Além de investir em espaços de leitura para as crianças, a gestão de Andrade fez uma ala editorial considerável, focada na sua ambição de expandir seu trabalho no folclore e na música folclórica que o acompanhava desde o final dos anos de 1920. Ele mudou sua coleção de gravações para o Departamento, e expandi-la e aprimorá-la se tornou uma das principais funções do Departamento: a coleção foi chamada de “Discoteca Municipal”, era “provavelmente a maior e melhor organizada em todo o hemisfério”²⁰⁴.

A produção de filmes também teve investimento, principalmente aqueles que traziam um estudo da cultura nacional, como por exemplo no financiamento parcial da viagem de antropólogos pelo centro-oeste brasileiro. Por meio de sua posição no Departamento de Cultura, nesse período, ele pôde ajudar Dina Lévi-Strauss e seu marido, Claude Lévi-Strauss, com os filmes que estavam fazendo com base em pesquisas de campo em Mato Grosso e Rondônia²⁰⁵.

Na administração de Mario de Andrade, no que diz respeito ao cinema, a produção de filmes nacionais ou que mostrassem as culturas brasileiro ficou muito mais na pauta do que a construção de novas salas de exibição. No entanto, essas construções aconteciam o tempo todo na cidade. Mas não era somente no centro que essas mudanças ocorriam, os maiores palácios cinematográficos ainda eram construídos nos bairros populares de São Paulo.

Como vimos, os primeiros anos da década de 1930 foram de certa instabilidade política o que acarretou em fechamentos de jornais e estabelecimentos culturais o que acabou refletindo também na história dos cinemas de São Paulo. Contudo, a partir de 1934 o cenário cultural na cidade de São Paulo ganha um novo gás com vários projetos, principalmente em relação às construções de salas de cinema.

²⁰³ TOLEDO. A capital... Op. cit. p. 298.

²⁰⁴ Corrêa do Lago M. A., "Brazilian Sources in Milhaud's *Le Boeuf sur le Toit*: A Discussion and a Musical Analysis," *Latin American Music Review*, 2002.

²⁰⁵ Jean-Paul Lefèvre, "Les missions universitaires françaises au Brésil dans les années 1930," *Vingtième Siècle*, *Revue d'histoire*, v. 38, 1993. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1993_num_38_1_2677. Acesso em 18 fev. 2019

Para que essas construções fossem possíveis era importante que houvesse uma ampliação das avenidas para integrar o sistema viário. O prefeito Prestes Maia (1938-1945) foi o realizador dessas mudanças, com seu projeto “Plano de Avenidas” propôs criar um espaço privilegiado das atividades associadas ao lazer cultural, como Paula Santoro descreve:

O modo como o Plano de Avenidas foi construído, principalmente na gestão do Prefeito Prestes Maia, quando iniciaram as obras do perímetro de irradiação – dentre elas especialmente a abertura da Av. Ipiranga e São Luís, além de obras na Av. São João –, é fundamental para entendermos o novo padrão construtivo, verticalizado, com usos mistos, que foi realizado na Cinelândia. Até então, os projetos de alargamento e extensão da Av. São João promovidos pelo poder municipal tinham adquirido um caráter independente, como que um plano à parte, desvinculados dos projetos de melhoramentos propostos e implantados por Freire, na gestão Antônio Prado (Campos, 2002: 159). Com o Plano de Avenidas, há uma alteração na concepção da intervenção urbanística que envolverá as três avenidas como parte de um projeto maior, um plano para a metrópole paulistana²⁰⁶.

Vários decretos são promulgados no período para que os projetos estivessem de acordo com a nova estrutura arquitetônica na região, como podemos observar no artigo 9 do decreto-lei de 3 de agosto de 1940:

Art. 9o – As construções com mais de 20 pavimentos deverão ter ao nível do passeio público reentrância (portal, galeria, colunata ou arcada aberta), ocupando no mínimo 1/3 da frente do lote, com profundidade e superfície nunca inferiores, respectivamente, a 3,50 metros e 30 m². Parágrafo único – Estudará a Prefeitura a concessão oportuna de favores especiais para os prédios que não possuem corpos super-elevados (art. 4o) e cujos pavimentos térreos apresentem recuos, galerias, colunatas ou arcadas, equivalentes a uma ampliação dos passeios, utilizáveis para mesas de cafés, bars, etc ²⁰⁷.

Os alargamentos das avenidas e a verticalização dos edifícios seriam como os alicerces de uma casa que precisaria ser construída para que pudessem fazer uma fachada exuberante e os cinemas seriam essa fachada. A porta de entrada, a razão para que as pessoas se dirigissem ao local. Para Santoro o cinema seria o elemento mais importante no “Plano de Avenidas”, pois nesse momento essas avenidas principais são ocupadas por um grande número de salas ²⁰⁸.

A cidade se transformava, a população crescia de forma exponencial e era cada vez maior o número de filmes produzidos e distribuídos no Brasil. Era urgente a construção de locais de exibição cada vez maiores. É sobre isso que falaremos adiante: os cinemas de forma mais específica e o modo como cada uma das principais salas do Cinelândia influenciou na paisagem urbana e nas sociabilidades.

²⁰⁶ SANTORO. A relação... Op. cit. p. 4.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Ibidem. p. 3.

2.2 - O início da Cinelândia: construções de grandes edifícios de exibição, os imigrantes e a reestruturação da cidade de São Paulo

A relação entre o cinema e a cidade de São Paulo tem várias fases e cada fase mostra como essa interação interfere em sua arquitetura, seja nas construções viárias, seja na implantação das salas de exibição. Desde os primeiros cinematógrafos que eram móveis, já podemos observar certa reestruturação urbana para criar espaços de exibição e a dimensão desses espaços aumenta à medida que são criadas as primeiras salas e se *intensifica* ao passo que o centro da cidade se desloca em função da atividade cinematográfica a partir dos anos de 1940.

Este é o ponto que vamos analisar nesse tópico, a criação da Cinelândia e dos grandes palácios cinematográficos na região central da cidade. Segundo Inimá Simões a construção do **Cine Art-Palácio** (UFA-PÁLACIO) em 1936 foi um marco na história da exibição no país e não passou despercebido por jornais e cronistas da época:

O UFA-PAIÁCIO está à altura do progresso de São Paulo, dirá mais uma vez o cronista da época. Sua edificação expressa novas maneiras de conceber uma sala de cinema, pelo menos aqui entre nós. O projeto de Rino Levi está alerta a uma infinidade de detalhes. A visibilidade do espectador deverá ser perfeita de todos os pontos, observando sempre que uma linha dos olhos até o limite da tela não pode ser interceptada por nada, pela cabeça de ninguém. São feitos estudos de acústica, iluminação, ventilação, acessos, qualidade de projeção, resultando num conjunto funcional e confortável ²⁰⁹.

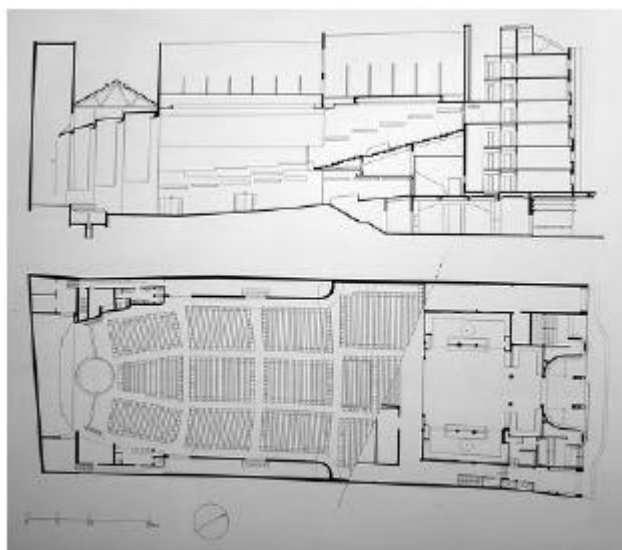
O **Cine Art-Palácio**, como ficou conhecido, foi o primeiro grande cinema a ser inaugurado na Avenida São João, centro da capital paulista. Foi projetado sob os princípios modernistas da época, salas grandes, confortáveis, luz e som da melhor qualidade do período e com a assinatura do arquiteto Rino Levi. A intenção para sua criação era promover um espaço fixo no qual os filmes produzidos pela estatal alemã UFA GmbH pudessem ser exibidos ²¹⁰. Aberto em 1936, foi um dos primeiros projetos a ser concluído no intuito de povoar a região central com espaços de lazer.

²⁰⁹ SIMÕES. Salas... Op. cit. p 35.

²¹⁰ UFA GmbH, mais conhecida como UFA, é uma companhia de televisão que une todas as produções do Bertelsmann (conglomerado de mídias da Alemanha). Seu nome é derivado do Universum Film AG que foi uma grande companhia de filmes na Alemanha, produzindo e distribuindo filmes de 1917 até o fim da era nazista. Foi estabelecida em 18 de dezembro de 1917 como uma resposta direta à competição estrangeira na produção de filmes e propagandas. Foi fundada por um consórcio encabeçado por Emil Georg von Stauß antigo membro do banco alemão. Em 1927 Alfred Hugenberg, um empresário no ramo da mídia e posteriormente ministro da economia, agricultura e nutrição comprou a companhia transferindo-a para o partido nazista em 1933. KREIMEIER, Klaus. The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945. University of California Press, 1999.

No ano de sua inauguração o cinema contava com 3119 lugares. Esse número pode parecer exorbitante, mas em alguns lançamentos era comum formarem filas do lado de fora. Isso porque as salas de exibição da época eram construídas à semelhança dos teatros com apenas uma sala de espetáculo. Essa condição permanecerá até, pelo menos, os anos de 1960 quando os proprietários começaram a dividir as salas para tentar diminuir os prejuízos. Abaixo podemos encontrar a planta de uma das salas e entender melhor a estrutura do projeto.

FIGURA 10: PLANTA DO CINE ART-PALÁCIO



Fonte: Planta e Corte Longitudinal do Cine Ufa- Palácio (Anelli *et al.*, 2001, p. 117). Apud: SANTORO. A relação... Op. cit. p. 163

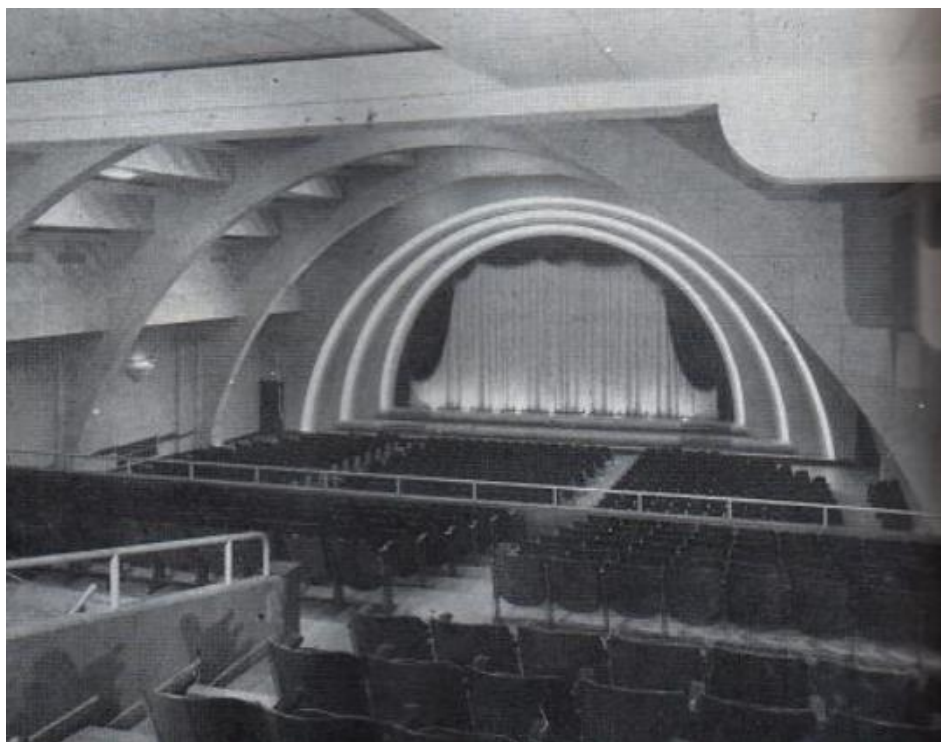
Como podemos observar, a tela ficava ao centro, mesmo local que era o palco de apresentações teatrais ou óperas, as poltronas posicionadas estrategicamente para que toda a plateia tivesse boa visão para a projeção e havia ainda balcões, o que possibilitava a cobrança de valores diferentes nos ingressos. Todas essas características que encontramos nesses projetos, eram inspiradas nas salas de exibição dos Estados Unidos, o que era sucesso garantido com o público brasileiro.

A influência dos cinemas dos Estados Unidos estava por todas as partes, o **Cine Broadway** inaugurado um ano antes foi inspirado no projeto do Rádio City Music Hall de Nova Iorque²¹¹. O interessante é que apesar de ser construído ao molde das casas de espetáculos norte-americanas, ele exibia também filmes produzidos por outros países, como por exemplo

²¹¹Dessa forma a Revista Acrópole é uma fonte importante para a análise estrutural dos cinemas, com exceção do Art-Palácio que foi inaugurado anteriormente à primeira edição da revista em 1938. Revista Acrópole. Apud SIMÕES, I. Salas de cinema... Op. Cit. p. 51.

os alemães da produtora UFA e filmes latino-americanos, além de ser o maior lançador da mexicana “Pelmex”.

FIGURA 11: VISÃO DA TELA DE PROJEÇÃO DO CINE BROADWAY



Fonte: Salas de Cinema de São Paulo. Disponível em:

<http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2008/05/broadway-i-so-paulo-sp.html>. Acesso em 03 de ago. de 2021.

Observando a imagem acima, é possível perceber que não houve uma grande mudança na estruturação interna dos cinemas em relação às salas de teatro. O palco continuava lá, a diferença era que os atores que antes representavam ao vivo, agora eram vistos em imagens gravadas e distribuídas ao redor do mundo. Uma outra curiosidade desta sala era que exibia filmes do RKO Radio Pictures, que era um dos cinco maiores estúdios de Hollywood na época e foi junto com o **Cine Odeon** um dos locais a exibir o filme *King Kong* (1933).

No cartaz de divulgação é possível ver que esta era uma superprodução, inspirado nos romances de Edgar Wallace, que dizia ser a “maior realização do cinema falado”. O filme realmente foi muito bem recebido pelos críticos de cinema da época. O que mais chama a atenção nas falas desses especialistas são as técnicas modernas com as quais o filme é feito. Produzir e editar uma figura fantasiosa e fazer com que ela contracenasse com atores reais e com qualidade de som e imagem ainda era um desafio mesmo para os estúdios hollywoodianos.

No entanto, segundo o *Estado de S. Paulo*, que na edição de domingo 28 de maio de 1933 estampou o filme na sua capa, a “avant-première” foi um sucesso absoluto para os

jornalistas que foram convidados para assisti-lo antes da estreia. “Eu não falo com autoridade de crítico. Falo como público e como poeta. ‘King Kong’ é um grande poema condoreiro de celuloide. Fantástico, portentoso, impressionante. O maior filme que assisti até hoje” declara Nóbrega de Siqueira; “‘King Kong’ é uma maravilhosa obra técnica cinematográfica e uma demonstração do quanto esta arte ainda pode produzir” diz Ribas Marinho; “‘King Kong é realmente um filme digno de ser visto, não só pela sua audácia de concepção como ainda mais pela extraordinária realização cinematográfica” informa Maria Eugenia Celso ²¹².

Tanto “King Kong” quanto outras superproduções do período mostravam que a necessidade de construir salas de exibições maiores era urgente. Na capa de *O Estado de S. Paulo* ainda podemos ver em uma das informações que este era assistido por 50 mil pessoas diariamente em Nova York e que para que 10 mil pessoas pudessem assisti-lo em São Paulo, seria exibido simultaneamente nos Cines **Alabama e Rosário**.

A construção do **Cine Art-Palácio** era então mais uma opção de espaço de exibição para atender a demanda que só crescia. As superproduções mostravam um outro lado do cinema e que interessava tanto aos políticos quanto aos produtores de conteúdos e de venda de produtos. Quanto maior o número de pessoa que o cinema conseguisse atingir, mais ele era estudado para servir como arma, tanto para propagar ideologias como servir de propaganda de governo.

O Brasil, nesse sentido, parecia ser um mercado aberto para todos os tipos de produções, fossem àquelas que representavam o capitalismo industrial mostrados nos filmes de Hollywood, fossem os filmes produzidos pela empresa estatal nazista alemã UFA, por exemplo. A própria inauguração do **Cine UFA-Palácio** representa essa posição do país que parece perdurar durante todo o momento em que o regime nazista lutava pela hegemonia da Europa, situação que prevaleceu de meados dos anos de 1930 até 1945.

A modernização, a expansão do cinema e a industrialização em São Paulo ocorria paralelamente ao avanço do nazismo e fascismo no mundo. Inclusive o governo brasileiro colaborava com o regime mesmo que de forma indireta, seja mandando alemães que buscavam abrigo no Brasil de volta ao país de origem, seja facilitando a entrada de empresas estatais alemãs. Essa situação não passa despercebida no trabalho de Simões, que aponta: “Ironicamente, a Inauguração do belíssimo e funcional UFA-PALACE ocorre no mesmo dia

²¹² O Estado de S. Paulo. 28 mai. 1933.

em que as manchetes dos jornais paulistanos noticiam a entrada de Franco em Madri, bombardeada pela aviação nazista”²¹³.

A utilização do cinema como instrumento de propaganda política era muito comum, principalmente nos países em que havia um líder autoritário no poder. Nos anos de 1930 com o avanço tecnológico cinematográfico essa relação se intensificou e é comum encontrar pesquisas que analisam o papel da sétima arte na política. Gianni Haver estuda o cinema na Itália fascista e traz uma reflexão sobre o papel da propaganda considerando-a como uma “a fábrica da opinião pública”²¹⁴

Como vimos, este trabalho parte da premissa em que a relação de poder que se estabelece entre quem produz conteúdo e quem o consome é uma via de mão dupla. Por isso, não podemos negar que havia influência de filmes na opinião pública sobre a política do país, porém havia também grande influência nas mentalidades e costumes dos espectadores. O avanço no setor de exibição, nesse sentido, reestrutura toda a dinâmica na capital paulista, pois os cinemas passam a serem construídos levando em consideração detalhes que fazem diferença na qualidade do projeto.

Santoro, afirma que o cinema era considerado um equipamento urbano que tinha como função construir um novo modo de vida para a cidade.

Para construir esse novo modo de vida, a cidade precisava ter símbolos, equipamentos de grande porte, diferenciando-se das cidades provincianas e identificando-a a uma rede de cidades cosmopolitas. Esse seria o novo papel dos equipamentos urbanos. Dentre eles, destaca-se especialmente o cinema, equipamento mais diretamente comprometido com esse modo de vida”²¹⁵.

Contudo, segundo a arquiteta, primeiro era preciso fazer a expansão da cidade por meio de obras viárias. Ou seja, a cidade se estruturava para receber os equipamentos modernizadores que seriam capazes de deixar o lado provinciano de São Paulo no passado, para isso seria necessário que houvesse uma grande transformação das ruas e bairros, focando principalmente nos alargamentos e abertura de vias.

Não são os equipamentos os catalizadores de investimentos urbanos, eles são consequências desses investimentos, como o alargamento e abertura de vias, principalmente advindos do poder público. Se no início do século o funcionamento das salas determinava alterações no horário dos bondes, na

²¹³ SIMÕES. Salas.... Op. Cit. p. 38.

²¹⁴ HAVER, Gianni. Autoreprésentation et propagande dans le cinéma de l'Italie fasciste 1922-1940. In : Bertin-Maghit J.P. (eds.) Une histoire mondiale des cinémas de propagande. Nouveau Monde. Janeiro, 2008. pp. 119-136. Disponível em: https://www.academia.edu/39681745/Autorepr%C3%A9sentation_et_propagande_dans_le_cin%C3%A9ma_de_l'Italie_fasciste_1922_1940. Acesso em 23 abr. 2019

²¹⁵ SANTORO. A relação... Op. Cit. p. 120.

metade do século as salas serão qualificadoras de um determinado eixo viário”
216.

Todas essas mudanças são significativamente importantes para teóricos que querem entender melhor o panorama paulistano da época. Existem muitas vertentes que podem ser utilizadas para analisar nosso objeto e os autores que escolhemos neste trabalho em sua maioria partem do princípio da relação entre tradição e modernidade para entender como ocorreu a reestruturação da cidade de São Paulo. Essa é uma metodologia que vem desde os anos de 1930.

Os livros que cito aqui são *Raízes do Brasil* e *Casa Grande e Senzala*. obras escritas no mesmo período em que as megas salas de cinemas estavam sendo construídas. De fato, havia um esforço do governo federal em fazer além da modernização para o Brasil, a criação de uma identidade nacional. Esses livros são tentativas de entender o povo brasileiro e suas culturas.

Renato Ortiz em “Moderna Tradição Brasileira” revisita esses e outros autores para entender melhor como o processo de construção de um discurso de identidade ocorreu no período e até mesmo posteriormente pela historiografia. Sua crítica está fundamentada no modo como a produção acadêmica via a modernização brasileira, pois em seu entendimento havia uma questão muito mais metodológica do que historiográfica propriamente, quebrando o paradigma que tentava entender a cultura brasileira de forma homogênea e por perspectivas unilaterais.

O fato de quebrar um paradigma metodológico nos anos de 1980 que vinha desde a década de 1930 foi de certa forma corajoso, porque as leituras que recebeu no momento da publicação logo se transformava em um novo aporte metodológico que abria caminhos para se pensar em uma cultura brasileira heterogênea. Para Holanda e Freyre a cultura nacional era formada por influências estrangeiras determinantes como a portuguesa citada pelo primeiro e a africana pelo segundo. Para Ortiz, tanto o discurso da nacionalização, quanto da internacionalização ou até mesmo da transnacionalização fazem sentido quando percebemos que o bem cultural, por exemplo, não era consumido por todos os grupos sociais e que existiam as forças de poder que controlava esses bens.

A discussão sobre influencia estrangeira na cultura nacional continua em grande parte dos trabalhos durante todo o século XX, principalmente com a entrada do mercado cultural norte-americano. Dessa forma, cria-se uma metodologia de estudar a história nacional a partir do pressuposto da influência externa. Como aponta Ortiz:

Uma outra linha de pesquisa a ser apontada é aquela que retoma a perspectiva do “imperialismo” ou do “colonialismo” cultural. Recolocar essas questões

²¹⁶ Idem.

equivale na verdade situar a produção cultural brasileira no contexto mais amplo das relações internacionais. Toda uma discussão que permeia a literatura brasileira, as ideias fora do lugar, a alienação cultural, o brasileiro como imitador do estrangeiro, etc., pode ser aqui apreciada. Caberia talvez neste ponto estabelecer uma distinção entre uma abordagem historiográfica e outra de cunho metodológico, na qual, os próprios conceitos de “imitação”, “ideias fora do lugar”, fossem considerados criticamente ²¹⁷.

O livro de Ortiz seguia a corrente historiográfica que estava muito difundido nas teses que estudavam o mercado de bens culturais. Seguindo a linha de pensamento de historiadores como Adorno e Horkheimer, sua visão era de que chegara o momento em que toda produção artística de alguma forma servia aos interesses do mercado. Essa tese, por mais bem fundamenta e pautada em análises empíricas, peca por ser de certa forma determinista e correr o risco de negar a toda e qualquer produção artística o seu valor fundamental que é a arte propriamente.

Esse é o ponto de maior crítica a esses pensadores, principalmente por estudiosos de artes, músicas e cinema. Como aponta o historiador musical Gustavo Alonso quando aborda essa questão que “Há uma grande bibliografia que enxerga nas manifestações massivas simples engodos das grandes corporações, reduzindo os aspectos plásticos das expressões musicais à lógica produtiva” ²¹⁸. Mas logo complementa citando o pesquisador Jeder Janott, o porquê isso não pode ser visto como regra:

Não se trata de cair nas velhas armadilhas dos dualismos apocalípticos/integrados, tampouco de rotular os estudos da economia política de “adornianos” – mesmo porque a noção de indústria cultural nos permite compreender parte das tensões que circundam a música popular massiva. Trata-se, sim, de reconhecer que há uma “autonomia relativa” e uma interface permanente entre os aspectos plásticos das criações musicais e suas lógicas econômicas. O que se busca é evitar as armadilhas e os idealismos que envolvem rotular arte versus produtos de entretenimento. A música popular massiva envolve complexas relações, e uma autonomia simbólica relativa, entre processos comerciais e criativos. Assim, mesmo reconhecendo a importância dos estudos que partem do campo econômico para tratar da música, não se deve reduzir as faixas gravadas a meros produtos econômicos ²¹⁹.

Maria Inez Machado Borges Pinto atenta para essa questão quando analisa a difusão do rádio no Brasil, mais especificamente na cidade de São Paulo. Em seu artigo “A reinvenção das tradições no cenário da modernidade: a rádio difusão e suas raízes urbanas”, logo de início, a

²¹⁷ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

²¹⁸ ALONSO, Gustavo Ferreira *Cowboys do Asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. Niterói: PPGH-UFF, 2011. p. 319.

²¹⁹ Janotti JR, Jeder. “Musica popular massiva e comunicação: um universo particular”. In: *Revista Interim* (Curitiba), v.4. 2007. Disponível em: <http://www.utp.br/interin/revista_interin.htm>. Acesso em: 23 Abril 2021, p.4-5.

historiadora tenta rebater a proposta que defende que o padrão radiofônico do Rio de Janeiro seria a expressão típica do rádio brasileiro. Para a autora, essa proposta não abrange as diversidades e especificidades que configuram a difusão radiofônica no país, sendo preciso considerar seus múltiplos processos locais ²²⁰.

É o que estamos fazendo nesse trabalho. Por mais que as construções desses mega cinemas estivessem vinculadas a uma iniciativa de mercado com grande investimento econômico, é necessário analisar as especificidades de cada bairro e de cada sala de cinema. Além disso, é necessário lembrar que a forma de fazer cinema a partir das produções de D. W. Griffith fez com que o cinema deixasse de ser visto apenas como diversão e passasse a ser visto como arte. Dizer que as produções cinematográficas a partir dos anos de 1930 eram em sua maioria produtos de interesse de quem detinha o controle do mercado é deixar de lado todo o esforço estético e atribuir ao público o papel somente consumidores passivos.

Nesse sentido, podemos fazer uma inversão de valores por um momento e ir pela ótica de que o aumento das salas de cinema partiu do público e não do mercado, pois elas só se expandiram para atender a demanda e dessa forma a indústria cultural seria proveniente de demanda ativa dos espectadores. Esse modo de ver a relação entre arte e o seu consumo é importante para não cair em determinismos. Como argumenta Marcos Napolitano em sua análise sobre a importância dos detalhes para o ofício do historiador:

Tentando ser coerente com as exigências específicas do ofício do historiador, trata-se de examinar como estes problemas se objetivaram, ou não, no período histórico e no contexto social em estudo, gerando questões que devem ser analisadas enquanto processos abertos e diacrônicos. Na visão sistêmica da teoria adorniana estas singularidades históricas poderiam até ser irrelevantes. Para o historiador são justamente os detalhes que perturbam o sistema que devem ser examinados. Não se trata de estabelecer hierarquias entre um e outro, mas de configurar objetos complementares de análise” ²²¹.

Certeau ao estudar a cultura popular também chama a atenção para outro método que pode ser feito para entender o objeto de estudo em sua essência, transportando-o de seu contexto para que ele possa ser analisado no campo científico para renovar a interpretação e a produção dos nossos próprios discursos:

O inconveniente do método, condição de seu sucesso, é extrair os documentos de seu contexto histórico e eliminar as operações dos locutores em circunstância particulares de tempo, lugar e competição. É necessário que se apaguem as práticas linguísticas cotidianas (e o espaço de suas táticas), para que as práticas científicas sejam exercidas no seu campo próprio. Por isso não se levam em conta as mil maneiras de “colocar bem” um provérbio, neste ou

²²⁰ PINTO. “A reinvenção... op. cit.

²²¹ Napolitano. *Seguindo a canção... Op. cit.* p. 9.

naquele momento e diante deste ou daquele interlocutor. Tal arte fica excluída e seus autores, lançados para fora do laboratório, não só porque toda cientificidade exige delimitação e simplificação de seus objetos, mas porque à constituição de um lugar científico, condição prévia de qualquer análise, corresponde a necessidade de poder transferir para ali os objetos que se devem estudar ²²².

Esse viés defendido por Certeau e as proposições feitas por Napolitano mostram que os detalhes são importantes para nosso ofício e por isso trabalhamos com a aceitação de que o aumento das salas de cinema foi um movimento multilateral com diversos fatores influenciadores. Um importante fator, nesse sentido, é o aumento populacional da capital paulistana. Como vimos, o crescimento era contínuo desde o final do século XIX, mas nas décadas de 1940 e 1950 tomou um impulso que impressiona.

No censo de 1940, por exemplo, temos um número de população brasileira total e o número por cada estado do país e *O Estado de S. Paulo* representa 17,4% do total da população brasileira do período, seguido por Minas Gerais que representa 16,33% do total. Já nos anos de 1950, São Paulo mantém sua porcentagem de 17,5% enquanto Minas Gerais já apresenta uma queda populacional referente ao resto do país com 14,89% da população total ²²³.

Esses dados são trazidos para mostrar que São Paulo apresentava um crescimento exponencial que se mantinha. Além disso, com base ainda nos dados do censo do IBGE, o município de São Paulo apresentava a maior alta chegando a um crescimento demográfico de 65,74% em 10 anos, enquanto o Estado São Paulo teve alta de 28,72% e a população em números totais do país crescera 27,63% no mesmo período ²²⁴. Isso mostra que o salto populacional da capital paulistana estava fortemente ligado ao movimento migratório.

²²² CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1994. p. 81.

²²³ IBGE. Censo demográfico: população e habitação. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1950.pdf - Acesso em 21 de maio de 2021.

²²⁴ IBGE. Anuário Estatístico do Brasil: Ano XI – 1950. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1951. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1950.pdf - Acesso em 21 de maio de 2021; Prefeitura Municipal de São Paulo. História demográfica de São Paulo: Tabelas. Disponível em: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_brasil.php. Acesso em 21 de maio de 2021.

FIGURA 12: POPULAÇÃO NÚMEROS ABSOLUTOS DE SÃO PAULO

População nos Anos de Levantamento Censitário
Município e Região Metropolitana de São Paulo, Estado de São Paulo e Brasil
1872 a 2010

Anos	Município de São Paulo		Região Metropolitana de SP		Estado de São Paulo		Brasil	
	População	Taxa de Crescimento ⁽¹⁾	População	Taxa de Crescimento ⁽¹⁾	População	Taxa de Crescimento ⁽¹⁾	População	Taxa de Crescimento ⁽¹⁾
1872	31.385		-		837.354		10.112.061	
		4,1		-		2,8		2,0
1890	64.934		-		1.384.753		14.333.915	
		14,0		-		5,1		1,9
1900	239.820		-		2.282.279		17.318.556	
		4,5		-		3,6		2,9
1920	579.033		-		4.592.188		30.635.605	
		4,2		-		2,3		1,5
1940	1.326.261		1.568.045		7.180.316		41.236.315	
		5,2		5,3		2,4		2,3
1950	2.198.096		2.622.786		9.134.423		51.944.397	
		5,6		6,1		3,6		3,1
1960	3.781.446		4.739.406		12.974.699		70.119.071	
		4,6		5,6		3,2		2,9
1970	5.924.615		8.139.730		17.771.948		93.139.037	
		3,7		4,5		3,5		2,5
1980	8.493.226		12.588.725		25.040.712		119.002.706	
		1,2		1,9		2,1		1,9
1991	9.646.185		15.444.941		31.588.925		146.825.475	
		0,9		1,6		1,8		1,6
2000	10.434.252		17.878.703		37.032.403		169.799.170	
		0,8		1,0		1,1		1,2
2010	11.253.503		19.683.975		41.262.799		190.755.799	

Fonte: IBGE, Censos Demográficos
(1) Taxa de Crescimento Geométrico Anual

Fonte: IBGE. Anuário Estatístico do Brasil: Ano XI – 1950.

Figura 13: População em números absolutos do Brasil

ESTADO DA POPULAÇÃO
I — POPULAÇÃO DE FATO, NA DATA DOS RECENTEAMENOS GERAIS
2. DISTRIBUIÇÃO, SEGUNDO AS UNIDADES DA FEDERAÇÃO — 1872/1950

REGIÕES E UNIDADES DA FEDERAÇÃO	POPULAÇÃO DE FATO											
	Números absolutos						Porcentagens					
	1872 (1)	1890 (2)	1900 (2)	1920 (3)	1940 (3)	1950 (4)	1872	1890	1900	1920	1940	1950
Norte												
Guaporé (5).....	37 438	0,07
Acro (6).....	98 370	70 768	116 124	0,30	0,18	0,22
Amazonas.....	57 610	147 915	249 756	363 166	438 008	536 929	0,57	1,03	1,44	1,19	1,06	1,01
Rio Branco (7).....	17 623	0,03
Pará.....	275 237	328 456	445 356	983 507	944 644	1 142 846	2,72	2,20	2,57	3,21	2,30	2,17
Amapá (8).....	38 374	0,07
Nordeste												
Maranhão.....	360 640	430 854	499 308	874 337	1 235 169	1 690 396	3,57	3,01	2,88	2,85	3,00	3,04
Piauí.....	211 822	267 809	334 328	609 003	817 801	1 064 438	2,08	1,57	1,93	1,99	1,98	2,02
Ceará.....	721 686	805 687	849 127	1 319 228	2 091 032	2 735 702	7,14	5,62	4,90	4,31	5,07	5,20
Rio Grande do Norte.....	233 979	268 273	274 317	637 135	708 018	983 572	2,31	1,87	1,59	1,75	1,86	1,87
Paraíba.....	375 225	457 232	490 764	961 106	1 422 262	1 790 704	3,73	3,19	2,83	3,14	3,40	3,23
Pernambuco.....	841 539	1 030 234	1 178 150	2 154 835	2 688 240	3 430 630	8,33	7,18	6,81	7,04	6,52	6,52
Alagoas.....	348 009	511 440	649 273	978 748	951 300	1 106 454	3,44	3,57	3,75	3,19	2,31	2,10
Fernando de Noronha (9).....	648	0,00
Leste												
Sergipe.....	234 643	310 936	336 264	477 004	842 320	650 132	2,32	2,17	2,06	1,86	1,31	1,24
Bahia.....	1 379 616	1 919 802	2 117 956	3 334 465	3 918 112	4 900 419	13,64	13,39	12,29	10,87	9,50	9,31
Minas Gerais (10).....	2 102 689	3 184 099	3 594 471	5 888 174	6 736 416	7 839 792	20,80	22,21	20,76	19,22	16,34	14,90
Espírito Santo (10).....	82 137	135 997	209 783	457 328	750 107	870 987	0,81	0,95	1,21	1,49	1,82	1,85
Rio de Janeiro.....	819 604	876 884	926 085	1 559 371	1 847 857	2 326 201	6,11	6,12	5,35	5,09	4,48	4,42
Distrito Federal.....	274 972	322 051	(11) 691 505	1 157 873	1 704 141	2 413 152	2,72	3,05	3,99	3,78	4,38	4,58
Sul												
São Paulo.....	837 354	1 384 753	2 282 279	4 592 188	7 180 316	9 242 610	8,28	9,66	13,18	15,00	17,41	17,56
Paraná.....	126 722	249 491	327 136	685 711	1 236 276	2 149 509	1,25	1,74	1,89	2,24	3,00	4,08
Santa Catarina.....	150 802	253 769	320 289	668 743	1 178 340	1 578 159	1,58	1,98	1,85	2,18	2,86	3,00
Rio Grande do Sul.....	446 962	897 455	1 149 070	2 182 713	3 320 689	4 213 316	4,42	6,26	6,63	7,12	8,05	8,91
Centro-Oeste												
Mato Grosso.....	80 417	92 827	118 025	246 612	432 265	528 451	0,60	0,65	0,68	0,80	1,05	1,06
Goiás.....	160 396	227 572	255 284	511 919	826 414	1 234 740	1,58	1,59	1,48	1,68	2,00	2,35
Norte.....	332 847	476 370	685 112	1 439 062	1 482 420	1 883 325	3,29	3,32	4,01	4,70	3,55	3,57
Nordeste.....	3 093 901	3 771 318	4 275 267	7 434 392	9 373 642	12 052 624	30,60	29,31	24,00	24,27	24,19	24,84
Leste (12).....	4 693 661	6 950 359	7 898 074	12 874 275	15 625 953	19 162 745	48,40	48,49	45,60	42,01	37,89	36,40
Sul.....	1 570 840	2 816 468	4 078 774	8 129 355	12 915 621	17 183 594	15,53	19,64	23,55	26,54	31,32	32,64
Centro-Oeste.....	220 812	320 398	373 309	758 531	1 268 679	1 763 191	2,18	2,24	2,16	2,48	3,05	3,35
BRASIL.....	10 112 061	14 333 915	17 318 556	30 635 606	41 236 315	52 832 577	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

FONTES: "Anuário Estatístico do Brasil" — Ano V e Serviço Nacional de Recenseamento.

(1) Censo realizado em 1.º de agosto. (2) Censo realizado em 31 de dezembro. (3) Censo realizado em 1.º de setembro. (4) População registrada nos boletins do Censo Demográfico, realizado a 1.º de julho, incluindo moradores ausentes, os quais serão excluídos, na apuração definitiva, para o cômputo da população de fato. Para perfeita compreensão dos elementos aqui divulgados, vide as observações transcritas em a "Nota Prévia". (5) Território criado pelo Decreto-lei federal n.º 5 812, de 13 de setembro de 1943; no período anterior à criação, a população está incluída na dos Estados do Amazonas e de Mato Grosso. (6) Incorporado ao território nacional pelo Tratado de Petrópolis, celebrado com a Bolívia em 17 de novembro de 1903. (7) Território criado pelo Decreto-lei federal n.º 5 812, de 13 de setembro de 1943; no período anterior à criação, a população está incluída na do Estado do Amazonas. (8) Território criado pelo Decreto-lei federal n.º 5 812, de 13 de setembro de 1943; no período anterior à criação, a população está incluída na do Estado do Pará. (9) Território criado pelo Decreto-lei federal n.º 4 102, de 9 de fevereiro de 1942; no período anterior à criação, a população está incluída na do Estado de Pernambuco. (10) Em 1940 e em 1950, exclusivas a população da região da Serra dos Aimorés. (11) População calculada com base nos resultados dos Recenseamentos Gerais de 1872 e 1890. (12) Em 1940 e em 1950, inclusive, respectivamente, 56 994 e 162 962 habitantes da região da Serra dos Aimorés, território em litígio entre os Estados de Minas Gerais e Espírito Santo.

Fonte: IBGE. Anuário Estatístico do Brasil: Ano XI — 1950.

Essas imagens acima mostram os números absolutos da população paulistana e nacional nas décadas de 1940 e 1950. Como nosso trabalho está pautado principalmente nos detalhes, é importante observar algumas questões: com esse crescimento avassalador, como o município fez para se adequar a demanda demográfica? O crescimento ocorreu de forma ordenada? Como a indústria cinematográfica reagiu a essa demanda?

Para responder essas perguntas recorreremos mais uma vez a dissertação de Santoro porque estuda especificamente as mudanças urbanísticas de São Paulo em relação à implantação dos cinemas. Para a arquiteta, o período a partir dos anos de 1940 corresponde a uma segunda fase da industrialização de São Paulo que resulta na ampliação da Região do Grande ABC:

A alteração do quadro produtivo irá alterar consideravelmente as transformações urbanísticas de São Paulo. O impulso de crescimento populacional e econômico ligado à industrialização necessitarão de obras de maior porte, cujo financiamento deverá exigir quantias muito maiores em função da valorização dos terrenos, financiamentos de porte maior do que a burguesia cafeeira conseguia oferecer (Campos, 2002, p. 284). O modelo a ser seguido não seria mais o da reacomodação, era necessário um projeto maior para a cidade, que incluiria grandes alterações da infraestrutura urbana para aumentar a energia elétrica e possibilidade de transporte que viabilizasse o crescimento populacional e industrial”²²⁵.

Além da expansão geométrica pela qual a cidade passava que remodelava o cenário urbano, havia também a construção de uma ideia de progresso para a capital paulistana. São Paulo passou a ser representada por uma imagem da cidade do progresso, das oportunidades e das tecnologias. Como mostra Kossoy, citado por Marta Moraes Nehring em seu trabalho sobre o cinema paulista:

Promovia-se a valorização regional de sua gente, a “Raça Paulista”, a “competência da administração estadual (...) o desempenho econômico de sua indústria, comércio e agricultura, louva-se os jovens escoteiros, os adolescentes ginásianos, a educação em geral, além da vocação para o trabalho, para a construção, para o crescimento vertiginoso da Capital “a terceira cidade da América Latina em população” (...) cidade que constrói “três casas por hora”²²⁶.

Ou seja, cria-se uma imagem do modo de vida urbano que em nada condizia com a realidade, pois, ao passo em que se construíam palácios cinematográficos, havia também um aumento estrondoso do número de cortiços e vilas operárias. Esses espaços de moradia da maior parte da população da capital naquele período eram precarizados, muitas vezes com problemas de higiene e saneamento básico. Isso se deve em grande parte ao fato de que crescimento

²²⁵ SANTORO, P. op.cit. p. 111.

²²⁶ KOSSOY, B. Luzes e Sombras da Metrópole: um século de fotografia em São Paulo (1850-1950). In Porta, P, org. *História da Cidade de São Paulo*, vol 2. – A Cidade no Império. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 428.

populacional estava ligado a onda migratória ²²⁷, ou seja, era um crescimento resultante da soma dos nascimentos com a chegada de pessoas de outros estados.

Os migrantes chegavam com suas famílias em São Paulo em busca de emprego e melhores condições de vida e se deparavam com uma cidade em transformação. Para acolher esse contingente populacional, os espaços se prolongavam sem que houvesse um projeto urbano que os viabilizasse. Ao contrário, o projeto estava direcionado a ampliação das ruas centrais e a sofisticação de prédios cada vez mais monumentais. Enquanto os novos habitantes criavam formas de se abrigarem na metrópole.

Os movimentos migratórios partiam de todas as partes do país, com origem principalmente do Nordeste ²²⁸ e do interior ²²⁹ dos estados de São Paulo e Minas Gerais. Cada região tinha sua particularidade e razões para que seus habitantes fossem procurar melhores condições de vida na capital, principalmente devido à grande propaganda do período de como São Paulo crescia e como a industrialização abria oportunidades de trabalho.

Contudo, um fator que chama a atenção é a falta de postos de trabalho formais na capital paulista que era uma realidade desde o final do século XIX quando a imigração se fortaleceu, como aponta Maria Inez Machado Borges Pinto. Os recém-chegados eram em sua maioria pessoas pobres que devido à esperança de melhores condições de vida trocavam suas casas por um destino incerto na espera de conseguir trabalho mesmo que em condições precárias.

Não era novidade os desafios que esses migrantes iriam enfrentar na jornada rumo ao Sudeste do país. Antes dos anos de 1950, as estradas que ligavam essas regiões não haviam sido pavimentadas e a viagem demorava muitos dias. Ao falar das culturas que influenciaram na criação da cultura paulistana, Jurema Mascarenhas Paes observa os migrantes em São Paulo vindos do Nordeste, analisando desde os transportes que eles utilizavam na travessia até as imersões culturais que esse encontro proporcionava.

²²⁷ Não nos aprofundaremos nos temas da imigração e migração - campo de estudo altamente especializado. Neste trabalho, a discussão ocorre com o intuito de entender como esses migrantes ajudaram a constituir a nova população paulistana da segunda metade do século XX.

²²⁸ O Nordeste é um dos temas de alta especialização em nossos dias, mas está fora do escopo do trabalho aqui apresentado.

²²⁹ Para entender melhor as condições de vida dos trabalhadores pobres do Estado de São Paulo no contexto de modernização ver: Antonio Candido (1964), Maria Sylvia de Carvalho Franco (1969), Maria Isaura Pereira de Queiróz (1972; 1973; 1976; 1979), Ciro Flamarion Santana Cardoso (1979), e Maria Yedda Linhares (1979) que teve continuidade nos estudos sociológicos e antropológicos por todo o século XX. Estamos aqui, nos referindo aos anônimos trabalhadores do campo, pequenos ocupantes de porções de terra quase sempre provisórias, em suas relações com grandes fazendeiros e latifundiários. Um contingente expressivo da população brasileira classificado – quase invariavelmente de forma pejorativa, quando não piedosa- por vários termos como caipiras, tabarés, caçaras, caboclos que viveram à margem das relações de produção agroexportadora, muitas vezes plantando gêneros alimentícios para o próprio sustento e para o mercado interno.

Em uma das entrevistas que utiliza em sua tese, lembra o relato que Pedro Sertanejo concedeu ao programa Canto da Terra da Radio Educadora Salvador, Bahia, em 1981. Sertanejo conta que sua viagem para São Paulo feita em 1947 demorou 51 dias de caminhão. Nos registros oficiais daquele tempo as rotas marítimas e ferroviárias eram as mais acessadas para quem chegava na capital paulista vindo do Nordeste “o Departamento de Imigração e Colonização, registrou a entrada de 45.886 trabalhadores nacionais no Estado de São Paulo; desse total, 38.090 utilizaram a via ferroviária para seu deslocamento, enquanto 7.796 pessoas utilizaram a via marítima”²³⁰.

Paes continua fazendo um balanço das mudanças nas estradas a partir dos anos de 1940 e que estão diretamente relacionadas à necessidade de mão de obra no estado, pois havia um grande incentivo tanto do governo federal como estadual para que o trajeto entre as regiões fosse facilitado, pois até os anos de 1930 o navio era o meio mais utilizado, “com a abertura da estrada asfaltada Rio-Bahia e com a melhoria de estradas secundárias como a Transnordestina, ligando Salvador à Fortaleza”, o caminhão passou a ser o transporte mais frequente.²³¹

Além de servir como um exemplo que representa a dificuldade do trajeto no período, Pedro Sertanejo relembra como a cidade era diferente do que conhecia quando chegou. Em suas palavras percebemos que reforça o discurso desenvolvimentista que passou a ser usado após os anos de 1980 de que foi a mão de obra do sertão que ajudou a transformar São Paulo na megalópole. A força do trabalho de pessoas vindas do Nordeste foi fundamental para o crescimento da cidade que desde os anos de 1920 apresentava recordes de crescimento. O interessante para nós e o que vamos aprofundar aqui é como essas culturas influenciaram na sociabilidade presente na cidade e como aos poucos as salas de cinema foram se adequando ao seu público.

Isso acontecia, dentre outros motivos pelo redirecionamento dos migrantes no Estado de São Paulo, que a partir dos anos de 1950 chegavam em sua maioria nas áreas urbanas. Paulo Fontes ao analisar a vida dos migrantes vindos do Nordeste para São Paulo chama a atenção para a importância das sociabilidades e da ajuda mútua. Além disso, analisa a importância do lazer para entender como eram construídas as identidades e o cotidiano das vilas operárias.

Essa forma de analisar os objetos de pesquisa considerando os múltiplos fatores influenciadores está cada vez mais presente nos trabalhos acadêmicos e isso nos ajudará como

²³⁰ PAES, J. M. *Cultura Nordestina em São Paulo*. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009. p. 88. Apud. BOSCO, S.H. JORDÃO NETO, A. *Migrações*. São Paulo: SEAGRI, 1967. p. 146.

²³¹ Idem.

base de argumentação para a discussão do próximo tópico, em que abordamos mais uma vez a relação entre as salas de exibição do centro da cidade e dos bairros, agora no contexto das construções dos grandes edifícios exibidores.

2.3 - As principais salas de exibição: os cinemas monumentais e a população dos anos de 1940.

No tópico acima falamos dos cinemas que consideramos estratégicos para entender o momento em que o termo Cinelândia passou a ser utilizado pela população. Já nesse momento, abordamos as salas de exibição de forma mais abrangente, para nos aprofundar nas especificidades de cada cinema procurando entender seu papel no projeto urbanístico e no estabelecimento das sociabilidades. O modo mais eficaz de fazer essa análise, ao meu ver, é de forma cronológica, para acompanhar também a evolução das salas e dos investimentos no setor de exibição.

Antes de ir para a análise das salas propriamente, é importante pontuar mais uma vez que o salto no setor no Brasil acompanhava o salto da produção cinematográfica, principalmente a norte-americana. Vimos que o **UFA- Palácio** era um investimento direto da produtora filmica alemã, e como ele diversas outras salas foram inauguradas para receber filmes estrangeiros, como o **Cine Metro**, construído para receber as produções de Hollywood.

Inaugurado em 1938, o **Cine Metro** foi mais um cinema da região central de São Paulo, vizinho do **Ufa** e do **Broadway**. Foi construído na mesma premissa que outros cinemas da época com investimento de produtoras norte-americanas. A principal investidora no **Cine Metro** foi a produtora Metro Goldwyn Mayer (MGM), por isso o seu nome. O interessante de ser patrocinado por essa empresa é o fato de que ela estabelecia um padrão para as suas salas de exibição, que garantia a eficácia da imagem e do som nos filmes.

Por mais que as salas construídas nesse período estivessem preocupadas com isso, havia sempre empresas mais avançadas tecnologicamente que proporcionavam maior qualidade. Isso fica mais claro quando pensando o início dos filmes legendados no circuito brasileiro, como argumenta Rafael Freire. Ao estudar o processo de legendagem de filmes de Hollywood a serem exibidos no Brasil, o pesquisador chama a atenção para os esforços da MGM em propiciar filmes nos quais as legendas eram sincronizadas com as imagens, um marco para época.

O filme de estreia foi o “Broadway Melody (1938)” dirigido por Roy Del Ruth e estrelado por Eleanor Powell e Gene Kelly. Era um musical que contava a história de uma treinadora de cavalos que em uma viagem para Nova Iorque conhece um importante agente da Broadway que se encanta com seu talento para a música e a dança. Não foi um filme de grande

repercussão na mídia paulistana, mas foi muito assistido, pois qualquer filme que fosse lançado no **Cine Metro** não seria exibido em outros cinemas da cidade por pelo menos 60 dias ²³².

Não que o público fosse ao **Metro** por causa dos filmes exclusivos, o grande incentivo era que ele apresentava uma arquitetura inovadora, decoração luxuosa e os mais modernos equipamentos tecnológicos que se poderia ter no período, sem contar no cuidado com a acústica e iluminação. Era visto pela população paulistana no período como um presente para cidade. Os paulistanos se animavam porque junto com os cinemas, eram construídos também uma série de outros investimentos nas áreas adjacentes como lojas, cafés e sorveterias.

Heloísa Buarque de Almeida chama a atenção para esse universo que era criado ao redor dos cinemas. Ao entrevistar pessoas que viveram na cidade de São Paulo nesse período que chama de “ouro”, a autora percebe nas falas dos entrevistados um certo deslumbramento, um saudosismo e orgulho de terem visto a cidade no momento em que atingia, pelo menos para os olhares da época, seu maior potencial de crescimento e modernização

Para os entrevistados, chegar à juventude e descobrir o centro, os cinemas da região ou das grandes salas do bairro, alguns com uma arquitetura marcadamente modernista e ousada, era descobrir a própria modernidade. No seu discurso, toma forma a lembrança de um ambiente moderno, com construções e edifícios, vitrines, compras, 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 da região centro, mas também se passeava 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* ²³³.

²³² O Estado de São Paulo. 18 de mar. 1938. p. 4.

²³³ ALMEIDA, Quando o Metro... Op. Cit. p. 88.

FIGURA 14: FACHADA DO CINE METRO



Fonte: Blog Salas de Cinema de São Paulo. “Cine Metro: ontem e hoje” Disponível em: <https://salasdecinemadesp.blogspot.com/2014/08/cine-metro-ontem-e-hoje.html>. Acesso em 15 abr.2020.

Sobre o **Cine Metro** também é interessante pontuar que foi um dos primeiros cinemas a estabelecer códigos de conduta tanto para seus funcionários que eram uniformizados e recebiam instruções de etiqueta, quanto para os espectadores que, no caso dos homens, por exemplo, deveriam portar gravatas para assistirem as sessões. O investimento foi grande, já que durante sua edificação os técnicos da Metro dos Estados Unidos vieram ao Brasil para fazer a instalação dos projetores e amplificadores de som. Além disso, foi instalado ar-condicionado na sala, equipamento ainda desconhecido do público.

A edificação do **Cine Metro** seguindo do **UFA palácio** implantado 2 anos antes, demarcou geograficamente os limites da Cinelândia. Se a instalação do cinema de 1936 já foi um salto qualitativo na construção de salas, o estabelecimento do projeto da MGM era ainda mais notável. Quando analisa o impacto que esta sala teve para São Paulo, Simões cita Guilherme de Almeida que em sua ótica descreve a Cinelândia que se desenhava com a chegada de mais um cinema

Um novo, poderoso eixo vara a cidade de São Paulo, girando, centrípeto. Esticada, reta, entre duas montanhas simbólicas de nossa grandeza – O Jaraguá, a 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 empolhada toda de arranha-céus, apinhada de autos e trens, inchada de penca de gente, borbulhada de cachos de luz ²³⁴.

As salas de cinema de São Paulo, no entanto, não eram restritas, como sabemos, à área da Cinelândia e importantes cinema foram construídos em outros locais. O **Cine Universo**, inaugurado em 1939, é um exemplo de espaços de exibição construídos que mostravam a necessidade de se criar salas com grande capacidade e em várias regiões da cidade, para atender a demanda de uma população que crescia de forma acelerada.

O filme exibido na abertura do cinema foi “Noites Andaluzas” produzido em 1938 que tinha como título original “Carmen, la de Triana”. Era um filme espanhol, dirigido por Florian Rey que conta a história de uma cigana cuja a vida é marcada por decepções e desilusões amorosas. O filme é ambientado em Sevilha no período em que Franco estava no poder. Num dos cartazes de divulgação tem os dizeres “Um filme que contem toda a alma vibrante da Espanha heroica e ativa” ²³⁵.

Localizado no antigo terreno que abrigara o cine Polytheama do Brás, tinha 4324 lugares. Analisando a construção desses palácios cinematográficos, Simões percebe que por mais que existissem grande salas no centro: “os maiores, os mastodônticos, ficam também fora dos limites da Cinelândia e do Centro: **Piratininga** (4.300 lugares) e **Universo** (4.260) estão no Brás e o **Nacional** (3.250) fica na Lapa” ²³⁶. Outro ponto interessante é que muitos desses cinemas eram também lançadores de filmes.

O **Cine Universo** foi um projeto idealizado com o intuito de criar em São Paulo uma sala de espetáculo com a capacidade de receber simultaneamente o maior número de pessoas. Com aproximadamente 4300 lugares, foi um projeto ambicioso da companhia Serrador para atender a grande demanda de público do período. O espaço previa receber tantos espectadores que no centro do teto da sala de projeção foi construído de modo a permitir a rápida renovação de ar ²³⁷.

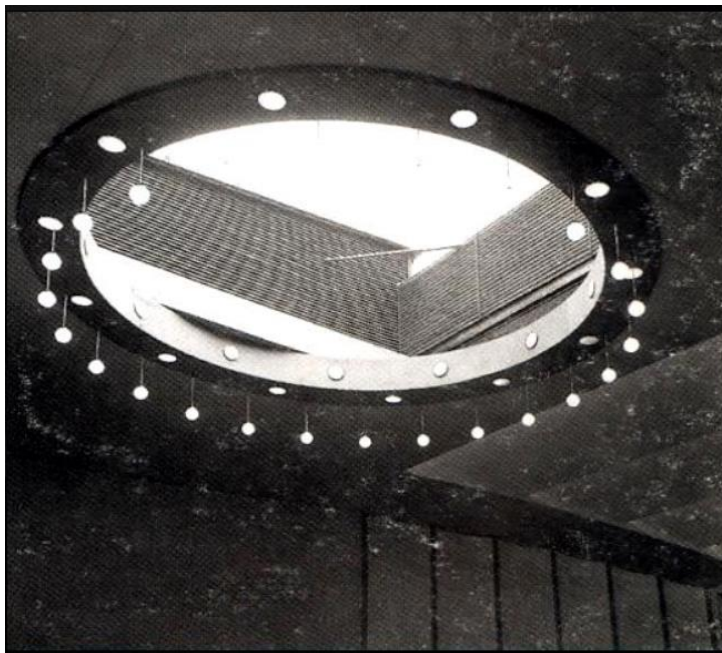
²³⁴ SIMÕES. Salas de cinema... Op. cit. p 40

²³⁵ Correio da Manhã 7 de dez.1939. p. 8.

²³⁶ Ibidem. p 85. Os dados no número de lugares divergem dos apresentados por SANTORO, 2004, que pontua a capacidade de 4364 no Universo e 4300 no Piratininga.

²³⁷ ANELLI, Renato. *Rino Levi: arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.

Figura 9: Imagem do teto do Cine Universo



Fonte: **Cine Art-Palácio**. Disponível em: <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2014/11/universo-são-paulo-sp.html>. Acesso em 12 mai. 2018.

Dentre as curiosidades presentes em sua construção, a forma como a sala foi projetada por Rino Levi mostra como a idealização dos cinemas estava diretamente ligada às transformações urbanas e sociais da cidade. Como apontam alguns pesquisadores sobre arquitetura e cinema do período como Renato Anelli, Paula Santoro e Inimá Simões.

Em uma região habitada pela classe operária, o cinema teria um público diferente do da Cinelândia, frequentada pela elite da capital. Ciente dessa distinção, o arquiteto evita excessos estilísticos na obra e prioriza uma construção de baixo custo, capaz de abrigar um número maior de pessoas (5.500 espectadores). A capacidade máxima de ocupantes é, no entanto, reduzida, devido a um código de obras lançado na época. Para adaptar a circulação aos novos parâmetros, a quantidade de lugares diminui para 4.324, divididos entre plateia e dois balcões. Mesmo com a mudança, o Cine Universo chega a ser conhecido como o maior cinema da América Latina ²³⁸.

Os cinemas construídos com baixo investimento, poderiam ser mais simples nas fachadas e nos acabamentos, mas o som e a imagem eram fatores essenciais para os responsáveis pela criação das salas, e quanto maior a capacidade de público, melhor teria que

²³⁸ CINE Universo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70933/cine-universo>>. Acesso em: 05 de Abr. 2021.

ser a abrangência do som²³⁹. Assim, começa a se pensar numa forma paraboloide para reverberar o som em todo o ambiente, além do aprimoramento da qualidade acústica do palco, cujo forro foi pensado para possuir planos refletores e laterais de superfícies côncavas, para repercutir o som para o fundo da sala²⁴⁰.

Outro cinema idealizado pela empresa Serrador e pelo arquiteto Rino Levi foi o **Cine Piratininga**. Construído em 1943 era considerado na época o maior cinema do país, como podemos ver na edição de 26 de março na *Folha da Manhã* que havia destinado sua capa para cobrir a inauguração do cinema. Ele contava com todos os requisitos para que uma sala de exibição obtivesse sucesso: grande capacidade de público: plateia com 2607 lugares e balcão e frisas laterais com 1706 lugares, totalizando 4313 lugares, localizado na rua Rangel Pestana, Brás, local de grande circulação de pessoas.

Em sua inauguração foram exibidos os filmes “Boêmios Errantes” com Spencer Tracy e “Nas asas da Glória”, com Chester Morris. O primeiro filme é uma adaptação do livro “Tortilla Flat” de John Steinbeck e teve boa recepção por parte do público e da crítica quando de seu lançamento. O colunista de cinema de *O Estado de S. Paulo* escreve ao falar sobre o filme que não é difícil agradar ao público, o segredo é fazer boas adaptações e ser filmado com gente de talento, atores com boas interpretações²⁴¹.

O segundo filme, cujo título original é “Canal Zone” foi lançado em 1942 e dirigido Lew Landers. O enredo é sobre um jovem piloto irresponsável que vai para o Panamá para fazer treinamento com o exército brasileiro e acaba se apaixonando pela filha do comandante. O filme acompanha a saga do protagonista para amadurecer e se redimir de atitudes anteriores. O filme teve uma recepção ruim pela crítica norte-americana e pouca repercussão no Brasil.

Pela nossa pesquisa fica evidente que os filmes exibidos quando da inauguração desses cinemas de bairros, aqui exemplificados pelo **Cine Universo** e **Cine Piratininga**, eram produções já exibidas em outros cinemas. E fazendo uma pesquisa no acervo do *O Estado de S. Paulo* a primeira vez que o jornal cita o **Cine Piratininga** foi em 1946, três anos depois de sua inauguração. O **Cine Universo** foi mais citado no jornal que escreveu uma nota quando da sua inauguração, chamando a atenção para a sua grande capacidade de público e cúpula movediça para os dias de muito calor.

²³⁹ Citamos aqui os cinemas de bairro projetados por arquitetos renomados e produzidos por empresas conhecidas no ramo, as salas de exibição de pouca capacidade de público não entram nessa afirmação.

²⁴⁰ CINE Universo. In: ENCICLOPÉDIA... op. cit.

²⁴¹ O Estado de São Paulo. 23 jan. 1943.

Por outro lado, a *Folha da Manhã* reservou um grande espaço na sua edição de 26 de março de 1943 para divulgar o cinema e todas as empresas envolvidas na construção, desde os engenheiros responsáveis, até os fabricantes dos extintores de incêndio e das poltronas ²⁴². Isso mostra que houve muito investimento na realização dessa nova sala e que os filmes e os espaços de exibição eram só uma parte do crescimento econômico que a indústria cinematográfica gerava. As empresas queriam um espaço na capa do jornal ao lado do nome do cinema que estava sendo inaugurado.

Figura 15: Capa da Folha da Manhã

The image shows the front page of the newspaper 'Folha da Manhã' from São Paulo, dated Saturday, March 26, 1943. The main headline is 'HOJE, 26-3-43 INAUGURAÇÃO * CINE PIRATININGA *'. Below this, it says 'EMPRESA SERRADOR * O MAIOR DO BRASIL * AVENIDA RANGEL PESTANA, 1540'. To the right, it mentions 'LINDENBERG & ASSUMÇÃO ENGENHEIROS' and 'RINO LEVY'. The central part of the page is dominated by a large advertisement for 'Som e Projeção' (Sound and Projection) for the cinema, featuring a photograph of the building's facade and technical specifications for the 'Western Electric MICROPHONIC SYSTEMA TORONTO'. Surrounding this central advertisement are numerous smaller ads for various companies, including fire extinguishers (Glossop & Co.), materials suppliers (Sociedade Brasileira de Materiais Limitada), furniture stores (Sani & Cia.), and other industrial and construction-related businesses. At the bottom, there is a large advertisement for 'Poltronas P. KASTRUP & Cia.'.

Fonte: Cine Piratininga. Disponível em: <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2008/06/piratininga-so-paulo-sp.html>. Acesso em 12 mai. 2018

O Piratininga foi um cinema construído nos moldes dos cinemas centrais, mas com uma proposta voltada mais para a capacidade de público. Composto por uma ampla plateia, balcão,

²⁴² Além dessas empresas ainda podemos encontrar na capa do jornal, os setores de Som e Projeção; fornecedores de ferro em geral; importadores, móveis em geral, materiais para a construções e oficinas; madeiras para a construção, alfaiates, ferros laminados. *Jornal da Manhã*. 26 março de 1943. p 9.

um palco com fosso para orquestra (o espaço do palco funcionava tanto para a projeção de filmes como para exibição de peças teatrais), camarins, bar, salas de espera e sanitários, tinha corpo principal (plateia e palco/ caixa de exibição) implantado no centro da quadra ²⁴³. São esses detalhes que mostram que as propostas eram diferentes para os cinemas e o tipo de público que os donos queriam atingir.

Esse tipo de implantação no centro da quadra era frequentemente empregado, principalmente nas grandes salas do Brás, graças a grande escala da sala de projeção e porque essas áreas possuíam menor preço. A solução era prevista no Código de Obras, como cinemas no interior do terreno, e para as quais se exigia, pelo menos, dois acessos às vias públicas. (...) uma outra peculiaridade dos cinemas do Brás era a existência de recuos dos lotes vizinhos, situação dispensada nos cinemas da área central ²⁴⁴

Ao passo que eram construídas cada vez mais salas de cinema, essas apresentavam propostas cada vez mais distintas umas das outras como forma de selecionar o público. Essas mudanças iam desde diferença nos preços de ingressos até a imposição de um código de vestimenta para poder entrar nos espaços de projeções. No fim dos anos de 1940 essas especificidades passaram a acontecer de forma a superar a concorrência, quanto mais moderna, luxuosa e tecnológica maior o número de público nas sessões, principalmente nos finais de semana. Para Simões, ir ao cinema do centro era um programa para toda a cidade, mesmo aqueles que dependiam de transporte público ou até mesmo para quem morava nas cidades vizinhas.

Além dessas imposições específicas de alguns cinemas para selecionar seu público, estava ocorrendo um movimento de formar polos industriais em regiões afastadas do centro e que posteriormente foram elevados a categoria de municípios como ABCD, Osasco, Guarulhos, entre outros.

Essas regiões formaram grandes polos industriais e muitos dos empregados dessas empresas foram morar próximo ao trabalho, expandindo ainda mais os limites da área urbanizada da capital paulista. Além disso, formaram-se bairros em que a predominância das pessoas era originária do Nordeste, como era comum encontrar bairros predominantemente italianos, ou chineses, por exemplo. Essa era uma realidade conhecida desde as primeiras imigrações no final do século XIX

²⁴³ COELHO, Paula Dal Maso Cine Piratininga: um projeto de intervenção preexistente. Trabalho final de graduação de curso em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: https://issuu.com/pauladalmasocoelho/docs/tfg_2017.12_caderno_issuu_r01. Acesso em 02 de abril de 2021.

²⁴⁴ OLIVEIRA, Lícia. Mara Alves. *Preservação do patrimônio arquitetônico*: diretrizes para a restauração de salas de cinema em São Paulo. Dissertação de mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2006.

Novas áreas em expansão, os projetos da companhia City, os Jardins (Europa, Paulista, América) traziam a moderna maneira de se viver, também nas novas periferias, a cidade crescia sem parar, a relação centro e periferia estava em constante construção (...) As construções cresciam, nordestinos migravam e ajudavam a erguer a cidade, contribuindo para a mistura que se caracterizava pelos contrastes, ambiguidades, incorporações desiguais e combinações inquietantes, um mosaico de grupos étnicos e seus descendentes que simultaneamente desejavam se incorporar e diferenciar e davam novas sonoridades à cidade, impregnando-a de múltiplos sotaques ²⁴⁵.

A falta de padronização arquitetônica não acontecia somente nos cinemas. Motivada por questões econômicas, a cidade de São Paulo também crescia de forma desordenada. Havia muitos estilos arquitetônicos em diversas regiões com diferentes propostas, o que acontecia desde os anos de 1920 e se intensificava à medida que a população crescia. Marcia Padilha que estuda publicidade e vida urbana no contexto paulistana destaca que nos anos de 1920:

São Paulo encarnava a imagem de uma metrópole inacabada, ao mesmo tempo moderna e provinciana, de um país periférico, equilibrando-se entre um modelo europeu de urbanidade e a convivência inventiva e improvisada entre inúmeras etnias e entre novos grupos sociais que se formavam. São Paulo era a somatória de imagens díspares do arcaico e do moderno, do universal e do particular, da província e da metrópole ²⁴⁶.

Dessa forma, o cinema começou a ser visto como mais um instrumento para que a cidade se desvinculasse do provinciano e tivesse uma imagem cada vez mais cosmopolita. Por isso, analisando o modo como as fontes abordam a cidade no final dos anos de 1930 e início dos 1940, vemos que o esforço da modernização e a permanência desse debate ainda nos anos de 1950 mostra que o fantasma do passado considerado arcaico andava lado a lado com o desenvolvimento da metrópole.

Isso evidencia como a cidade crescia de forma heterogênea e que observar o crescimento do cinema de bairro nos permite obter um panorama dos movimentos urbanos, os caminhos de estruturação da cidade e a própria delimitação do centro da cidade e da Cinelândia. Essa condição reforça nossa hipótese de que o crescimento urbano da cidade está correlacionado ao crescimento populacional.

Nos anos de 1940 o hábito de ir ao cinema já estava consolidado no cotidiano do habitante paulistano. E os cinemas controlados por Serrador despontam como os de maior prestígio e que recebiam os melhores lançamentos.

²⁴⁵ MATOS, Maria Izilda Santos. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 62.

²⁴⁶ PADILHA, Márcia. *A cidade do espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20*. São Paulo: AnnaBlume, 2001. p 18.

O Ipiranga é o cinema número 1 da cidade. Nos primeiros anos de funcionamento, apresenta durante duas semanas um filme da Fox, duas semanas um da Warner, depois um da Paramount, outro da Universal, mais um da RKO, voltando então ao início da corrente. No topo da hierarquia cabe ao Ipiranga o que havia de mais prestigioso nas Companhias distribuidoras. A segunda quota estava reservada ao Art-Palácio e em seguida vinha o Bandeirantes. Todos da Serrador ²⁴⁷.

Inaugurado em 1943, na Avenida Ipiranga, próximo à esquina com a Avenida São João, o **Cine Ipiranga** foi um grande investimento da companhia Serrador para estabelecer na Cinelândia um cinema tão luxuoso e moderno que fosse capaz de competir em qualidade com o **Cine Metro**. Projetado também pelo Rino Levi, contava com 1936 lugares na data de seu lançamento e impressionava os jornais do período por sua decoração e grandeza.

O estabelecimento desse cinema de alto nível na avenida Ipiranga só foi possível devido a reestruturação da cidade, como aponta Santoro. A arquiteta investiga as disputas simbólicas no processo de alargamento das ruas Ipiranga e São João no centro de São Paulo. A obra de alargamento teve início em 1913, mas somente no governo de Pires do Rio (1926-1930) houve um primeiro intento para viabilizar a implantação de novos edifícios. Contudo, Santoro ressalta que “as obras que colaboraram para a diferenciação da avenida aconteceram na gestão do Prefeito Prestes Maia, que inicia as obras do Perímetro de Irradiação pela avenida Ipiranga” ²⁴⁸.

A partir desse momento surge o projeto conhecido como o Plano de Avenidas que, como vimos, é um modelo urbanístico baseado nas grandes avenidas que combina a melhora na acessibilidade com uma renovação dos padrões de ocupação. É a partir desse projeto urbano que a viabilidade de se estabelecer grandes salas de cinema na região se consolida. Os cinemas eram edifícios modelos da intenção do período que era verticalizar as construções centrais. Até os anos de 1920 havia um intuito de manter as construções niveladas aos moldes da arquitetura francesa, mas já nos anos de 1930 os projetos se distanciavam dessa condição e partiam para a construção dos arranha-céus, e o **Cine Ipiranga** faz parte desse novo momento como podemos ver na imagem abaixo ²⁴⁹.

²⁴⁷ SIMÕES. Salas de cinema...Op. Cit. p. 48. Depoimento de Rubem Biáfara prestado à Divisão de Pesquisas em 1982. O Cine METRO é um caso à parte. Ele só exibia filmes da própria Metro e, portanto, escapa à classificação.

²⁴⁸ SANTORO, P. A relação... Op. cit. p. 66.

²⁴⁹ A fachada principal do **Cine Ipiranga** mostra que a construção dos grandes cinemas aconteceu no processo de verticalização dos edifícios nos anos de 1930 e 1940. Essa imagem está presente na **Revista Acrópole**. Ano 6, n.º 61. 3 mai.1943. p. 398. Foto P. C. Scheler.

FIGURA 16: FACHADA DO CINE IPIRANGA



Fonte: Foto P. C. Scheler. In: *Acrópolis*. Ano 6, n° 61. 03 mai. 1943.

A imprensa local não poderia deixar de registrar esse acontecimento. *O Estado de S. Paulo* publica uma extensa reportagem sobre a inauguração do **Cine Ipiranga**, reforçando o slogan “O Ipiranga é um monumento ao cinema”. O foco da matéria, no entanto, é o lançamento do filme dirigido por Julien Duvivier “Seis Destinos” que o jornal disse ser: “um filme digno de estrear o monumento erguido na mais elegante rua do centro de São Paulo”²⁵⁰.

O filme estadunidense é baseado no romance “História de um fraque” do escritor mexicano Francisco Rojas González. O interessante do filme é que ele apresenta seis diferentes segmentos e cada um conta com a participação de vários roteiristas. Analisando as críticas sobre esses filmes, é comum encontrar elogios em produções das grandes produtoras como Fox Century, MGM ou Warner, pois nelas trabalhavam os diretores mais conhecidos e premiados.

Os jornais são grande fonte de informações sobre esse momento do cinema, pois em todas as edições havia um espaço destinado as notícias da sétima arte, mesmo quando não havia uma grande estreia em um cinema na Cinelândia, visto que as edições diárias dos jornais traziam a programação da semana no circuito exibidor, além de críticas de filmes e propaganda.

²⁵⁰ *O Estado de São Paulo*. 8 abr.1943. p.2. Nos anos de 1940 começou a tornar comum nas edições de quinta-feira uma coluna *Cinema*, assinada por C., na qual o jornal trazia os lançamentos da semana, o local de exibição desses filmes, ficha técnica e curiosidades sobre atores e atrizes.

Outros dos cinemas lançados nos anos de 1943 forma os homônimos Ritz um construído na rua da Consolação e o outro na Rua São João. O idealizador desse projeto foi Paulo Sá Pinto, proprietário da Empresa Cinematográfica Paulista Ltda. Pinto implantou os dois cinemas quase que ao mesmo tempo sendo que o da Cinelândia foi lançado em fevereiro de 1943 enquanto o outro em maio do mesmo ano. Além da localização, outro fator importante para separar os dois era que o **Ritz São João** exibia exclusivamente os filmes da United Artists.

O filme exibido quando da inauguração do **Ritz São João** foi o filme “Quando morre o dia”, cujo título original é “Sundown”. Dirigido por Henry Hathaway e estrelado por Bruce Cabot e Gene Tierney foi indicado a 3 Oscars, mas acabou não vencendo em nenhuma categoria. Mesmo não tendo recebido Oscars como outros filmes que estavam sendo exibidos no período, o que importava para o público era conhecer a mais nova casa de espetáculos, as vezes até mais do que os filmes propriamente. O que é de se esperar pela arquitetura que esses palácios cinematográficos apresentavam.

FIGURA 17: FACHADA DO CINE RITZ SÃO JOÃO



Fonte: Blog Salas de Cinema de São Paulo. Ritz (São João). Disponível em: <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2015/12/ritz-sao-joao-sao-paulo-sp.html>. Acesso em: 12 de ago. 2021

FIGURA 18: FACHADA DO CINE RITZ CONSOLAÇÃO



Fonte: Blog Salas de Cinema de São Paulo. Cine Ritz (Consolação). Disponível em: <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2017/06/ritz-consolacao-sao-paulo-sp.html>. Acesso em 12 ago. 2021.

Pelas fachadas dos dois cinemas já podemos perceber a diferença de proposta entre eles. Enquanto o Ritz São João tinha uma fachada imponente com letreiros enormes, pé direito altos e exibindo filmes de Hollywood, o que estava presente na rua da Consolação tinha uma entrada bem mais simples assim como seu letreiro. Os dois tinham a mesma capacidade de público (900 lugares), porém o prestígio ficava no da rua São João.

Dois anos depois da inauguração do **Cine Ipiranga** e dos **Ritz**, foi inaugurado em 1945 o **Cine Marabá**, do outro lado da Avenida Ipiranga. Não fazia parte do circuito Serrador e a companhia responsável era a Cinematográfica Paulista. Teve como filme exibido em sua inauguração “Desde que partiste”, produzido pela Paramount e dirigido por John Crowell. Foi um grande sucesso de crítica, sendo indicado a 8 Oscars, vencendo na categoria de melhor trilha sonora.

O **Cine Marabá** começou com os grandes lançamentos dignos dos mais premiados filmes do ano de 1945. Por esse motivo, integrava a Cinelândia com propostas diferentes como a de promover sessões reservadas. O exemplo dessa prática pode ser visto ainda na comemoração da inauguração do cinema, quando os donos convidaram parte do clero paulista para assistir a exibição do filme “O Bom Pastor” que contou com a presença de Dom Jaime Carmelo, arcebispo de São Paulo ²⁵¹. Este filme de 1944 foi um sucesso de crítica e premiações,

²⁵¹ *O Estado de S. Paulo*. 12 jun. 1945. p. 8.

dirigido por Leo McCarey e foi indicado a 9 Oscars, tendo vencido em seis categorias entre elas as de melhor filme e melhor direção.

Mesmo promovendo algumas sessões fechadas, desde sua inauguração até a década de 1960, o **Cine Marabá** figurava entre as 10 salas do centro com mais espectadores. Era de fácil localização e contava com os mais modernos equipamentos do período e sofisticação que fazia com que o público lotasse o cinema. Além disso, o espaço de exibição funcionava ao lado de um hotel e obedecia à legislação de período que pedia pé direito alto na fachada dos edifícios, como podemos ver na imagem ²⁵².

FIGURA 19: FACHADA DO **CINE MARABÁ**



Fonte: SANTORO. A relação...op.cit.

Os cines **Ipiranga**, **Ritz São João** e o **Marabá** representavam o que havia de mais luxuoso e moderno na cidade. Eram inclusive motivos pelos quais as pessoas viajavam para São Paulo para frequentá-los. Muitas vezes não importava o filme que estava passando, simplesmente ir a um desses cinemas era razão suficiente. Era comum encontrar relatos de pessoas que assistiam várias vezes ao mesmo filme só para ter novamente as experiências que essas salas proporcionavam.

A procura era tanta que muitos cinemas da região passaram a cobrar ingressos cada vez mais caros para exibir filmes em suas salas. Inclusive, em 1948, houve uma tentativa de tabelar os ingressos desses cinemas por uma portaria da Comissão Municipal de Preços de modo a controlar esse aumento, mas logo a decisão foi revogada e os cinemas voltaram a cobrar as

²⁵² A fila para o **Cine Marabá** na década de 40 virava a esquina (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004). Apud. SANTORO. A relação...Op. cit. 159.

tarifas anteriores. Os cinemas atingidos por essa portaria foram **Metro, Marabá, Ritz-São João, Broadway e Ipiranga** ²⁵³.

A alta nos preços dos ingressos acontecia especialmente nos cinemas do centro da cidade e não era por menos. Como vimos, ir ao centro para muitas pessoas era uma forma também de acompanhar a modernização, tanto no que diz respeito aos costumes e mentalidades, quanto ao desenvolvimento tecnológico. Sempre havia algo novo para encontrar na região central: novos modelos de vestidos nas lojas, confeitarias ao estilo francês, automóveis modernos e tudo era registrado nas revistas de variedades, como veremos adiante.

²⁵³ O Estado de São Paulo. 9 jul. 1948. Acervo estado. Disponível em: <https://acervo.estado.com.br/pagina/#!/19480709-22437-nac-0009-999-9-not/busca/Marab%C3%A1> Acesso em 12 de agosto de 2021.

Capítulo 3 - Anos dourados: a influência do cinema na sociedade paulistana ao longo das décadas

O lançamento do filme *Ângela* em 1951 foi divulgado no *O Estado de S. Paulo* como uma das principais atrações entre os lançamentos da semana. Produzido e dirigido por Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, o filme recebeu destaque na edição do jornal pela sua complexidade e pelos seus altos investimentos. Depois do destaque para a produção nacional, o jornal cita outras três produções, duas inglesas *Coração Inquieto*, dirigido por Maurice Elvey, e *Entrego-me a você*, por George King, e a norte-americana *Fronteiras perdidas*, dirigida por Alfred Werker²⁵⁴.

Essas informações estão presentes na coluna “Palcos e circos” que, dentre outras notícias relacionadas às produções artísticas, traziam as programações semanais de teatros e cinemas da cidade. De acordo com a matéria, o filme nacional estava sendo exibido no **Marabá; Ritz São João** e circuito, ou seja, estava presente nas salas mais importantes da Cinelândia, juntamente com os filmes estrangeiros que também estavam sendo exibidos em outros importantes cinemas do centro como **Ipiranga e Oasis**. Já os cines **Metro e Ópera** que eram também lançadores, não tinham programação para aquela semana, segundo o jornal.

Para nosso trabalho, esses dados são importantes porque mostram que as produções nacionais estavam ganhando espaço nos principais jornais da capital e isso servia de incentivo para maiores investimentos nas companhias cinematográficas, bem como a presença de público para prestigiar suas produções. Além disso, o momento era o mais oportuno para levantar a moral dos brasileiros, pois grandes produções fílmicas em solo nacional eram mais um motivo que fazia com que a população acreditasse que a década de 1950 chegava para trazer ainda mais avanço e modernidade.

Em inícios de anos ou décadas, é comum encontrar matérias otimistas quanto aos desenvolvimentos tecnológicos e melhorias de condição de vida e trabalho. Mas os anos de 1950 prometiam ainda mais. A intenção era superar a década passada marcada pela guerra, pelo atraso e racionamento derivados dela. Para entender o contexto, recorreremos mais uma vez a Roberto Toledo que demonstra detalhadamente o que os paulistanos esperavam da nova década e os avanços tecnológicos que pareciam comprovar que a modernidade havia chegado em solo brasileiro.

²⁵⁴ *O Estado de S. Paulo*. 16 de agosto de 1951. p. 4.

O advento da televisão foi um dos fatores que representa bem esse momento. “No dia 18 de setembro Chateaubriand inaugurou a TV Tupi de São Paulo, primeira emissora de televisão da América Latina”²⁵⁵. O interessante é entender como esse evento ocorreu, pois Chateaubriand tinha os equipamentos para fazer a transmissão, mas ainda não havia receptores no país. De última hora o empresário comprou 200 receptores, sendo um enviado ao presidente Dutra, e outros enviados para lojas do Centro e no saguão do Diário Associados.

A emissão foi um sucesso, apesar do atraso. Era o início de uma significativa mudança na forma como as informações eram divulgadas e como as pessoas disfrutavam da imagem em movimento como entretenimento. A chegada da televisão foi um dos principais motivos para o declínio das salas de cinema, que ocorreu de forma progressiva. Como nos primeiros anos poucas pessoas tinham acesso ao televisor, o cinema continuou com grande demanda de público, mas ao passo que a televisão chegava cada vez mais à casa das pessoas já no final dos anos de 1950, o esvaziamento dos cinemas ficava cada vez mais evidente.

Inclusive jornais do período já levantavam essa suspeita de que a chegada da televisão prejudicava o mercado do cinema. Fazendo um panorama das novas aquisições da Cinelândia no final dos anos de 1950, Inimá Simões detalha que “O surgimento do OLIDO e do PAISSANDU coincide com a queda de frequência do público cinematográfico em números absolutos. O jornal Diário Popular, em sua edição de 20/10/1958, analisa a situação e levanta uma hipótese: possível concorrência da televisão”.

Contudo, no início da década não havia essa preocupação. Nem o mais pessimista poderia prever que uma das indústrias que mais crescia no país tinha curto prazo de validade. São Paulo se consolidava como a cidade mais progressista do Brasil, apesar dos limites impostos por questões políticas e culturais. Como vimos, o início da república no Brasil foi marcado por uma política baseada em produções agrícolas, somando-se ao passado colonial que deixara marcas permanentes no país. Por isso, não há como entender o contexto paulistano do período sem considerar esses fatores.

Na leitura sobre os avanços da modernidade no Brasil vimos nos textos de Maria Inez Borges Pinto que o país tem um apego ao passado tradicional muito acentuado e que mesmo com o passar dos anos e dos avanços tecnológicos não conseguiu se desvincular do tipo de poder tradicional. A volta à disputa à presidência da república nos anos de 1950 pelo ex-presidente Getúlio Vargas é um exemplo deste apego. Sua candidatura foi vista por algumas empresas de comunicação como um retrocesso devido ao histórico de ditador que Vargas

²⁵⁵ TOLEDO. A capital...Op. Cit. p. 380.

construía nos 15 anos em que esteve no poder, principalmente nos últimos anos em que promulgou políticas mais rígidas de controle da mídia e limitações constitucionais.

Toledo mostra que mesmo a mídia estava dividida quanto a volta de Vargas à presidência. Enquanto o jornal *Correio da Manhã* fazia uma matéria positiva quanto as manifestações a favor de sua candidatura, *O Estado de S. Paulo* chamava a atenção para as possíveis implicações negativas que a volta do ex-presidente traria para a população brasileira, como vemos abaixo:

Para 3 outubro de 1950 estavam programadas eleições para presidente, governadores, deputados e senadores. Getúlio Vargas já avisara, em famosa entrevista ao jornalista Samuel Wainer, em fevereiro do ano anterior: “Eu voltarei”. Sua candidatura a presidente foi lançada com espetaculosidade pelo governador Adhemar de Barros, em junho de 1950, em ato realizado no fim da tarde nada menos do que no Monumento à Independência, no Ipiranga, e cercado de “aparato e suntuosidade jamais vistos, segundo a Folha da Manhã. “O monumento estava feericamente iluminado”, descreveu o jornal. “Vinte e uma bandeiras simbolizavam os estados da federação. Girândulas, flores, ciprestes e piras acesas enfeitavam o marco de cimento e bronze.” Correu entre o público o rumor de que Getúlio apareceria de surpresa. Não apareceu. Adhemar, com um longo discurso, protagonizou sozinho o evento, encarapitado no monumento. Para *O Estado de S. Paulo*, acerbo inimigo tanto de Adhemar quanto de Getúlio, “a farsa do Monumento do Ipiranga” foi uma volta aos “fatos da ditadura estadonovista, ou seja, aquelas grandes encenações demagógico-populares que eram os comícios préorganizados pelo DIP do ditador Vargas, e a que funcionários públicos e operários eram ‘convidados’ a comparecer, em que os órgãos da administração pública eram postos a serviço da propaganda política e em que o número de policiais superava o de assistentes...”²⁵⁶.

A volta de Getúlio Vargas à presidência da república é um exemplo que comprova que a modernização de São Paulo se deu por um viés conservador, como defendemos no início do trabalho. Além de ser uma figura carismática, demagoga e popular, dialogava muito bem com as necessidades industriais do mercado, sem romper com a elite agrária que continuava ditando as regras 20 anos depois do fim do período café com leite. Analisar essa complexidade das relações políticas brasileiras se faz necessária para entender o modo como as políticas governamentais favoreceram a produção nacional e garantiram sua exibição no circuito das principais cidades do país.

Esse fortalecimento da produção nacional servia como resposta à imposição da cultura norte-americana presentes nos filmes de Hollywood. Ana Maria Mauad em seu artigo sobre Carmem Miranda e a americanização da cultura brasileira, traz uma importante discussão sobre até que ponto a sociedade absorvia ou repudiava a cultura estrangeira. A influência dos Estados

²⁵⁶ Ibidem. p. 382.

Unidos na cultura brasileira por meio do cinema é inegável, apesar de haver limites e por vezes represália. Ela cita que em uma das passagens de Carmem Miranda pelo Brasil após seu sucesso nos EUA, o público permaneceu em silêncio ao final de sua apresentação no cassino da Urca.

Essa reação ocorreu porque a forma como a artista representava o Brasil no exterior deixou de “condensar referências culturais brasileiras” e passou a ser visto como “uma imagem exagerada com efeitos caricatos”²⁵⁷. Quando os filmes de Hollywood começaram a dominar o circuito mundial nos anos de 1920, ultrapassando as produções europeias, o Brasil foi visto com um mercado interessante pelos empresários estrangeiros que desde então passaram a investir na construção de salas de exibição nas principais capitais do país.

Essa condição, no entanto, modifica-se com o tempo, principalmente devido ao crescimento da produção de filmes nacionais. Os anos de 1950, nesse sentido, são emblemáticos quanto a isso. O pesquisador Pedro Tota em “O Imperialismo Sedutor” delimita duas posições antagônicas na historiografia sobre a americanização²⁵⁸, por um lado a presença da cultura americana destruiria a cultura brasileira, por outro lado seria vista de forma positiva responsável por trazer a modernidade para a sociedade brasileira. Por fim, o autor encontra um meio termo dessas proposições, para ele “o ‘choque cultural’ provocado pela forte presença dos meios de comunicação norte-americanos não destruiu nossa cultura, mas, por certo, acabou produzindo novas formas de manifestação cultural”²⁵⁹.

De todo modo, pelo menos desde 1930, passou a existir um movimento de resgate e valorização da cultura nacional com forte envolvimento do governo. Leis e decretos foram fundamentais para a sobrevivência da produção de filmes nacionais até os anos de 1950. A inauguração da companhia de cinema paulista, contudo, promove uma nova forma de fazer cinematográfico, revolucionando as técnicas e investindo em equipamentos modernos que garantiam superproduções para competir com os filmes hollywoodianos.

O modo como a companhia foi criada, os responsáveis pela sua criação, principais filmes e as implicações para a sociedade brasileira serão abordados no próximo tópico. Entender o surgimento da companhia cinematográfica Vera Cruz é fundamental para contextualizar o cinema na cidade de São Paulo nos anos de 1950, pelo fato que pela primeira vez os filmes nacionais ficaram em cartaz ao lado de produções estrangeiras nas principais salas de exibição

²⁵⁷ MAUAD, Ana Maria. “As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa-vizinhança”. Transit Circle: Revista Brasileira de Estudos Americanos, Rio de Janeiro: Contra-Capa/ABEA, vol.1, 2002. p. 5.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ TOTA, P.A. *Imperialismo Sedutor*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 191-192.

da Cinelândia. Por isso, alguns historiadores consideram estes como “os anos dourados” do cinema nacional.

3.1 - Propagandas, comportamentos, moda e cinema: os valores culturais e sociais pela revista *A Cigarra*

A primeira edição da revista *A Cigarra*²⁶⁰, criada por Gelásio Pimenta, foi em março de 1914. Inicialmente, a revista, cuja publicação era quinzenal, tinha como público a elite paulistana, e trazia em suas páginas diversos conteúdos, desde artigos e crônicas sobre artes plásticas, música e teatro até notícias e coberturas políticas, sociais, religiosas e esportivas²⁶¹. Importantes escritores do período participaram das primeiras edições como Olavo Bilac, Vicente de Carvalho, Monteiro Lobato, Coelho Neto, Cornélio Pires, Guilherme de Almeida, entre outros o que denotava um caráter conservador da publicação.

Em 1926, a direção foi passada para Paulo Pinto de Carvalho, depois da morte de seu fundador. Carvalho manteve as principais características da revista até meados da década de 1930, como o apego ao público paulistano – privilegiando notícias locais – e a periodicidade quinzenal. Em 1933, Assis Chateaubriand compra o título, que passa a pertencer ao grupo empresarial Diários Associados²⁶² e ganha periodicidade mensal e circulação nacional²⁶³.

É a partir desse momento, em que o periódico passa a pertencer ao Diários Associados que vamos analisar algumas edições para entender com a moda, os hábitos e costumes apareciam nessas revistas e seu reflexo nas sociabilidades paulistanas na década de 1940. Foi necessário, contudo, periodizar os diferentes momentos da revista, pois com a morte de seu fundador, seu editorial passa por uma profunda modificação ampliando o número de páginas e as informações contidas²⁶⁴.

²⁶⁰ Todas as edições de *A Cigarra*, que circulou entre os anos de 1914 e 1975, estão disponíveis para consulta digital no site do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/web/digitalizado/bibliografico_periodico/jornais_revistas

²⁶¹ MATOS, Hivana Mara Zaina de. “A Revista *A Cigarra* no espaço urbano 1914-1934”. In: Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

²⁶² Diário associados é uma empresa de atividades midiáticas que atua em vários estados do Brasil. Fundada em 1924 por Assis Chateaubriand, é a terceira maior empresa privada no setor de mídia. Para saber melhor sobre a empresa e sua importância para o entretenimento no país ver: MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

²⁶³ ALMEIDA, Jaqueline Moraes de. “Madames e mocinhas em revista: corpo, gênero e moda em *A Cigarra* (1940-1955)”. Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação em História/IFCH/Unicamp. Campinas, 2015. Disponível em:

<http://acervus.unicamp.br/index.html>. DOI <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2015.962812>. Acesso em 12 set. 2021.

²⁶⁴ Idem.

Se a revista em suas primeiras edições era caracterizada pelo tom conservador de suas crônicas, o mesmo não acontece a partir de 1933 quando Menotti Del Picchia' favorável ao voto feminino e ao divórcio, foi nomeado diretor do jornal *Diário da Noite* e também da revista *A Cigarra*. Sua nomeação fez com que as edições do periódico fossem mais politizadas e organizadas.

Neste tópico destacamos os trabalhos das duas autoras que estudaram *A Cigarra* e o modo com esse periódico influenciou nos costumes, vestimentas e hábitos sociais de São Paulo. Hivana Maira Zaina de Matos tem como foco de estudo a influência da revista no espaço urbano entre os anos de 1914 a 1934, e Jaqueline Moraes de Almeida em sua dissertação de mestrado sobre o periódico foca a análise na segunda geração, após a mesma ser comprada por Assis Chateaubriand.

No primeiro trabalho, encontramos análises importantes para entender o surgimento das revistas de variedades e suas intenções. Para a autora, elas foram criadas para registrar acontecimentos e informações de forma mais detalhada e proporcionando maior espaço aos assuntos do cotidiano. Além disso, o periódico era uma das formas de atualizar os leitores sobre os novos termos e tendências da modernidade. Em seu estudo, Matos mergulha nas diferentes discussões e conteúdos presentes na revista que trazia além de notícias, entretenimento e literatura.

Observando as edições anteriores à mudança de direção dos anos de 1930, podemos ver que um padrão de conteúdo é seguido desde o primeiro exemplar. Durante a leitura é comum encontrarmos muitas propagandas de produtos e serviços variados, além de poemas, crônicas e muitas fotografias. O que mais preenche as 60 páginas da primeira fase do periódico são as fotografias, algumas dessas imagens eram fotos que eles chamam de “instantâneos” – tiradas de pessoas, em sua maioria mulheres, passeando pelas ruas da capital paulista, como podemos ver na imagem abaixo.

FIGURA 20: INSTANTÂNEOS DA REVISTA A CIGARRA (1914)



Fonte: Primeira edição da Revista A cigarra, 06 mar. 1914. Disponível em:
<http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/revistas/CI19140302.pdf> . Acesso em 12 set. 2021.

Esta imagem mostra o tipo de vestimenta usada pela população paulistana no início do século e confirma que a Quinze de Novembro era uma das ruas mais frequentadas do período em São Paulo, sendo um local de encontro das pessoas mais abastadas da cidade. Outra informação que percebemos ao olhar essas e outras fotografias é que dificilmente encontramos mulheres andando sozinhas nas ruas, elas sempre estavam acompanhadas por homens ou outras mulheres.

O interessante é que essas fotos não são conectadas ao texto escrito ou explicadas de forma detalhada, são simplesmente postas lá com uma descrição de uma ou duas linhas sempre de forma genérica. Já na edição de 1930 percebemos algumas semelhanças e diferenças em relação aos primeiros exemplares. A estrutura da revista continua a mesma, com a presença de propagandas e fotografias, porém os exemplares mais recentes trazem informações mais completas e ligações entre as imagens e o texto escrito. Contudo, tanto no primeiro como no exemplar de 1930, fica evidente que o público-alvo da revista são as mulheres.

O que nos demonstra isso nas edições mais antigas são a quantidade de fotografia de vestidos, propagandas de perfumes e produtos para cabelo femininos. Já no *A cigarra* de janeiro de 1930 encontramos uma seção chamada “Consultório Feminino”, destinada a responder as perguntas de leitoras que escrevessem à revista pedindo conselhos, na maioria das vezes, amorosos. Desde o início da circulação de periódicos de variedades, tornou-se comum a comunicação entre os leitores e os redatores que por meio desse contato direto com os consumidores sabiam o que agradava ou não e o que as pessoas gostariam de ver. Com isso, abriram-se espaços para desabafo e conselhos amorosos, como vemos no trecho abaixo:

Este consultório é uma secção destinada a auxiliar aquelas de nossas leitoras que se virem, de súbito, colocadas ante um problema espiritual de imediata e difícil solução. Sua finalidade é, pois, sobremodo humana. A direção desta página foi confiada a um dos nossos mais competentes e apreciados colaboradores, que se ocultará sob o pseudônimo de Frei Gonçalo. Julgamos inútil assegurar a mais absoluta reserva sobre as identidades das consulentes

265.

Os conteúdos citados acima têm como objetivo trazer para o trabalho exemplos dos temas abordados pela revista, que por mais que tenha mudado a administração em meados da década de 1930, manteve características fundamentais como o público-alvo. Contudo, novas colunas passaram a integrar o periódico nessa nova fase e as mais importantes para nosso trabalho são a “Cine Magazine” e a “Cinelândia”.

Para Jaqueline Moraes de Almeida o cinema era um importante aliado da moda e muita dessa moda criada e disseminada pelo cinema era encontrada nas colunas especializadas sobre o tema:

Trata-se, ainda hoje, de uma relação de mão dupla: a moda – tanto a alta costura quanto o prêt-à-porter – precisa do cinema, muitas vezes traduzido nas figuras das estrelas, para se inspirar, mostrar-se para suscitar desejos nos espectadores. Assim como cinema vê na moda uma importante aliada, não

²⁶⁵ *A Cigarra*, ano XVI, n° 364, janeiro de 1930. Disponível em: <http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/revistas/CI193001364.pdf>. Acesso em: 12 set. 2021.

apenas ao caracterizar seus personagens, mas de modo mais profundo, para conferir legitimidade ²⁶⁶.

Além da relação que o cinema estabelece com a moda, a pesquisadora continua dissertando sobre a importância da sétima arte no estudo sobre as mulheres no período de sua análise. Ademais, faz uma provocação talvez involuntária sobre a produção em massa de vestidos inspirados nos usados pelas atrizes de Hollywood. Isso mostra que a massificação do consumo que o cinema gerava alcançava dimensões que iam muito além do controle das produtoras. A própria tiragem das revistas ganhava gás a cada novo filme lançado.

São inúmeros os exemplos que podemos citar aqui sobre como o cinema ditava a moda e os costumes do período, e uma das citações por Almeida é um vestido utilizado pela atriz Joan Crawford no filme *Redimida* de 1932. A vestimenta fez tanto sucesso que foi copiada em várias cidades do mundo, e mesmo o mercado parisiense que era conhecido por ditar moda se viu confeccionando massivamente cópias do modelo.

(...) inspirou uma profusão de cópias no mercado de massa – onde eram conhecidas como vestidos de manga “borboleta” – e foi uma prova da crescente dominação do estilo de Hollywood sobre a alta-costura parisiense. (...) O vestido foi reproduzido ao longo dos anos de 1930 tanto em filmes como por estilistas. Feitos com várias camadas de musselina de seda, o traje na altura dos tornozelos foi um fenômeno de moda, influenciando também os modelos europeus: sua popularidade varreu Paris não só depois de o vestido aparecer nas telas, mas também por ter sido vendido exaustivamente no varejo em Nova York ²⁶⁷

²⁶⁶ ALMEIDA. Madames e mocinhas... Op. Cit. p. 76.

²⁶⁷ FOGG, Marnie. Tudo sobre moda. Rio de Janeiro: Sextante, 2013. p. 273.

FIGURA 21: VESTIDO USADO PELA ATRIZ JOAN CRAWFORD NO FILME "REDIMIDA" EM 1932



Fonte: ALMEIDA, J. Madames e mocinhas... op. Cit. p. 77

Joan Crawford foi uma das atrizes mais famosas dos anos de 1930 e 1940. Ao lado de nomes como Norma Shearer, Jean Harlow, Greta Garbo e Betty Davis. Estrelava os mais aclamados filmes das principais produtoras de Hollywood, período no qual os atores já ganhavam altos salários. Muitas vezes a presença de atores premiados nos filmes era fator fundamental para o sucesso da película. Contudo, era uma via de mão dupla, pois dificilmente artistas de companhia cinematográficas pequenas teriam visibilidade para disputar os melhores prêmios.

Além disso, estar contratado por uma grande produtora não era sinônimo de reconhecimento instantâneo. Joan Crawford foi exemplo de atriz que se autopromoveu para conseguir aumentar suas participações nos filmes da MGM que a contratara logo no início da sua carreira, mas que oferecia papéis sem grandes destaques. Essa forma de autopromoção muitas vezes incomodava suas colegas de profissão como Norma Shearer e Greta Garbo.

Mas a maior rivalidade, no entanto, ocorreu com Betty Davis. No dia que a Warner Bros tinha planejado divulgar a comédia “Ex-lady” com o nome de Davis a frente do título, Crawford divulgou que estava se divorciando de seu primeiro marido. Com a notícia os jornais e revistas

disponibilizaram várias páginas para cobrir o divórcio, minimizando o lançamento do filme protagonizado por Davis ²⁶⁸.

Essas notícias eram a chave do sucesso das revistas de variedades, nos anos de 1940, os leitores muitas vezes abriam os exemplares e liam diretamente o caderno de notícias dos artistas. Essas notícias passaram a ser cada vez mais invasivas em relação à vida privada dos famosos. Matérias como essas se tornaram cada vez mais comuns desde que o periódico passou a destinar uma coluna específica para o cinema.

A *Cigarra* tinha uma coluna específica para o cinema na edição de março de 1936. Antes disso, o tema era abordado entre as páginas de forma esporádica. A coluna “Cine Magazine”, trazia curiosidades sobre a vida dos atores, os lançamentos de filmes e as novas revelações do cinema. Tudo relacionada ao cinema era publicado na revista, desde a chegada da atriz francesa Simone Simon em Hollywood para estrelar o filme “yankee”²⁶⁹, até histórias como a dos atores Carlitos e Mary Pickford, que além de atuar, começaram a empreender na indústria cinematográfica.

Muito se explorava também sobre as grandes produtoras norte-americanas que contavam com os melhores atores e diretores e que tinham mais recursos financeiros. Dessa forma, a revista classificava as produtoras de acordo com o *cast* que dispunham. Como podemos ver nesse trecho da edição de março de 1943:

O ano de 1943 anunciou-se bastante camarada da Warner Bros ou esta produtora é quem se mostra muito amiga de seus fãs. Entenda lá como queiram, porem a verdade é que a *The number one company* resolveu que o ano de 1943 será todo seu... Assim é que, não contente com possuir a exclusividade dos filmes em que aparecem Errol Flynn, Bette Davis, Dennys Morgan, Ida Lupino (...) já conta com um *team* de reservas que muito promete e no qual incluem Joan Leslie, Alexis Smith, Brenda Marshall (...) já considerados astros e quase iguam, mesmo, o renome do primeiro grupo ²⁷⁰.

Mas, como vimos, o que mais vendia e que chamava a atenção eram as informações sobre a vida privada dos artistas: casamentos, separações, filhos e fortunas estavam presente em todas as edições. Sobre essa questão é interessante dialogar com Edgar Morin que pensa como a vida privada das estrelas mudou a partir dos anos de 1930, com a atriz sendo vista como uma pessoa real e não através de seus personagens. Quando as estrelas passam a ser vista para

²⁶⁸ DIBDIN, Emma. A Timeline of the Real Feud Between Bette Davis and Joan Crawford. Disponível em: <https://www.harpersbazaar.com/culture/film-tv/a20666/feud-bette-davis-joan-crawford-timeline/#> Acesso em 21 de agosto de 2021.

²⁶⁹ A *Cigarra*. Março de 1936. p. 102. Disponível em: <http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/revistas/CI19360324.pdf>. Acesso em 13 set. 2021.

²⁷⁰ _____. Março de 1943. p. 53. Disponível em: <http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/revistas/CI194303108.pdf>. Acesso em 13 set. 2021.

além das telas, elas passam a assumir novos papéis se aproximando da realidade da pessoa comum.

No decurso da etapa 1930-1960 não é só a imagem de tela da estrela que se encontra modificada em relação à era do mundo, mas também a imagem da sua vida privada-pública. A estrela tornou-se efetivamente familiar (no duplo sentido do termo). Antes de 1930 ignorava o casamento burguês e só se ligava a estrelas da mesma categoria. Posteriormente, pôde, sem se rebaixar, desposar actores secundários, industriais, médicos. Já não habita o castelo semifeudal ou o templo pseudogrego, mas o apartamento ou a vila, ou mesmo o rancho. Exibe com toda a simplicidade uma vida de interior burguês: põe um avental garrido, acende o fogão, prepara ovos com presunto. Antes de 1930, a estrela não podia engravidar, depois de 1930 pode ser mãe, e mãe exemplar ²⁷¹.

Interessante pensar nesse trecho de Morin e relacioná-lo à história de vida de algumas atrizes. Greta Garbo, por exemplo, era reservada, não gostava de dar entrevistas e sua vida privada era considerada um mistério para a mídia da época. Não se casou e apesar de rumores sobre alguns relacionamentos, nenhum foi confirmado pela estrela. Outra atriz que teve uma vida peculiar é Joan Crawford que casou 4 vezes e adotou 5 filhos ao longo da vida, mas quando envelheceu deixou de aparecer em público, vivendo reclusa em sua casa até sua morte.

Por mais que houvesse artistas que conseguiram conviver com a invasão da imprensa em suas vidas e da pressão e expectativas a que o público os destinava, muitos sucumbiam à pressão e deixavam o estrelato, como Garbo que após o fracasso do filme “Two-Faced Woman” de 1941, se aposentou das telas aos 35 anos e recusou todas as propostas posteriores de voltar a fazer cinema.

É possível encontrar em algumas edições matérias sobre atrizes que engravidaram e que deixaram em mistério se voltariam aos filmes ou não após o nascimento dos filhos, as que casavam e o suspense era se os maridos as apoiariam na volta às telas. Um caso que nos chamou a atenção, em particular, foi o de Dorothy Lamour. Em dezembro de 1930, *A Cigarra* estampou na capa da coluna “Cinelândia” uma foto da atriz com os dizeres ““Última photo de Dorothy Lamour. A estrella ‘selvagem’ anunciou ha mezes aos quatro ventos que receberia em breve a visita da cegonha, mas até agora nada...” ²⁷².

Essas notícias escancaravam a falta de privacidade que as estrelas de Hollywood sofriam, mas ao mesmo tempo podem servir de referência para as pressões que muitas mulheres passavam em suas próprias profissões ou perante a sociedade. Sobre esse tema recorreremos as análises propostas por Cristina Meneguello e Jaqueline Almeida que pensam que a veiculação

²⁷¹. MORIN, E. Poeira das... Op. cit. p. 30. Apud. ALMEIDA, J. Madames e mocinhas... Op. Cit. p. 79

²⁷² Idem p. 80.

da vida privada das estrelas de cinema traz humanidade à figura vista nos filmes e as aproxima das mulheres comuns, criando nestas uma sensação de que se a atriz que é casada e mãe consegue manter o corpo e pele conforme o divulgado nos canais de entretenimento, elas também conseguiriam e isso de certa forma legítima e favorece o consumo de produtos. Como aponta Meneguello,

De um lado as estrelas são usadas na venda de produtos de beleza – seu principal atributo – o que faz com que, num primeiro nível, funcionem como veículo. De outro lado, suas vidas são produzidas de forma a serem consumidas pelo seu público – o que as faz mercadoria²⁷³.

Essas discussões ganharam força à medida que as mulheres eram vistas cada vez mais no mercado de trabalho nos anos de 1940, principalmente com os direitos conquistados na década anterior. Todas essas mudanças aconteciam, também, como um reflexo do que se via nos filmes, pois os personagens femininos passaram a ser mais independentes e conquistar posições profissionais antes destinadas apenas aos homens, diferente do que se via no início do cinema de Hollywood quando suas profissões nos filmes eram de enfermeiras, professoras ou telefonistas²⁷⁴.

É válido pontuar, no entanto, que o conteúdo proposto na coluna “Cine Magazine” trazia outros assuntos além da vida privada dos artistas e propaganda de produtos usados pelas estrelas. Havia também matérias que dialogavam com questões políticas e históricas que interferiam no cinema. O início dos anos de 1940 principalmente foram marcados pela entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e a consequente convocação de jovens para se alistar, incluindo alguns atores de Hollywood.

Alex Viany era o responsável por assinar a maior parte das publicações do Cine Magazine em meados dos anos de 1940. Nascido em 1918, começou a escrever sobre cinema aos 15 anos e mais tarde se tornou diretor, roteirista, crítico e historiador²⁷⁵. Escreveu uma longa

²⁷³ MENEGUELLO, Cristina. Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2014. p. 122. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/281493/1/Meneguello_Cristina_M.pdf. Acesso em 28 de agosto de 2021.

²⁷⁴ FERRARESI. Papéis normativos... Op.cit. p. 217.

²⁷⁵ Almiro Viviani Fialho, conhecido como Alex Viany, exerceu a atividade de crítico cinematográfico em diversas publicações, como A Cena Muda, Jornal do Brasil e Correio da Manhã a partir 1949. Em 1951, ao lado de Nelson Pereira dos Santos, fundou a Associação Paulista de Cinema e envolve-se na formulação de teses e nas discussões apresentadas no 1º Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Em 1952 e 1953, organizou respectivamente o 1º e 2º Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Estreou como diretor em 1953, no longa-metragem Agulha no Palheiro. Em 1954, dirigiu Rua sem Sol, que recebeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo de melhor diretor. Durante sua estadia em Hollywood, descobriu e começou a interessar-se pelo cinema brasileiro. O crítico afirmava que foi nos Estados Unidos que organizou as ideias, aprendeu a teoria e saiu em defesa do cinema nacional. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

matéria sobre a sua mudança para Hollywood na edição de junho de 1945 para se tornar correspondente de *A cigarra*. Desde os primeiros anos como colunista de cinema mostrava seu interesse por fatos históricos. Na edição em que conta sua mudança para Los Angeles, percorre a história da dominação estadunidense da região, que antes pertencia ao México, conta como a cidade estava crescendo devido a guerra na Europa e ainda faz um estudo das posições geográficas de estúdios como Paramount, Warner, Fox Century, entre outros.

Em fevereiro de 1944 chama a atenção para o fato de que a guerra estava interferindo diretamente nos estúdios de cinema. Em uma matéria intitulada “O que se passa entre “Hollywood e a guerra” o colunista percebe que os estúdios estão cada vez mais envelhecendo seus galãs porque os jovens mocinhos estão sendo convocados ou se inscrevendo para servir nas unidades das forças armadas e a defasagem era tão grande que estavam contratando “como substitutos eventuais, dos belos galãs-soldados, diretores de orquestras, de jazzes e bandas musicais (...) Kay Kyser (músico) acaba de encabeçar um elenco de valor no “musical” da MGM”²⁷⁶.

Nesse período de guerra, *A Cigarra* desenvolveu um editorial mais político. Nessas edições, a guerra era um assunto muito abordado, com seções específicas, que traziam informações e fotografias dos centros de batalha. Já na seção dedicada ao cinema, esse tema começa a aparecer a partir de 1943 com a entrada dos EUA no conflito, por influenciar diretamente a produção cinematográfica.

Além da guerra, a revista trazia outros questionamentos políticos. Na edição de dezembro de 1940 há uma alusão aos censores que analisavam os filmes antes deles serem distribuídos às salas de exibição. Segundo o editor....., era necessário que o ““Oh!” final suspirado no rádio e nos discos por Wel Bonnie Baker fosse suprimido – a pedido da censura – da versão cinematográfica do *Oh Johnny, Oh Johnny, Oh*, canção cantada por Bonnie no *You are the one*”²⁷⁷. Era recorrente que trechos de filmes ou falas fossem cortadas da versão final pela censura.

Isso mostra que analisando as diferentes edições de *A Cigarra* é possível entender o contexto social e político em que essas publicações foram feitas e como o cinema se relaciona com as demais esferas sociais ao longo da história. Contudo, percebemos que essa história contada na revista, provinha da realidade norte-americana. Até o momento nos serviu para

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa218133/alex-viany>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

²⁷⁶ VIANY. *A Cigarra*. Fevereiro de 1944.

²⁷⁷ *A Cigarra*. Dezembro de 1940, p. 42.

entender a influência de Hollywood nas sociabilidades paulistanas, até porque as salas de exibição passavam majoritariamente filmes das produtoras de Los Angeles.

O crescimento do número de salas da Cinelândia bem como a frequência dos espectadores faz com a que revista promovesse um espaço chamado “Ronda da Cinelândia” a partir dos anos de 1950. Eram espaços em que *A cigarra* destinava para transmitir notícias das salas de exibição e fazer alguma reclamação ou sugestão aos proprietários desses espaços. Na edição de fevereiro de 1950, o colunista Renato P. Bittencourt, responsável por escrever sobre o cinema, faz uma sugestão para que houvesse mais opções de poltronas duplas para os casais de namorados. Já na de janeiro do mesmo ano ele tinha chamado a atenção para a presença de pulgas em algumas salas de exibição, mesmo nas mais luxuosas da cidade ²⁷⁸.

Vale ressaltar aqui, no entanto, que desde a década de 1940 *A Cigarra* passa a ter novo endereço, situando-se no Rio de Janeiro. A intenção de Chateaubriand ao comprar a revista era mantê-la predominantemente paulistana, mas a maior parte de seus colaboradores habitava a capital carioca, tornando inviável manter uma redação em São Paulo sendo que todo conteúdo era criado por moradores do Rio de Janeiro.

Essa é outra questão que no decorrer da pesquisa ficou cada vez mais claro, relacionar as Cinelândias carioca e a paulistana. A que está presente na maioria das revistas e jornais de circulação nacional é a situada nos arredores da Praça Floriano no Rio de Janeiro. Foi um projeto idealizado por Francisco Serrador, o mesmo espanhol que implantou as primeiras salas de exibição nos anos de 1920 em São Paulo, que abordamos no primeiro capítulo.

Diferentemente do processo que ocorreu em São Paulo em que o centro foi se remodelando ao passo que surgiam novas salas, o projeto de Serrador no Rio de Janeiro era construir salas de exibição numa região que já era bem conhecida pelos seus prédios históricos, como a Biblioteca Nacional, Teatro Municipal, Museu Nacional de Belas Artes, entre outros monumentos arquitetônicos construídos ainda no século XIX. O nome Cinelândia passa a se popularizar nos anos de 1930 com a chegada de salas de cinema, bares, restaurantes e hotéis.

Por mais que o cinema carioca fosse mais conhecido e divulgado nacionalmente, podemos encontrar muitas similaridades entre os contextos do Rio e São Paulo, principalmente em relação a frequência do público. As salas do circuito carioca também entraram em declínio nos anos de 1960 e as inovações, como a construção da estação de metrô Cinelândia, fizeram

²⁷⁸ *A Cigarra*. Janeiro de 1950. Nesse trecho, estamos falando das salas de cinema do Rio de Janeiro. Em nossa pesquisa não achamos periódicos que falassem tão especificamente da realidade das salas de cinema da cidade de São Paulo. Usamos, portanto, a experiência carioca como forma de nos aproximarmos dessas discussões, pois o período de construção era o mesmo, o investimento nos equipamentos e nas estruturas eram as mesmas, então achamos que esses exemplos enriqueceriam o trabalho.

com que o local fosse reestruturado para atender as novas demandas arquitetônicas, muitas salas foram demolidas ou se dividiram e passaram a exibir filmes pornográficos.

O **Cinema Odeon** é o único que se mantém aberto, exibindo filmes e recebendo eventos culturais. Passou por muitos desafios ao longo de sua história, pois sua sala de exibição tinha a capacidade para 600 espectadores, mas o restaurante também presente no edifício requer uma manutenção de alto custo. Como os outros cinemas, a diminuição de público dessa sala criou uma grande crise para seus investidores. Hoje está em funcionamento, mas não está limitado apenas à exibição de filmes. É aberto também para espetáculos, cursos e palestras, além de ser o cinema do Festival do Rio, Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro e Anima Mundi²⁷⁹.

Além desses eventos, a Cinelândia carioca também era local de várias manifestações artísticas, culturais e políticas. Isso mostra que a influência do cinema na vida das pessoas estava além dos filmes ou dos edifícios de exibição, mas em todas as atividades que aconteciam ao redor e que só eram possíveis graças à sétima arte, como as confeitarias, lojas e outros locais de encontros e lazer.

Voltando ao contexto paulistano, é interessante citar algumas memórias de pessoas que viveram os tempos de ouro do cinema e do circuito exibidor. Era comum, segundo alguns relatos, que nos fins de semana as pessoas fossem assistir a um filme em um dos cinemas luxuosos da cidade, depois andar pelas lojas próximas ao cinema para tentar encontrar modelos de vestimentas usados nos filmes, outra atividade bem comum da época e por fim tomar um café nas confeitarias nos arredores.

As confeitarias eram passeios típicos dos finais de semana, mas também podiam ser frequentadas durante a 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. (...) Quer o entrevistado frequentasse ou não as confeitarias, comprasse ou não nas lojas mais caras de produtos importados, tanto umas como outras fazem parte de uma história. São partes fundamentais 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 Cinelândia²⁸⁰.

Os relatos descritos por Heloisa Buarque de Almeida podem ser contextualizados especialmente entre os anos de 1940 e 1950, quando o cinema, juntamente com o futebol,

²⁷⁹ Jornal *O Globo*. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/reformado-cine-odeon-reabre-nesta-quarta-como-centro-cultural-16205243>. Acesso em 26 de agosto de 2021.

²⁸⁰ ALMEIDA. *Madames e mocinhas...* Op. Cit, p. 99.

dominava os espaços de entretenimento do cotidiano paulistano. Havia, como vimos, um esforço em se parecer com as artistas de cinema. Os produtos mais procurados na época eram os publicados nas revistas de variedades, que iam desde maquiagem até produtos de higiene pessoal. Os mais comuns eram os sabonetes, perfumes, cremes dentais e tintura para os cabelos.

Evidentemente que os artistas de Hollywood souberam aproveitar seus papéis nos filmes para lucrar também com a publicidade, uma prática que acontecia desde os anos de 1920. Quanto mais filmes o artista fazia naquele ano, mais empresas o procuravam para utilizar suas imagens em publicidade, como podemos observar na imagem abaixo.

FIGURA 22: IMAGEM DA ATRIZ BARBARA STANWYCK EM PUBLICIDADE (1941)

Barbara Stanwyck

diz:

-A ESPUMA ESPECIAL DO **SABONETE LEVER** É TÃO **ACTIVA** QUE TORNA A CUTIS ALVA, MACIA E JUVENIL!

Ao renovar a maquiagem e ao deitar-se limpa sua pelle como as estrelas

Póros dilatados e pelle cansada, que causam tanto aborrecimento, são provocados pelos residuos de poeira, quando não removidos. Mas, a espuma cremosa do Sabonete Lever é especialmente ACTIVA. Penetra profundamente nos póros, removendo todas as impurezas. Ao renovar a maquiagem e sempre ao deitar-se, use Sabonete Lever! Notará quanto mais clara, macia e juvenil ficará sua cutis! Este alvo e puro sabonete é também economico, possuindo um perfume fragrante e duradouro.

SABONETE LEVER

usado por 9 entre 10 estrelas do cinema

LYONS - 01928

Fonte: Revista A Cigarra. Dezembro de 1941. Disponível em:

<http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/revistas/CI19410485.pdf>. Acesso em 13 set. 2021

A publicidade com Barbara Stanwyck é um exemplo de como as marcas usavam as atrizes que estavam em alta para estampar em seus anúncios. No ano de 1941 ela estrelou 4 filmes, entre eles *As três noites de Eva*, dirigido por Preston Sturges, ao lado de Henry Fonda; *Adorável vagabundo*, dirigido por Frank Capra ao lado de Gary Cooper; *Você Me Pertence*, por Wesley Ruggles, também ao lado de Henry Fonda e por fim o filme que garantiria sua indicação ao Oscar *Bola de fogo*, por Howard Hawks. Esses filmes foram produzidos por grandes companhias cinematográficas do período, como Paramount, Warner Bros e os dois últimos pela RKO.

As empresas de exibição de filmes além do ganho dos bilhetes vendidos nas salas de exibição, era na publicidade que encontravam a maior fonte de renda. São Paulo, nesse sentido, toma a dianteira na disputa com o Rio de Janeiro no que diz respeito tanto ao mercado publicitário quanto ao poder de exibição. Os maiores lançamentos eram exibidos antes no circuito paulista e a escolha de São Paulo como sede para os festivais internacionais é outro exemplo da importância de suas salas. A forma como São Paulo começa a crescer a partir dos anos de 1920, inspirado em cidades como Nova York, tendo muitas vezes a construção de grandes cinemas como motivo de orgulho para o paulistano, resulta no que Meneguello descreve como:

O cinema com suas salas magistrais não somente divulga o cinema americano na cidade como casa-se bem com esta fala de grandeza, como aparece na mencionada pesquisa de Inimá Simões. O hábito de ir ao cinema do paulistano insere-se numa atividade urbana moderna, surgindo também como uma oportunidade de lazer que desanuvia a também já estabelecida imagem do paulistano obcecado por trabalho. Por trinta anos as salas de cinema seriam centros de diversão, das imensas salas localizadas nos bairros às da luxuosa Cinelândia ²⁸¹

Essa discussão será aprofundada no próximo tópico em que trabalharemos os anos de 1950 e a consolidação do cinema nacional. Para isso, estudaremos as produtoras nacionais e sua relação com o setor exibicionista. São Paulo que desde o início do século XX ficara conhecida como a cidade que mais cresce no país, passa a ser, no período que abordaremos, um polo também de produção cultural.

3.2 - São Paulo dos anos de 1950: as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz nas salas da Cinelândia.

²⁸¹ MENEGUELLO. Poeira de estrelas... Op. Cit. p. 51.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi criada em 1949 em São Bernardo do Campo, região metropolitana de São Paulo, pelos empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho. Sua criação acompanhava os cenários de crescimento das salas de cinema, à valorização do mercado cinematográfico e à falta de filmes nacionais nos principais circuitos do país. Por isso, a intenção dos fundadores era promover uma nova opção de filmes nacionais, que fosse capaz de competir com os filmes estrangeiros, tanto nos quesitos estéticos quanto no mercado.

A idealização da Vera Cruz esteve inserida no contexto de criação das grandes salas de cinema de São Paulo. Nesse sentido, a história da companhia esteve ligada ao conceito de cidade. Para entender essa relação entre cidade e bem cultural, Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes argumenta que a cidade é um bem cultural de função patrimonial que se realiza em três dimensões: artefato (natureza física e socialmente apropriada); campo de forças (espaço de conflitos) e significações (cidade como representação e imagem). Ele ressalta que tais dimensões não se dissociam e se realizam simultaneamente, pois “sem práticas sociais, não há significados sociais, mas também não há significados sociais sem vetores materiais”²⁸².

De acordo com a análise de Menezes podemos dizer que as salas de cinema são edificações nas quais ocorriam práticas sociais que produziam significados para a população paulista. Nessa perspectiva, o cinema possibilitava uma nova visão de cidade do mesmo modo que se integrava em seu cenário, confirmando mais uma vez uma das principais hipóteses deste trabalho que é a de que o número de salas de cinema em São Paulo estava relacionado ao aumento da população da cidade e de como esta passou a ser representada por seus cinemas.

Com a modernização da cidade, São Paulo recebeu muitos imigrantes vindos de várias partes do mundo e muitas pessoas vindas do interior do país tornando-se cada vez mais multicultural. A diversidade do público pedia para que houvesse diferentes títulos disponíveis nos cinemas que exibiam desde filmes hollywoodianos de sucesso até comédias nacionais. Existiam também os trabalhadores do campo que migraram para a capital paulista em busca de melhores condições de trabalho. Essa população multifacetada representava grande parte dos espectadores dos filmes nacionais.

O estudo de mercado feito no período era inspirado também na realidade de outros estados que tinham suas próprias companhias e que atingiam certo sucesso de público. A Companhia Cinematográfica Atlântida, como vimos, é um exemplo de produtora de cinema.

²⁸² Menezes, Ulpiano Toledo Bezerra de. "A cidade como bem cultural - Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano". In: MORI, V.H [et. al.] Patrimônio: atualizando o debate. São Paulo: 9. SR/Iphan, 2006. p. 36.

Seus filmes não chegavam a ser exibidos nos grandes cinemas de São Paulo, mas isso não impedia que ela apresentasse um número satisfatório de público. A produtora carioca produziu 66 filmes durante os 20 anos em que esteve em funcionamento. Contudo, uma das principais críticas que a produtora recebia, razão também de seu sucesso com o público, era o fato dela produzir chanchadas²⁸³. Os críticos argumentavam que a falta de investimento, estúdios mal acomodados e equipamentos sem manutenção eram fatores negativos de suas produções.

Atentos as críticas que as demais companhias do período recebia, os produtores da Vera Cruz queriam sofisticar o modo de fazer cinema no Brasil, diferenciando-se pela qualidade técnica. A proposta dos empresários era resgatar a brasilidade por meio de produções fílmicas modernas. O investimento em equipamentos, cenários, efeitos especiais, profissionais e estúdios fazia dessa companhia a mais importante do país. Para viabilizar as produções, foram construídos grandes estúdios numa área de mais de cem mil metros quadrados. Muitos equipamentos técnicos foram importados e profissionais estrangeiros foram contratados para participar dos projetos.

Dentre os técnicos vindos do exterior que foram contratados por Franco Zampari estava o brasileiro Alberto Cavalcanti. Após passar 30 anos fora do país, retornava a convite de Assis Chateaubriand com objetivo de ministrar uma série de palestras sobre o cinema no Museu de Arte de São Paulo e acabou por ser contratado pela Vera Cruz para ser o produtor geral da companhia²⁸⁴. A importância de Cavalcanti para a companhia se dava pelo fato de que ele conhecia as técnicas de filmagem da Europa e alguns nomes da cinematografia europeia.

Além dos profissionais contratados, a Vera Cruz contava com boa estrutura para acomodar seus estúdios. O espaço era bem grande, formado por um conjunto de 7 pavilhões e áreas de apoio. Nos galpões do centro, que eram divididos para serem utilizados simultaneamente, aconteciam as principais gravações. Os pavilhões eram bem altos, com alturas que chegavam aos 14 metros, como podemos observar na fotografia abaixo.

²⁸³ É o espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular. As chanchadas foram comuns no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960 e apresentaram várias fases, sendo uma das principais características a presença de temas carnavalescos. A partir dos anos de 1950, quando a discussão sobre a dominação da cultura norte-americana sobre a brasileira se populariza, as chanchadas passam-se a basear nas paródias dos filmes hollywoodianos, esse foi seu momento de auge de público. Ver: ROCHA, Simone Maria. FRANÇA, Renné Oliveira “Chanchada, pornochanchada e comédia da retomada: a transformação do gênero no cinema brasileiro”. In: Ícone – v. 11 n. 1 – jul 2009. p. 1-17. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230152/24372>. Acesso em 10 out. 2021.

²⁸⁴ SANTOS, Igor David. *Enquadrando a nação: a cultura nacional e a companhia cinematográfica Vera Cruz no início dos anos de 1950*. Dissertação apresentada ao Programa Pós Graduação em História, do Departamento de História, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015. p. 36.

FIGURA 23: O PAVILHÃO DA COMPANHIA NOS ANOS DE 1950



Fonte: Prefeitura de São Bernardo do Campo. Disponível em: <https://www.saobernardo.sp.gov.br/web/cultura/pavilhao-e-estudios-da-antiga-cia.-cinematografica-vera-cruz>. Acesso em 15 out. 2021.

O melhoramento das técnicas e qualidade dos filmes não foi suficiente para acabar com a hegemonia norte-americana no mercado de cinema do Brasil. Nem mesmo a divulgação das produções da companhia pelos principais jornais da cidade ajudou a obter o retorno dos investimentos, pelo menos não de forma contínua. Os números mostram que a Companhia Vera Cruz chegou a registrar altos índices de espectadores, como na estreia do filme *O cangaceiro* (1953). A película gerou um ganho de 30 milhões de cruzeiros em seis semanas de exibição do filme²⁸⁵, mas isso não foi suficiente para cobrir as dívidas que a companhia carregava desde sua inauguração.

Nos anos seguintes à sua inauguração, a Vera Cruz passou a destinar parte de suas produções para enredos mais populares que garantiam sucesso com o público. *Sai da Frente* (1952) protagonizado por Mazzaropi é um exemplo de filme que fazia sucesso com o público. Mesmo não tendo aprofundamento técnico, como vemos abaixo pelo apontamento do jornal Estado de São Paulo, é interessante notar como a temática do filme atinge a população paulista e acaba por fazer sucesso entre os espectadores, quando Mazzaropi interpreta seu personagem próprio.

Quando entrou para a Vera Cruz, Mazzaropi já era um comediante conhecido pelos seus programas de rádio e por suas apresentações circenses. Seus trejeitos caricatos faziam com que ele apresentasse um personagem único, apesar dos diversos nomes que teve e enredos que participou ao longo de sua carreira. Era considerado por veículos de comunicação da época

²⁸⁵ MATOS. Sai da frente! A vida e Obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010. p. 66.

como um exemplo, em menor escala, de artistas como o americano Charles Chaplin, o mexicano Cantinflas e até mesmo o brasileiro famoso por seus filmes da Atlântida Oscarito.

O mesmo não se poderá dizer de Chaplin, e num plano menor, de um W. C. Fields, de um Bob Hope, de um Cantinflas. A personalidade desses atores é o que é essencial. (...) O mesmo poderá dizer de Mazzaropi, que faz agora sua estreia no nosso cinema. Sem estabelecer comparações entre ele e os cômicos de mais relevo do cinema e, mesmo de cinema do Brasil, como Mesquitinha e Oscarito, parece-nos, entretanto, obvio que a nota mais saliente em Mazzaropi é sua tipicidade, isto é, trata-se de um ator que surge lá com uma personalidade cômica plasmada, formada por características de voz, de gestos, de andar e com uma psicologia e um temperamento mais ou menos coerente. (...) Quando o fazem viver episódios onde os seus mates originais de comicidade se expressam funcionalmente com seu tipo, o efeito é consideravelmente maior ²⁸⁶.

Essa matéria do jornal Estado de São Paulo, nos chama atenção também sobre o aumento do espaço destinado ao cinema nos jornais da cidade. Nos anos de 1950, o mercado de exibição paulistano já superava o carioca ²⁸⁷, fazendo com que a companhia paulista fosse resultado da euforia do período por causa da ascensão da bilheteria do cinema brasileiro. Em 1945, 130 milhões de ingressos haviam sido comercializados no país, em 1950 esse número passou para 180 milhões e em 1953 chegou a nada menos que 250 milhões²⁸⁸. Em 3 anos houve um aumento de 30% do número de frequentadores nos cinemas da cidade tornando o mercado cinematográfico um dos negócios mais rentáveis da época.

As grandes salas eram escolhidas pelos produtores para os lançamentos anuais. No final dos anos de 1950, Mazzaropi que havia criado sua própria produtora cinematográfica, a Produtora Amácio Mazzaropi (PAM- Filmes), passou a ser um dos nomes mais importantes do cinema industrial de São Paulo, produzindo um filme por ano. Em suas entrevistas, o cineasta dizia que a forma de se obter lucro com cinema no Brasil era controlando todos os setores pelo quais o filme circula. Por isso, criou sua própria produtora, distribuidora e fiscalizava pessoalmente as sessões de exibições de seus filmes.

O produtor lançava todo ano um novo filme no **Cine Art-Palácio** que a esta altura já era conhecida como uma sala de exibição de filmes mais populares, como os de faroestes. Sua alta capacidade de público fazia com a sala fosse estratégica para os grandes lançamentos. Um fato interessante é que com o tempo, virou tradição para o público paulistano ir aos cinemas no dia 25 de janeiro, data que a cidade comemora seu aniversário, para o lançamento de mais um filme de Mazzaropi.

²⁸⁶ Jornal Estado de São Paulo. 09 de jul. 1952. Acesso em 23 de setembro de 2021.

²⁸⁷ MATOS, M. Sai da frente...op. cit. pp 63-64.

²⁸⁸ *Ibid.* p.103.

O cineasta, nos anos de 1950, já era uma figura conhecida na indústria do cinema²⁸⁹. A crítica especializada dizia que seu trabalho era raso, mas admitiam que ele alcançava um grande público. Os idealizadores da Vera Cruz preocupados em fomentar a economia interna com o cinema, já que o crescimento da bilheteria nacional estava muito ligado aos filmes estrangeiros, principalmente aos norte-americanos, viam nas comédias de costumes uma forma de entrar na disputa. Isso beneficiava o mercado estrangeiro e alguns exibidores nacionais, porém mesmo estes, muitas vezes, sucumbiam à força norte-americana pois muitas salas de cinema de São Paulo foram construídas com investimentos externos, o que fazia com que boa parte dos lucros da bilheteria fosse para pagar os fornecedores estadunidenses.

Contudo, mesmo não competindo em números absolutos com as produções de Hollywood, a Vera Cruz produziu filmes importantes para a história do cinema nacional. O primeiro filme produzido pela companhia foi *Painel* (1950). Dirigido por Lima Barreto, é a primeira produção da Vera Cruz exibida nos principais cinema de São Paulo. Logo no início da exibição vemos os seguintes dizeres:

Este filme é o primeiro de uma série de documentários de curta metragem que a CIA. Cinematográfica Vera Cruz pretende realizar em torno dos mais variados assuntos: desde as obras de arte – folclóricas ou não, às belezas naturais da nossa terra, os fatos da nossa história e os usos e costumes da nossa gente²⁹⁰

O tema escolhido condiz muito com essa proposta inicial da companhia, a análise da inconfidência mineira por meio do quadro “Tiradentes” de Candido Portinari. O enredo do documentário acontece numa sala de aula em que o professor aborda o tema com seus alunos. Quando uma das estudantes sugere que ele fossem ver pessoalmente o painel de Portinari, o professor encontra uma forma mais dinâmica de passar o conteúdo. Ao passo que o professor conta a história, imagens analisadas do painel são mostradas no vídeo.

A forma pedagógica com a qual o enredo é desenvolvido se explica quando percebemos que a intenção dos produtores e diretores era baseada no movimento pela busca de uma identidade nacional que ocorria no país desde os anos de 1930. Em 1950, essa discussão ganha ainda mais força e chega às telas do cinema. A Vera Cruz foi construída para acompanhar o cenário crescente do cinema industrial, mas o contexto em que iniciou suas atividades ainda

²⁸⁹ Muitos filmes de Mazzaropi tiveram grande repercussão em seus lançamentos. O local que mais abrigou as primeiras exibições foi o **Cine Art-palácio**. Enormes filas eram formadas pelo público assíduo do comediante, mas os críticos dos jornais do período não entendiam esse sucesso. Sobre essa questão ver: Loyola, Ignácio. A Contribuição de Mazzaropi para o Retrocesso. In: Última Hora, 4 de fevereiro de 1965. Cine-Ronda. Disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br/sucesso/>. Acesso em: 15 out. 2021.

²⁹⁰ Filme *Painel* (1950). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hsu0La5gFL4>. Acesso em 16 out. 2021.

sofria um grande peso dos anos de guerra e da censura do Estado Novo. Por isso, era urgente se pensar um cinema mais denunciativo que permitisse uma participação ativa dos espectadores.

Os primeiros movimentos em direção à criação de um cinema mais denunciativo no Brasil aconteceram no final dos anos de 1940. Com o período do pós-guerra, o PCB – Partido Comunista Brasileiro ganhou espaço e legitimidade para discutir a realidade brasileira em diversos campos, como na arte. Fundaram em 1948 a *Revista Fundamentos*²⁹¹ numa tentativa de denunciar a intenção de lucrar a todo custo dos empresários e da dominação norte-americana no campo artístico e ideológico brasileiros.

Nos anos de 1950, a revista passou a destinar parte do seu editorial para discutir o cinema. Nelson Pereira dos Santos que era um dos cineastas que escrevia sobre a sétima arte, logo após o lançamento do primeiro filme da Companhia Vera Cruz, escreveu um artigo intitulado “Caiçara – negação do cinema brasileiro” no qual criticava a forma que o tema foi tratado na película”²⁹². Mesmo tendo a intenção de trazer temáticas nacionais, a revista percebe pontos que fogem da realidade e se aproximam de um discurso mais idealizado, como aponta Santos:

Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota. Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar os pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que o nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições²⁹³.

Para esses críticos que escreviam na revista não era eficiente fazer um filme com enredo nacional que contasse passagens da história nacional se estas não viessem de forma denunciativa e educativa. Inclusive, na visão dos escritores, os filmes produzidos pela Vera Cruz inevitavelmente serviriam aos interesses cosmopolitas e burgueses, pois a companhia fora criada a partir desses princípios. Nessa perspectiva, os especialistas em cinema Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernadet fazem uma análise comparando discursos de escritores como Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e Cavalcanti e chegam à conclusão de que estes se viam

²⁹¹ Lançada em 1948 pela Editora Brasiliense, a revista *Fundamentos*, ligada ao Partido Comunista do Brasil, posto em ilegalidade em 1947 foi fundada em um momento de intenso debate em torno da exploração do petróleo brasileiro, a revista busca compreender o Brasil, seus problemas e sua posição no cenário político e econômico internacional, defendendo a ideia de que “a tese nacionalista é a única compatível com a dignidade nacional Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/Fundamentos/102725>. Acesso em 16 out. 2021.

²⁹² SANTOS, I. Enquadrando... Op.cit. p. 44.

²⁹³ SANTOS, Nelson dos. Caiçara – negação do cinema brasileiro. In: *Fundamentos*, São Paulo, Ano III, N. 17, p. 45-46, jan.1951.

como esclarecidos em meio a massa de espectadores que somente consumiam os filmes sem fazer as críticas necessárias.

Tais discussões desembocavam nas mesmas problemáticas que vimos ao discorrer sobre a escola de Frankfurt e os diferentes conceitos de produção artística. A Revista Fundamentos, nesse sentido, é uma das mais enfáticas quanto a importância de se reconhecer as forças ideológicas, sociais e econômicas que estavam por trás das produções culturais. Conforme enfatiza Dênis de Moraes, um dos papéis assumidos pelos periódicos ligados ao PCB seria o de “educar as massas para elevar o nível de consciência política”²⁹⁴.

Esse editorial determinista que muitas vezes pode ser reconhecido por uma linguagem agressiva com intuito de ditar palavras de ordem foi explicado anos depois pelo historiador Nelson Pereira dos Santos à Maria Rita Galvão presente no livro “Burguesia e Cinema: o caso da Vera Cruz”. Para Santos: “Nós tínhamos posições exacerbadíssimas, e frequentemente dogmáticas. A presença das ideias da esquerda oficial da época era muito violenta, e nós as adotávamos sem qualquer espécie de crítica”²⁹⁵.

Entender essas disputas políticas e ideológicas é necessário quando nos aprofundamos na análise da criação da Vera Cruz sob uma perspectiva estética. Nos anos de 1950, a crítica literária já estava consolidada em jornais e revistas no Brasil, mas o cinema ainda buscava seu espaço enquanto arte no cenário cultural nacional. Contudo, mesmo quando o cinema começa a ser visto como arte e a crítica cinematográfica ganha espaço, o espectador continua sendo visto como um agente passivo que precisa ser guiado pelo olhar do crítico²⁹⁶.

O diretor Lima Barreto e os idealizadores da Vera Cruz parecem ter a mesma visão dos críticos cinematográficos. A escolha de *Painel* (1950) como o primeiro filme da produtora, dialoga muito com essa ideia de que o espectador tem que ser guiado para se tornar agente ativo e de mudança na realidade que é apresentada nas telas. O filme, como vimos, é um curta metragem cujo enredo é pautado na análise da obra “Tiradentes” de Candido Portinari. Igor David dos Santos faz uma análise detalhada sobre o esforço do curta-metragem em fazer o espectador participante da obra:

Além de criar o ensejo para conhecermos a obra “de perto”, a exemplo da construção da primeira personagem, agora a câmera identifica a fala do aluno às carteiras vazias da sala de aula. Em todas elas percebemos livros abertos no tampo. Além de enfatizar o papel de aluno da personagem que está falando, a

²⁹⁴ MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil* (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 63.

²⁹⁵ Depoimento disponível na íntegra em: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 204.

²⁹⁶ LUCAS, Meize R. de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 19-40 - 2008.

cena nos conduz a assumirmos a posição desta. Conforme ocorre no primeiro fotograma apresentado na (figura 6), o plano é desenvolvido com a fala da criança – citada acima –, e a câmera faz um movimento horizontal em seu próprio eixo, da esquerda para a direita, mostrando a sala vazia, mas com as carteiras alinhadas em fileiras, denotando disciplina e organização. Desta forma, é sugerido o convite para nós, na condição de espectadores, assumirmos o papel de alunos²⁹⁷.

A intenção era a de que o público saísse do cinema mais informado e conhecedor de parte da história do Brasil, mas também que saísse com questionamentos. O fato de a discussão ser dada por uma análise de uma obra de arte fornece a legitimidade necessária para atingir o objetivo. Por outro lado, existia um fator limitante quanto ao alcance do filme ao público em geral, principalmente àqueles acostumados às estéticas e aos enredos presentes nos filmes de Hollywood.

No entanto, para além da bilheteria, um dos principais objetivos da companhia paulista era exportar seus filmes para mostrar à outros países um pouco da cultura nacional, por isso era tão importante a escolha dos temas abordados nos documentários. Ao ler os trabalhos de Maria Rita Galvão, Igor dos Santos chama a atenção para esse cuidado e de certa forma, traz uma explicação para a escolha de retratar a inconfidência mineira logo na primeira produção da Vera Cruz. Para Santos:

documentar cultura tem ao mesmo tempo a vantagem de poder mostrar ao mundo que, por mais subdesenvolvidos que sejamos, nós temos arte comparável a de qualquer país civilizado”. Ainda destacamos a força que o tema em questão atinge ao ser levado as salas de cinema do público estrangeiro. O processo de heroicização criado pelo filme com Tiradentes e a Inconfidência Mineira ocorrida em 1789, poderia inserir o Brasil nas peculiaridades caras às nações desenvolvidas e, ser vista por este público estrangeiro, estabelecendo como parâmetros eventos ocorridos no contexto em questão, a Independência dos Estados Unidos (1776) e a Revolução Francesa (1789)²⁹⁸.

O segundo documentário também dirigido por Lima Barreto conta a história de um viajante mineiro que percorre o interior do estado para pagar uma promessa. O objetivo do filme é analisar a obra os 12 profetas de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Como no primeiro filme, o enredo se desenrola ao passo que cada profeta é mostrado em detalhes e diferentemente do primeiro que tinha uma aula de história como motivo do enredo, neste as imagens são acompanhadas por um texto bíblico.

²⁹⁷ SANTOS. Enquadrando... Op. Cit, p. 77.

²⁹⁸ GALVÃO. Burguesia... Op. Cit. p. 257.

Essa proposta inicial da companhia dialogava com o interesse do governo do período que era investir na história e identidade nacionais. Observando os desafios que os produtores nacionais enfrentavam, o governo brasileiro interveio mais uma vez para garantir que os filmes nacionais fossem exibidos nas principais salas do país. No dia 19 de novembro de 1951 o então Presidente da República Getúlio Vargas publica o decreto N° 30.179²⁹⁹ que determinava:

Art. 1º Todos os cinemas existentes no território nacional ficam obrigados a exibir filmes nacionais de longa metragem, na proporção mínima de um nacional por oito estrangeiros. § 1º Para os efeitos deste artigo, será contada como exibição de filme estrangeiro novo a apresentação repetida do filme estrangeiro além do seu período habitual § 2º A locação, no programa cinematográfico, de filme nacional de longa metragem, far-se-á pelo prazo de permanência normal dos filmes estrangeiros em cada casa exibidora e abrangerá, obrigatoriamente, sábado e domingo, quando for o caso. Art. 2º A falta do filme nacional, quando tiver este de ser exibido nos termos do art. 1º, não isenta os cinemas da obrigatoriedade de incluí-lo em seus programas. Neste caso, a apresentação se fará dentro do quadrimestre em que se verificou a falta do filme nacional, somente cessando aquela obrigatoriedade se o quadrimestre se escoar sem que o filme nacional seja fornecido aos exibidores”³⁰⁰.

A obrigatoriedade de exibição de um filme nacional para oito estrangeiros não especificava os dias e horários que esses filmes seriam exibidos, nem garantia a presença do público. No entanto, esses esforços para fortalecer o cinema nacional começaram a surtir efeito. Às produções da Vera Cruz chegavam a disputar prêmios e a serem exibidas em outros países. O filme *O cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto, foi premiado como o melhor filme no festival de Edimburgo e melhor filme de aventura em Cannes³⁰¹. Esse prêmio representou um grande avanço para a difusão da indústria de cinema do Brasil para o mundo, por mostrar que o país era capaz de exportar filmes com enredos brasileiros.

Tanto nas comédias estreladas por Mazzaropi, quanto nos filmes premiados como *O cangaceiro*, a Vera Cruz conheceu um relativo sucesso nas salas de exibição de São Paulo. No entanto, problemas com os altos investimentos na produção e com a dependência de empresas estrangeiras para a distribuição e divulgação de seus filmes fizeram com que a companhia entrasse em crise. Tentando superar os problemas econômicos, os empresários Zampari e Matarazzo começaram a buscar alternativas para melhorar a arrecadação.

²⁹⁹ Esse decreto reforça os Decretos-leis números 1.949, de 30 de dezembro de 1939, 8.462, de 26 de dezembro de 1945 e Decreto n° 20.493, 24 de janeiro de 1946.

³⁰⁰ BRASIL. Decreto n° 30179, de 19 de novembro de 1951. Dispõe sobre a exibição de filmes nacionais. Diário Oficial da União. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-30179-19-novembro-1951-340667-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 23 out. 2018.

³⁰¹ MATTOS. Sai da Frente... op. cit. p. 66.

Para Glauco Barsalini, uma das estratégias da companhia Vera Cruz foi começar a gravar várias películas de baixo custo e menos tempo de produção para arrecadar dinheiro e poder investir em superproduções, que disputariam os prêmios internacionais. Esse método foi utilizado durante a maior parte do tempo em que a companhia esteve produzindo ativamente. O filme *Tico-Tico no Fubá* (1952) dirigido por Adolfo Celi, por exemplo, chegou a ser apresentado em 22 salas de cinemas simultaneamente, um feito inédito para um filme brasileiro até então. A Vera Cruz proporcionou uma nova forma de fazer cinema no Brasil e isso é refletido na importância dos seus filmes para a história do cinema nacional.

Mas nem as premiações, nem o sucesso de exibição de alguns de seus filmes foram suficientes para que a companhia mantivesse suas portas abertas. As dívidas se acumulavam e a falta de uma distribuidora própria fez com que em 1954, cinco anos após sua fundação, o declínio fosse inevitável ³⁰². A falência serviu de experiência para outros empresários do ramo que a falta de estudo e de um conhecimento do mercado de cinema pode ser determinante para o fracasso do projeto. Mostra ainda que os empresários estavam tão deslumbrados com os números de arrecadação com a sétima arte que não se preocupavam em fazer um balanço de possíveis fatores negativos no investimento.

Com o fim da produção da Vera Cruz o imenso galpão, localizado na cidade de São Bernardo do Campo, ficou inutilizado. Sob a argumentação “em função de seu valor como espaço referencial da memória artístico-cultural da região do ABC e do próprio Estado de São Paulo” ³⁰³ foi tombado, pela lei nº 2887, de 29/05/87, pelo COMPAHC-SBC - Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural de São Bernardo do Campo. Mas a preservação não significou o resgate de atividades culturais do local que dentre muitas atribuições, foi utilizado para exposições, feiras de malhas, entre outros.

³⁰² Sobre a Companhia de Cinema Vera Cruz ver: Maciel, Ana Carolina de Moura Delfim. “Yes, nós temos bananas: cinema industrial paulista”. São Paulo: Alameda, 2011.

³⁰³ Site oficial da Prefeitura de São Bernardo do Campo: http://www.saobernardo.sp.gov.br/benstombados/-/asset_publisher/zojKPbQ34apQ/content/pavilhao-e-estudios-da-antiga-cia-cinematografica-vera-cruz/maximized. Acesso em 13 jul.2017.

FIGURA 24: O PAVILHÃO DA COMPANHIA NOS ANOS 2000



Fonte: Companhia Vera Cruz. Disponível em: <http://www.abcdabc.com.br/sao-bernardo/noticia/sao-bernardo-lanca-edital-concessao-pavilhao-vera-cruz-22107>. Acesso em 27 de setembro de 2021.

Muitos foram os motivos do declínio da Vera Cruz, um dos que mais chamam a atenção é a falta de interação entre os três eixos da indústria do cinema – produção, distribuição e exibição. Um elemento que dificultava a arrecadação era a dependência que as produtoras tinham das empresas de distribuição. Estas cobravam caro o serviço, fazendo com que grande parte dos lucros arrecadados ficassem nas mãos dos distribuidores. Além disso, era importante pensar estratégias para além da obrigatoriedade de exibição de um filme nacional para 8 estrangeiros. Como vimos, a propaganda dos filmes estrangeiros era muito forte, e a hegemonia norte-americana no país era uma realidade desde os anos de 1920.

Mesmo tendo uma vida curta, a Vera Cruz abriu caminhos para criação de novas companhias de cinema nacionais. Abílio Pereira de Almeida, que a essa altura já era considerado um intendente das ações da produtora e diretor de muitos filmes da companhia criou a Brasil Filmes (1956), em uma tentativa de continuar produzindo filmes utilizando os modernos equipamentos da companhia fechada. Além de Almeida, outros produtores, como Mario Civelli criador da companhia Multifilmes, insistiram na industrialização do cinema no Brasil. Isso mostra que os anos de 1950 representaram uma mudança no cinema brasileiro, tanto no que concerne à produção, quanto à exibição.

Por este trabalho ter como foco central o mercado de exibição, muito se falou das crises estruturais das grandes salas de exibição da cidade de São Paulo nos anos de 1950. Porém, é sempre importante ressaltar que tal movimentação não ocorreu de forma isolada, visto que dependeram de outros fatores influenciadores como os projetos arquitetônicos, as propostas

políticas, o advento das novas tecnologias como a televisão e os caminhos que os filmes percorriam até chegar nas salas de exibição.

Sobre esse último elemento citado, é prioridade dizer que os filmes estrangeiros, principalmente produzidos em Hollywood, continuaram sendo amplamente exibidos no país. E o cinema nacional ficou dividido entre duas propostas principais: o Cinema Novo e o Cinema Industrial. Este ficou representado pela manutenção da produção cinematográfica voltada para a linha comercial, e o primeiro foi criado com o objetivo de proporcionar uma nova forma de fazer cinema no Brasil, pautado na crítica social e política e na rejeição dos recursos técnicos característicos das produções comerciais.

Dessa forma, o Cinema Novo foi um movimento incentivado por estudantes universitários que buscavam alternativas para a produção fílmica no Brasil. Seu surgimento esteve ligado ao período em que as companhias Vera Cruz e Atlântida produziam filmes populares. Nesse sentido, o Cinema Novo surgiu como reação ao modo como os filmes estavam sendo produzidos no país³⁰⁴, fossem as chanchadas da produtora carioca, fossem as releituras dos filmes hollywoodianos produzidos pela produtora paulista. A intenção dessa corrente era retratar o Brasil de forma denunciativa. Em resumo imperfeito foi um movimento que buscou inserir questões sociais e políticas através de uma proposta estético-realista.

Mesmo sendo criado a partir de uma crítica ao modo como os filmes da Vera Cruz foram feitos, é importante lembrar que a experiência da companhia abriu caminhos para o Cinema Novo. O surgimento deste movimento, que ganhou força nos anos de 1960, estabeleceu uma nova forma de fazer cinema no país e, conseqüentemente, uma nova forma de se estudar o cinema brasileiro. Para os limites do nosso trabalho, entender que este foi um movimento criado em resposta ao que estava sendo produzido no país até os anos de 1950 é suficiente, visto que nosso foco é no cinema deste período.

Muitas possibilidades para o cinema brasileiro foram originadas da experiência da Vera Cruz. A companhia mostrou que era possível pensar em indústria de cinema no país com a criação de galpões de filmagem, serviu de exemplo para indicar como o mercado nacional funciona, fazendo com que os empresários do ramo criassem métodos para superar as limitações do mercado dominado pela indústria estrangeira e, principalmente, mostrou que é possível fazer

³⁰⁴ SIMONARD, P. *Origens do Cinema Novo: A Cultura política dos anos 50 até 1964*. In: Revista *achegas.net*. Revista de Ciência Política, Rio de Janeiro. Janeiro, no. 9, jul. 2003. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm. Acesso em 17 set. 2018.

um filme que retratasse a cultura brasileira e ter sucesso de público e crítica como ficou provado com o filme *O cangaceiro* (1953).

Além disso, a companhia trouxe para as telas do cinema uma discussão sobre a relação entre campo e cidade. No filme *Terra é sempre terra* (1951), dirigido por Tom Payne, há uma sobreposição entre o cenário do campo e o apartamento na cidade. Além do visual, o filme traz diálogos entre os personagens que mostram que o cinema acompanhava as mudanças econômicas e a urbanização de São Paulo.

A crise do café nos anos de 1920 demonstrou que uma economia baseada exclusivamente em produtos agrícolas é arriscada. Por isso, nos 15 anos em que esteve à frente da presidência do Brasil, Getúlio Vargas incentivou a industrialização do país, o que teve consequências no crescimento da vida urbana e no êxodo rural que se acentuou nos anos de 1950.

O cotidiano da cidade grande que nada se assemelha à realidade do campo fez com que surgisse a necessidade do resgate da cultura rural. No entanto, no primeiro momento a cultura caipira foi representada de forma pejorativa no cinema. Segundo Mello e Novais, os habitantes da cidade enxergavam os moradores do campo como atrasados e inferiores, incapazes de apresentar perspectivas de crescimento individual³⁰⁵. Além dos autores citados acima, a visão que a população citadina tinha da rural chama a atenção de outros historiadores e cientistas sociais que após os anos 1960, começaram a pensar essa questão de forma a entender melhor a cultura do campo e sua relação com a cidade, visto que grande parte da população urbana era oriunda de regiões rurais.

A cultura caipira é uma questão abordada neste trabalho de forma elementar, pois durante muito tempo o estudo da história do Brasil, especialmente no que concerne às relações campo/cidade, agricultura/indústria, atraso/progresso e seus muitos similares, esteve baseado no tripé escravidão, latifúndio e monocultura, do que resultou a exclusão de amplos segmentos populacionais, à margem do sistema dominante.

Antonio Candido (1964), Maria Sylvia de Carvalho Franco (1969), Maria Isaura Pereira de Queiróz (1972; 1973; 1976; 1979), Ciro Flamarion Santana Cardoso (1979), e Maria Yedda Linhares (1979) são exemplos significativos dessa primeira “geração” de estudiosos para os quais estudar a “face oculta da Lua”, nas palavras de Maria Yedda Linhares, era tarefa urgente. “Homens livres pobres”, “desclassificados”, “campesinato” – não entraremos aqui nas diversas

³⁰⁵ MELLO, João M. C. de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In.: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilia M. (orgs). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 4º. vol., 2002.

questões que tais designações suscitaram. De todo modo, estamos nos referindo aos anônimos trabalhadores do campo, pequenos ocupantes de porções de terra quase sempre provisórias, em suas relações com grandes fazendeiros e latifundiários. Um contingente expressivo da população brasileira classificado – quase invariavelmente de forma pejorativa, quando não piedosa- por vários termos como caipiras, tabaréus, caïçaras, caboclos, todos aqueles que viveram e viviam à margem das relações de produção agroexportadora, muitas vezes plantando gêneros alimentícios para o próprio sustento e para o mercado interno.

Cardoso defende que essa tendência historiográfica valoriza as variáveis internas e amplia o campo de visão, que muitas vezes analisava o Brasil sob uma visão economicista europeia. Tal ampliação do campo de visão foi determinada por uma ênfase maior na história regional. Segundo o autor, a partir desse modo de fazer pesquisa, novos documentos passaram a ser utilizados na produção historiográfica, possibilitando uma maior atenção aos marginalizados de várias regiões do Brasil.

Um dos primeiros autores que fez um estudo sistemático sobre os marginalizados do interior de São Paulo é Antonio Candido³⁰⁶. Em *Os parceiros do Rio Bonito* (1964), Candido analisa, pioneiramente, as linhas de forças centrais da abordagem do caipira a partir dos anos de 1950: a) industrialização e urbanização como detonadores do processo de aniquilamento do homem do campo; b) a definição do termo caipira como camponês “puro”; c) um modo de vida em vias em extinção, mas que ainda sobrevivia devido à bravura resistente do autêntico homem do campo e de sua arte.

Na perspectiva deste trabalho, podemos entender que a presença da temática rural nos filmes da Vera Cruz era inevitável, visto que era um tema amplamente abordado no período. Contudo, devemos destacar também que trazer o tema para as telas do cinema é uma forma de divulgação o que promove novos debates. Dessa forma, podemos dizer que os filmes produzidos pela Vera Cruz fortaleceram e de certa forma ampliaram a discussão sobre urbanização e cultura caipira.

Filmes como *Caiçara* (1950); *Terra é sempre terra* (1952); *Sinhá Moça* (1953); *O Cangaceiro* (1953); *Candinho* (1954), entre outros são filmes da Vera Cruz que trouxeram uma nova representação da cultura do interior do Brasil tão presente na cidade de São Paulo que no

³⁰⁶ Nenhum estudo, antes de Candido, propôs uma teoria específica sobre a cultura caipira. As análises anteriores aos anos de 1950 propunham reconhecer o problema da falta de coesão do povo brasileiro. Emílio Willems é um dos estudiosos que procura entender as diversas culturas sertanejas presentes no Brasil. Para ele, a dificuldade de construção da nacionalidade no país acontece porque “não existe um sistema de entendimentos que possa servir de base comum à civilização urbana e à multiplicidade das culturas sertanejas (...) são culturas diversas que se localizam na mesma fronteira política”. LIMA, N. cita WILLEMS. E. *O Problema Rural Brasileiro Visto do Ponto de Vista Antropológico*. São Paulo, Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo, 1944.

período de produção desses filmes recebia de forma crescentes pessoas vindo desses interiores que traziam consigo tanto a vontade de progredir e se adaptar à cidade grande, mas também uma cultura rural fortemente enraizada, possível de ser vista em todos os cantos da capital.

É importante lembrar, contudo, que não foi apenas a Vera Cruz que fomentou a produção nacional, embora seja reconhecida como um marco na história do cinema no Brasil. Cinédia, Cinedistri, Multifilmes e Atlântida são alguns exemplos de companhias que produziram filmes no mesmo contexto que a produtora paulista e que mesmo que tenham obtido pouca relevância em trabalhos acadêmicos, tem muita relevância em relação ao alcance de público. Além das produtoras comerciais, abordaremos no próximo tópico a influência do cineasta Humberto Mauro, que propôs em suas obras denunciar a realidade brasileira em filmes clássicos como *Ganga Bruta* (1933) e que se tornou referência para futuros cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, entre outros nomes do Cinema Novo.

3.3 - Os filmes nacionais: a experiência da produção de filmes no Brasil

Artistas brasileiros também estão presentes, entre eles Mazzaropi, sucesso na Cinelândia com *Candinho*, recentemente lançado no **ART-PALACIO**. Ele desce de seu carro novo (especialmente adquirido para a ocasião), é reconhecido e ovacionado, passando no teste de popularidade ³⁰⁷.

O **Cine Marrocos** foi escolhido para a realização do primeiro festival internacional do cinema no Brasil que ocorreu em 1954. A localização foi determinante para a escolha, pois ficava na principal rua da Cinelândia e por ser considerado o cinema mais luxuoso da cidade no período. Esses fatores eram positivos para receber grandes eventos, mas não era funcional para os grandes lançamentos, pois apesar de ter uma grande capacidade com cerca de 2000 lugares, o custo alto dos ingressos e os códigos de vestimenta inviabilizavam lançamentos mais populares. Estes, como vimos, aconteciam no **Art-Palácio** que em estimativa feita nos anos de 1960 era a maior sala da Cinelândia e 5º maior da cidade de São Paulo, ficando atrás somente do **Universo** (1939); **Piratininga** (1943); **Nacional** (1950) e **Tangará** (1950) ³⁰⁸.

Isso mostra que as maiores salas da cidade de São Paulo não estavam no Centro, mas sim em bairros mais afastados e populosos. Estima-se que bairros como Lapa, Santana, Ipiranga, Vila Mariana e Penha possuíam cada um uma grande sala. Nessa perspectiva presume-

³⁰⁷ SIMÕES. Salas... Op. Cit. p. 85.

³⁰⁸ Departamento de Pesquisas Econômicas de "GeoEconovias". *Cinemas no Brasil*. São Paulo: Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960. Apud. SANTORO. A relação... Op. cit. p. 129.

se que os cinemas auxiliaram na existência de centros nos próprios bairros como é apontado e defendido por Santoro

Esses centros de bairro aglutinam alguns equipamentos públicos, de comércio, e principalmente de serviços, como bancos e outros. São localidades que, distanciadas do centro da cidade, geram fluxos significativos à grande distância, além de um número importante de viagens de curta distância. Atraem tramas de fluxos viários, configuram novos centros, mas sem grandes dimensões ³⁰⁹.

A pesquisadora aponta também que nesse período ir ao cinema era um hábito quase familiar, podia-se encontrar salas de exibição na maioria dos bairros da cidade e isso permitia cada vez mais acesso das pessoas ao cinema e sua inclusão no cenário urbano. Nesse sentido, Heloísa Buarque de Almeida faz um estudo muito importante no qual coleta entrevistas de frequentadores de cinema dos anos de 1950 para dimensionar sua presença no cotidiano paulistano

De fato, ele atraía multidões, mantinha-se uma frequência constante – mesmo quem dizia “nem gostar muito de cinema” ia pelo menos uma vez por semana, porque esse era o passeio mais comum, mais habitual, principalmente dos casais de namorados. Assim, esse hábito permeava o cotidiano, podia-se perceber divisões de classe social pelas escolhas em termos de salas, e também comportamentos diferenciados de acordo com a faixa etária – os adolescentes mais novos frequentavam a sessão das 14 horas, e os horários das 16 e 18 horas eram predominantemente jovens, às sessões noturnas iam os adultos e as famílias, os mais jovens apenas acompanhados dos pais ³¹⁰

Ao perceberem que a população paulistana consumia diariamente produtos cinematográficos, fosse por meio de revistas sobre o tema, jornais ou frequentando as salas de exibição criou-se uma inquietação sobre o tipo de filme que estava sendo consumido para essas pessoas. Para os cineastas do período era desafiador criar um enredo que fosse ao mesmo tempo educativo e popular, pois acostumados com os efeitos especiais dos filmes de Hollywood, dificilmente um filme como *Painel* seria consumido massivamente.

Para entender como o mercado exibidor nacional chegou a esse ponto, utilizamos alguns textos que elucidam o cenário. No início dos anos de 1960 Glauber Rocha publica *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, revisamos alguns importantes artigos que discutem os caminhos do cinema nacional. Neste texto, o diretor e crítico de cinema promove um amplo debate sobre as produções nacionais até a segunda metade do século XX. Conhecedor das mais diferentes

³⁰⁹ SANTORO, Paula. As relações... Op. cit. 130.

³¹⁰ ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Janela para o Mundo: Representações do Público sobre o Circuito de Cinema de São Paulo. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca. *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996.166-167.

obras fílmicas brasileiras, ele pontua produções chaves para entender as produções que marcaram a experiência cinematográfica no país.

Humberto Mauro, segundo Rocha, pode ser considerado o pai do cinema brasileiro. A evolução do cinema no país aconteceu de forma fragmentada o que acabou por obscurecer importantes títulos nacionais. Mas Mauro manteve-se na ativa, produzindo filmes que eram exibidos em todo o país e levando prestígio para as companhias que o contratavam. O cineasta é exemplo de que houve em solo nacional resistência à dominação da indústria cinematográfica estrangeira desde a popularização nos cinemas pelo país nos anos de 1920.

O período conhecido como o “ciclo Cataguases” é um dos primeiros registros que se tem de iniciativas de produção de filmes nacionais. Importantes títulos foram produzidos, inclusive com técnicas inéditas até então. *Brasa Dormida* (1928) uma mistura de romance e aventura é considerado por muitos críticos como um dos filmes pioneiros de qualidade técnica em solo brasileiro. Glauber Rocha cita também a obra *Ganga Bruta* (1933) para reafirmar a qualidade e importância dos filmes de Mauro.

Sob essa perspectiva, cria-se um paralelo temporal a partir da recepção deste filme que na época da sua produção sofreu críticas negativas e retaliações, mas que nos anos de 1950 foi revisitado pelos críticos que o reconheceram como uma obra prima do cinema nacional.

Uma das hipóteses que criamos, baseada no que estudamos até aqui, é a de que, no período em que foi lançado, o filme de Mauro não atendia as expectativas dos críticos da época que esperavam filmes que retratassem a modernização e que utilizassem técnicas novas em filmes de gêneros de ação, aventura ou romance.

Ganga Bruta segue no caminho oposto ao esperado. O enredo é sobre um homem que após matar sua mulher na noite de núpcias por descobrir que ela não era mais virgem, em seguida viaja ao interior do Brasil na tentativa de se redimir da culpa que sentia. As cenas exóticas, a argumentação, os cortes e jogos de câmera constantes na produção seriam suficientes para torná-lo uma obra que requer uma análise mais profunda. Contudo, é a identidade presente na paisagem interiorana que chama a atenção dos críticos que resgataram a obra.

O fato de o diretor ambientar seu filme no interior do Brasil possibilita o resgate de grande parte do país. Mauro fez esse movimento em um momento em que a propaganda urbana ganhava cada vez mais força e a migração campo-cidade se intensificava. Duas décadas depois do início dessa transição demográfica, os críticos cinematográficos ao revisitarem esta obra percebem a grandiosidade dela, principalmente pelo momento e forma pelos quais o filme foi produzido. Nas palavras de Glauber Rocha

Humberto Mauro, afastado do já estabelecido movimento modernista, longe de cinematecas, preso a um estúdio-laboratório primitivo, sem leitura de críticas ou livros especializados – contando apenas com desinformadas informações de Griffith, King Vidor, possivelmente John Ford e Stroheim; com alguns filmes expressionistas e outros tantos russos, americanos e franceses – tinha diante de si a paisagem mineira; dentro dela a visão de um cineasta educada pela sensibilidade, inteligência e coragem. Sim, numa época de complexa criação cinematográfica, Mauro, em *Ganga Bruta*, realiza uma antologia que parece encerrar o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin, a composição de sombra e luz de Murnau – mas sobretudo absoluta simplicidade, agudo sentido do homem e da paisagem, um lirismo...³¹¹

Analisar a história do cinema no Brasil é também entender seu contexto cultural. Ao mesmo tempo em que as discussões sobre urbanização e modernização avançavam a passos largos, parte das pessoas envolvidas com produções culturais, fossem literárias ou cinematográficas, começaram a perceber que era preciso abordar temas para além do industrial, pois se deram conta de que a maior parte da população do país estava no campo e que muitas que moravam nos centros urbanos traziam consigo uma identidade interiorana.

Essa migração do rural para o urbano é reflexo da segunda fase de modernização de São Paulo que, como vimos, teve início nos anos de 1950. Uma modernização pautada na dicotomia tradição/modernidade e que foi resultado de um processo de migração interna e de urbanização da população paulista que transformou as relações sociais na capital. Além da população vinda do Nordeste que trouxe para o Sudeste a sua cultura regional que ganhou cada vez mais espaço na literatura e no cinema.

O fato de São Paulo ter sido uma das cidades mais atingidas pelo processo modernizador, fez com que ela fosse também a mais cosmopolita. As indústrias se concentraram na região do planalto paulista e para trabalhar nelas vieram pessoas de diversas partes do país. A origem da maioria dos migrantes para a capital paulista era o interior, considerando que a população rural superava em número a população urbana nos anos de 1950³¹². A cidade se tornou então espaço para o encontro de diferentes pessoas e culturas em busca de uma nova vida e não havia como impedir a circulação das diferentes pessoas pelos diversos bairros da cidade, mesmo com um projeto de cidade feito para isso.

Este projeto começou a ser feito ainda nos anos 1930 quando a dicotomia entre o centro metropolitano e os bairros começava a se tornar mais evidente. Isso se intensificou nos anos de 1950 ao passo que os cinemas do centro da cidade ficavam cada vez mais modernos e luxuosos

³¹¹ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac. & Naify, 2003.

³¹² MATOS. *Sai da frente...* op.cit.

e os cinemas de bairro começavam a se difundir por São Paulo com construções maiores, porém mais humildes e exibições “atrasadas” em relação aos cinemas centrais³¹³.

A diferença, contudo, não era apenas na arquitetura e nos lançamentos dos filmes. Existia ainda uma distinção social que era, algumas vezes, defendida por críticos de cinema que ficavam preocupados com a massificação da sétima arte. Para críticos como Adhemar Gonzaga e Gabus Mendes, por exemplo, bons filmes deviam ser destinados a lugares e pessoas com maior acervo cultural. Bairros operários e de imigrantes deveriam ficar fora do circuito de exibição.

Para entender melhor a cena cultural da cidade de São Paulo em meados do século XX, vamos utilizar a argumentação de Maria Arminda do Nascimento Arruda. Em seu estudo, ela analisa a pluralidade cultural da cidade e a busca por uma identidade paulistana pautada no progresso e civilidade, interesse presente em diversas formas de produção cultural como nas artes plásticas, na poesia, na arquitetura, no cinema. Essa pluralidade de culturas na capital paulista foi fundamental para entender a circulação de pessoas pelos espaços da cidade, tal como as construções de cinemas centrais e os de bairro.

Nesse sentido, para entender como os filmes nacionais chegavam às salas de exibição, precisamos primeiramente analisar o contexto de produção de alguns desses títulos que marcaram o contexto cinematográfico brasileiro. Para isso, recorreremos mais uma vez à visão de Glauber Rocha que faz uma análise detalhada sobre o contexto dos anos de 1950. A tentativa de se criar uma indústria de cinema no país aconteceu com a companhia Vera Cruz. Contudo, havia outras produções do período e analisar o contexto dessas produções permite nos aprofundar na discussão considerando as duas frentes do debate: o popular e o ideológico.

O popular seria os filmes nacionais de comédia e carnavalescos, conhecido como chanchadas. Era popular porque levava um número grande de pessoas ao cinema, chegando muitas vezes a competir com filmes de Hollywood. Já o ideológico seria os filmes criados no sentido de instruir o público, exibindo de forma crítica o subdesenvolvimento do país. Essas duas frentes promoveram debates acalorados. Os defensores das chanchadas encontravam nas paródias dos filmes uma forma de reagir às críticas que recebiam, já os defensores do Cinema Novo utilizavam artigos e a crítica especializada para denunciar o que consideravam um cinema sem qualidade.

³¹³ CONRADO, Bruno. Campos. e PRADO, Carina. Regina. Pestana. “O crescimento do cinema na cidade de São Paulo. Salas do Centro x Salas de Bairro”. LEMAD - Laboratório de Ensino e Material Didático. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010. <https://lemad.fflch.usp.br/node/5381>. Trabalho de disciplina de graduação. Com muitas informações.

Notamos, analisando o trabalho de Rocha que ao escrever o capítulo “Cavalcanti e a Vera Cruz” seguido do “Mito Limite” o autor fez um salto temporal ignorando toda a filmografia feita nos anos de 1940 no Brasil. Uma das explicações para esta escolha pode ser a tentativa de manter-se em seu objetivo de analisar criticamente filmes precursores do Cinema Novo. Talvez em sua visão, tudo o que fora produzido entre Humberto Mauro e os primeiros experimentos do Cinema Novo, com poucas exceções como Lima Barreto, não devesse ser considerado relevante para a história do cinema nacional.

Mesmo Lima Barreto, nome responsável por um capítulo inteiro de seu livro, foi referenciado para mostrar o que não deveria ser feito na cinematografia. Rocha analisa de forma minuciosa o filme *O cangaceiro* para mostrar os pontos negativos da obra e desqualificá-la. Além disso, ele ainda critica a personalidade de Barreto pontuando sua arrogância e o fracasso de seus filmes. Nas palavras do crítico:

Com o fracasso de *A primeira missa*, a onda do cinema novo e o sucesso de *O pagador de promessas*, ninguém mais falou em Lima Barreto e lentamente o mito de *O cangaceiro* tende a se isolar num período do cinema brasileiro. A redescoberta de Humberto Mauro e a extraordinária importância que lhe foi conferida pela nova crítica acentuaram mais o processo de ostracismo do velho cineasta. Lucidamente, em 1961, escrevi que, de *Ganga Bruta* a *A primeira missa* a linguagem brasileira involuía³¹⁴

As críticas de Rocha não são direcionadas apenas a Lima Barreto, ele refere-se também à cidade de São Paulo como uma “província cultural” e às pessoas que admiravam o trabalho do diretor de *O Cangaceiro* como “românticos”. Diz ainda “Sem visão histórica, o cineasta de gestos largos e voz teatral queria que o mundo cinematográfico do Brasil e outras plagas girasse em torno dele”. O que inquietava Rocha era o fato de que após tanto tempo de espera para se produzir um filme sobre o cangaço, mesmo com a existência de uma literatura rica de autores como Franklin Távora ou José Lins do Rego, o que fora apresentado não correspondia à realidade dos cangaceiros.

O modo como o filme retrata o tema desagradou aos idealizadores do cinema novo. Para eles, o fato de Lima Barreto não situar o cangaço como um “fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas”³¹⁵ reforçou um discurso reacionário, que desqualifica a sua obra enquanto denunciativa e elucidativa.

O que Rocha parece não dar importância, mas para nosso trabalho é fundamental, é a iniciativa de Lima Barreto. Situado em seu contexto de produção e com os recursos da época,

³¹⁴ ROCHA. Revisão... Op. Cit. p. 87.

³¹⁵ Idem.

o diretor fez o que pode e foi reconhecido por isso. O mesmo aconteceu com o filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* de 1969, dirigido por Glauber Rocha. Os dois filmes falaram sobre o cangaço, Barreto filmou sua película em Vargem Grande do Sul, interior de São Paulo e ganhou o prêmio de melhor filme de aventura em Cannes, Rocha filmou no Nordeste com câmera arrastada para promover a máxima verossimilhança e ganhou o prêmio de melhor diretor no mesmo festival 16 anos mais tarde.

O modo como Glauber Rocha critica toda e qualquer produção nacional que não as de Humberto Mauro e as do Cinema Novo torna seu trabalho limitante, principalmente para a nossa pesquisa. A ascensão do Cinema Novo coincide com o declínio da frequência de público nas salas de cinema de São Paulo. Entender o que estava sendo produzido nos anos de 1940 e 1950 tem relevância primordial, principalmente porque esses filmes chegaram a ser exibidos nas salas de São Paulo ao lado nos filmes de Hollywood, antes mesmo da criação da Vera Cruz. Algumas produções do Rio de Janeiro faziam sucesso até mesmo nas salas de exibição paulistanas que eram quase que exclusividade do mercado norte-americano.

Tristezas não pagam dívidas (1944); dirigido por José Carlos Burle; *Não adianta chorar* (1945) ou mesmo *Este mundo é um pandeiro* (1947) ambos dirigidos por Watson Macedo são exemplos de filmes que fizeram sucesso no período em que foram produzidos, chegando a ser exibidos em alguns cinemas paulistas. O filme de 1947, por exemplo, estrelado pelo comediante Oscarito, foi exibido na sala **Sammarone** que contava com a capacidade de público de 3 mil lugares.

Sobre a exibição de filmes nacionais em São Paulo anteriormente aos anos de 1950, as fontes são escassas. Há pouca referência sobre filmes nacionais nos meios de comunicação do período, encontramos apenas alguns títulos nas colunas “programações da semana”, sem que houvesse quaisquer informações adicionais sobre eles. Enredo, atores principais, direção e arte – que cobriam quase toda a página da sessão destinada ao cinema – era preenchida exclusivamente pelos filmes norte-americanos.

Essa condição, no entanto, começa a mudar na década seguinte em que os filmes nacionais passaram a ganhar espaço em periódicos, inclusive nas críticas cinematográficas com a criação da Vera Cruz. É nessa circunstância que podemos entender um pouco mais sobre o porquê de a companhia ter tido um curto período de funcionamento, ao mesmo tempo em que é um marco para o cinema nacional. A companhia trouxe para o mercado de exibição o cinema nacional e isso repercutiu na mídia e, conseqüentemente, no consumo da população. A proposta de técnica e investimentos foram fundamentais para essa mudança.

Os filmes dos anos de 1940, por outro lado, mais especificamente os produzidos pela companhia Atlântida no Rio de Janeiro, tinham uma temática mais carnavalesca e musical, com personagens malandros e anti-heróis. Essa composição desagradava os críticos do período que pensavam que o cinema poderia ser um instrumento que conduziria o país ao progresso. Contrariando essa expectativa pedagógica proposta pelos especialistas, a companhia cinematográfica carioca arrastava multidões para as salas de exibição.

O historiador Luis Hirano ao estudar as produções fílmicas da Atlântica promove uma interessante discussão sobre o papel dos filmes populares em um período de desigual concorrência com o mercado norte-americano. Em sua análise, utiliza o filme *Carnaval Atlântida* (1952) cujo enredo é uma crítica direta à rejeição que os filmes de gênero carnavalesco recebiam da crítica especializada. A Atlântida tinha uma fórmula de fazer filmes que cativava o público de uma forma tão consistente que não era interessante para seus produtores pensar em produções mais caras ou elaboradas.

Sobre essa questão, o filme *Carnaval Atlântida* traz uma paródia que retrata bem essa discussão. O enredo é sobre uma fictícia companhia de cinema, Acrópole Filmes, na qual o diretor está recrutando profissionais para gravar um filme sobre Helena de Tróia. É nesse momento em que o conflito do filme aparece, os funcionários do estúdio sugerem fazer um filme carnavalesco no lugar. “Logo nas primeiras imagens do filme, vemos a sua rejeição à proposta de Pico (Colé) e Nico (Grande Otelo), que ao invés de escreverem um roteiro sobre a heroína grega, fizeram uma chanchada sobre Helena, não a de Tróia, mas a porta-estandarte do Morro da Formiga”³¹⁶.

A paródia continua quando o dono da Acrópole Filmes Cecílio B. De Milho (Renato Restier) transfere os roteiristas de setor e contrata o professor Xenofontes (Oscarito) especialista em filosofia grega para ajudá-los. Se considerarmos o ano de produção deste filme podemos dizer que esta pode ser uma crítica direta à contratação de Cavalcanti pela Vera Cruz, lembrado que o especialista em cinema tinha anos de experiência no cinema europeu e tentaria implantar as técnicas que aprendera no exterior nos estúdios paulistas.

Outra sátira diretamente empregada é no nome do personagem do proprietário dos estúdios, Cecílio B. De Milho é uma clara paródia do cineasta americano Cecil B. De Mille, diretor de vários épicos, entre eles *Samson & Delilah* (1949). Esse método de paródia esteve presentes na maioria das produções dos anos de 1940 e agradaram muito ao público fiel desses

³¹⁶ HIRANO, Luis Felipe Kojima. “Atlântida: Carnavalizando o Cinema Brasileiro”. HUMANIDADES EM DIÁLOGO, VOL. II, N. I, NOV. 2008. p. 156. Disponível em: Disponível em: 106152-Texto%20do%20artigo-187311-1-10-20151020.pdf. Acesso em 20 out. 2021.

filmes. Por mais simples que fossem as produções, eles sabiam que “o povo quer cantar, bailar e se divertir”³¹⁷. Não por menos, a década de criação da Atlântida coincidiu com o período de guerra na Europa, que diminuía a produção de filmes e conseqüentemente a exibição deles no país. As chanchadas trouxeram alegria e leveza para um momento de muito sofrimento e incertezas até mesmo para parte da população brasileira, que participara ativamente da guerra, fossem os convocados pelo exército ou os familiares que ficaram, além de todos sofrerem com a economia de guerra.

Contudo, esse método de rir da própria desgraça presente nos filmes da Atlântida incomodou profundamente os ideológicos do Cinema Novo. Quando Rocha aborda a chanchada, ele o faz de forma agressiva e até mesmo acusatória, como se fosse urgente criar um cinema nacional de qualidade para diminuir a massificação das chanchadas e sujar ainda mais a história do cinema nacional. Essa visão de Rocha se intensifica quando ele escreve *Revolução do Cinema Novo* (1981), em que defende que a grande luta deste movimento era contra a chanchada³¹⁸.

A produção acadêmica sobre cinema nacional, nesse sentido, se torna um campo ideológico que dificultou a presença de trabalhos que promovessem a valorização do cinema popular. Tendo nomes como Nelson pereira dos Santos; Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes contrários a esse gênero fílmico, foi difícil encontrar autores que ousassem se opor a esses críticos.

A virada interpretativa acontece só nos anos de 1970 quando os primeiros trabalhos de valorização das chanchadas aparecem. Antes disso, em 1966 os próprios Gonzaga e Gomes já haviam diminuído o tom agressivo de seus discursos sobre os filmes populares e reconheciam a importância do gênero para o cinema nacional: “não há razão para esconder que nos últimos vinte anos do período que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional”³¹⁹. Rocha, por sua vez, continuou na sua percepção que os filmes populares eram de baixa qualidade. Argumenta ainda que “a década de 50 foi a mais complexa na história do cinema brasileiro”³²⁰, embora acreditasse que por mais que houvesse a produção de inúmeros filmes, poucos eram de qualidade.

³¹⁷ Fala presente no filme *Carnaval Atlântida*. Atlântida, Brasil, 1952, 95 min.

³¹⁸ Rocha, Glauber. 1981. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

³¹⁹ Gonzaga, Adhemar e Gomes, Paulo Emílio S. *70 anos de cinema brasileiro*. Apud. MAIA, Guilherme; AZEVEDO, Euro. “Quanto vale uma Chanchada? Disputas conceituais e valorativas em torno das comédias cinematográficas brasileiras (1940-50)”. In: BRASILIANA—Journal for Brazilian Studies. Vol. 6, n.1 (December, 2017). ISSN 2245-4373. p. 111. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/25279>. Acesso em: 21 out. 2021.

³²⁰ ROCHA. Revisão...Op. cit. p. 71.

Lendo-o, percebemos certa resistência em reconhecer qualidade em megaproduções. Isso porque, em sua visão, quando o recurso é extenso, autores e diretores ficam presos às determinações dos financiadores. Contudo, a gravidade está quando essas grandes indústrias propõem filmes que resgatem a brasilidade, pois leva uma imagem de Brasil para o exterior que nada tem de real. Seriam discursos romantizados que acobertam as mazelas do povo.

Maria Rita Galvão parece alinhar seu discurso ao de Glauber Rocha, porém com um tom mais moderado. Quando a companhia Vera Cruz foi inaugurada, pela, nas palavras da pesquisadora, a burguesia paulista, seus idealizadores não conheciam as produções nacionais “Um cinema brasileiro que corresponde à ideia do que fosse o bom cinema não existia. O cinema que existia era totalmente ignorado pelas pessoas que começavam a se envolver com cinema”³²¹.

Galvão resume o que acontecia nos anos de 1950 no Brasil, o “bom” cinema não existia. O “bom” na concepção dos críticos do período. O cinema nacional sempre existiu e de forma contínua, pois ainda no século XIX com a chegada do primeiro cinematógrafo foi exibido *Chegada do Trem em Petrópolis* (1897), e com o desenvolvimento do cinema sonoro o país não ficou atrás e lançou em 1929 *Acabaram-se os Otários*. Com a evolução da cor nas produções audiovisuais foi lançado em 1953 o filme *Destinos em Apuros*, dentre outras películas que entraram para a história do cinema brasileiro por serem pioneiros em alguma técnica.

Com as salas de exibição aconteceu o mesmo e o Brasil não ficou de fora da evolução do cinema, pelo contrário. Na realidade em que países europeus dominavam o mercado de produção até o final dos anos de 1920 e os Estados Unidos assumiram essa posição até o presente, o fato de as produções nacionais serem contínuas, com todos os desafios, se adaptando as mudanças, reafirma o poder do cinema nacional.

Isso só foi possível graças aos filmes populares que levavam o público aos cinemas e assim mantinham o cinema vivo. Os prêmios e reconhecimento realmente demoraram a chegar. Somente em 1953 o primeiro prêmio internacional foi destinado a uma produção nacional e isso motivou novos cineastas que começaram a aprimorar técnicas para alcançar cada vez mais reconhecimento. E surtiu resultado, a partir dos anos de 1960, muitos filmes passaram a participar de festivais. *O Pagador de Promessas* (1962) de Anselmo Duarte foi o primeiro filme indicado ao Oscar.

Tais fatos mostram que tanto o cinema popular quanto o cinema técnico são importantes para a história do cinema nacional. Não seria possível entender a mentalidade da sociedade

³²¹ GALVÃO, Burguesia... op. cit., 1976, p. 8.

brasileira sem analisar os roteiros das chanchadas que muitas vezes evidenciavam as diferentes classes sociais, racismo, xenofobia, diferenças culturais, urbanização e modernização. Por outro lado, sem o cinema técnico não seria possível divulgar nossas culturas e identidades para outros países. Ambos se completam e enriquecem nosso cinema.

No próximo capítulo, vamos abordar a luta pela preservação de algumas salas de exibição e seus destinos. Nos anos de 1950 eram vistas como palácios arquitetônicos, mas nos anos posteriores, com o declínio da quantidade de frequentadores de cinema, passaram a ser consideradas prédios não funcionais uma cidade que não parava de crescer e que precisava desses espaços para outros negócios.

Capítulo 4 – Da modernização à luta pela preservação: os últimos anos da Cinelândia paulistana e o tombamento das salas de exibição

A partir dos anos de 1960, os grandes palácios cinematográficos começaram a entrar em crise financeira. A frequência de público diminuiu, dentre outros motivos, pelo advento da televisão que com a progressiva queda dos preços fez com que mais pessoas adquirissem o equipamento e assistissem às programações de suas próprias casas. Outro possível motivo para a crise foram as mudanças que aconteciam na região central da cidade que passaram a abrigar centros comerciais cada vez maiores que proporcionavam diversas atrações e entretenimento, o que fazia com que muitas pessoas perdessem o interesse pelas salas de cinema que nesse momento já não geravam tanto fascínio por suas arquiteturas.

O **Cine MetrÓpole** representa bem esse período de transição. Construído em 1964, ano em que o centro de São Paulo já não era tão frequentado pela população como nas décadas anteriores, foi planejado para ser umas das atrações de um centro comercial. Numa tentativa de manter o centro da cidade como local de sociabilidade, convencionou-se criar galerias. Por galeria entende-se que eram espaços construídos para promover diferentes atrações em um só lugar, como lojas de roupas, lanchonetes e salas culturais com peças teatrais e cinemas.

O **Cine MetrÓpole** foi um exemplo de cinemas que eram construídos nas galerias as quais se tornaram instrumentos de manutenção da integração do espaço urbano com os cinemas antes da chegada do cinema multiplex e dos shoppings, como aponta Santoro:

o cinema promovia a vida urbana na Cinelândia, não é estranha a abertura do primeiro cinema de galeria na região da Cinelândia. Na realidade, o Cine Olido, primeiro cinema em galeria, não parecia ter sido desenhado a partir de um projeto de galeria, mas sim, que o partido do projeto tenha determinado corredores que vieram a abrigar lojas. É uma concepção bem diferente da Galeria MetrÓpole, que abrigará o Cine MetrÓpole, onde o desenho da galeria é central e o cinema funciona quase como “âncora”. O cinema nesses casos desempenharia o mesmo papel que tinha para o urbano na Cinelândia, era ele que “chamaria” a multidão para dentro do edifício ³²².

O que Santoro aponta é que no primeiro momento, as lojas surgiram a partir do cinema, ainda nos anos de 1950. Quando a frequência do público diminuiu, as construções começaram a priorizar as lojas e o cinema passou a ser visto como um dos elementos que constituíam o espaço. Esse movimento de construção das galerias representa bem como ocorreu o declínio dos cinemas de rua em São Paulo que se intensificou nas décadas de 1970 a 1990.

³²² SANTORO. A relação... op.cit. p. 279.

O **Cine Metr pole**   o cinema mais novo e único analisado neste trabalho que foi construído após a década de 1950. O motivo fundamental da análise   seu tombamento e sua localiza o central, mas   medida que   estudado, apresenta novos elementos que confirmam quão complexas foram às transforma es urbanas e sociais que ocasionaram o esvaziamento populacional do centro de São Paulo. Abaixo está uma imagem de como era a área externa do cinema ³²³ e a fotomontagem com a inser o urbana do Edifício Metr pole³²⁴.

Figura 13: Fachada do **Cine Metr pole**



Fonte: SANTORO. A rela o... op. cit. p. 196.

³²³ Entrada do **Cine Metr pole** (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004). Apud. Idem. p. 196.

³²⁴ Fonte da foto: Acervo pessoal Gian Carlo Gasperini. Publicada em 1960 pela revista Habitat. Apud. CUNHA JUNIOR, Jaime. Edifício Metr pole: um diálogo entre arquitetura moderna e cidade. Disserta o de mestrado apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2007.

Figura 14: Edifício Metrópole



Fonte: CUNHA JUNIOR. Edifício Metrópole... Op. cit. Capa

Analisar o processo de esvaziamento populacional e transformação cultural do centro de São Paulo é um projeto de pesquisa que demandaria uma outra tese para dar conta da complexidade desse movimento. O que buscamos neste trabalho é uma forma de finalizar nossa pesquisa mostrando ao leitor o destino de alguns desses monumentos que fazem parte da história da cidade de São Paulo, sendo que alguns deles estão ainda presentes no cenário urbano.

Após anos de abandono do local, nas décadas de 1980 e 1990, o século XXI chega e com ele se fortalece um movimento de órgãos de preservação do patrimônio histórico que passam a criar projetos que viabilizassem a revitalização das salas de cinema de São Paulo, tornando-as centros culturais. Contudo, para que isso fosse possível, foi necessário um longo percurso de discussões entre os órgãos de preservação municipais e estaduais até que o tombamento dos prédios ocorresse.

Os anos 2000 são simbólicos quanto ao crescimento do número de tombamentos no Brasil. Programas como o **Monumenta**³²⁵ e o **PAC** (Programa de Aceleração do Crescimento), na linha Cidades Históricas, foram criados pensando na função social e cultural do patrimônio histórico. Deveriam atuar na restauração de monumentos e espaços públicos, além de englobar em suas ações o cumprimento do decreto lei nº 3551 de 4 de agosto de 2000 que no Art. 1º

³²⁵ Para saber mais sobre o programa, ver: DIOGO, Erica (org). Recuperação de Imóveis Privados em Centros Históricos. Brasília, DF : Iphan / Programa Monumenta, 2009.

estabelece que “Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro”³²⁶.

Sob essa perspectiva, as salas de cinema, **Cine Art-Palácio**, **Cine Marabá** e **Cine Ipiranga**, aparecem como candidatas ao tombamento pelas edificações apresentarem carga simbólica³²⁷. Para entender essas mudanças e o contexto de tombamento desses edifícios é necessário recorrer à história do patrimônio no Brasil³²⁸. Para este trabalho vamos focar na pesquisa feita pelo órgão de preservação do estado de São Paulo: O CONDEPHAAT.

O CONDEPHAAT em sua pauta sobre o tombamento do Cine Belas Artes faz um estudo detalhado da história do cinema no Brasil, desde seu início nos anos de 1920, seu auge nos anos de 1940 e 1950 e sua decadência nas décadas seguintes. Enfatiza a dicotomia entre os cinemas centrais e os de bairro e chama a atenção para a circulação de pessoas nos espaços de exibição dos filmes. A argumentação do instituto de preservação está baseada, principalmente, nos estudos de Maria Rita Galvão e de Inimá Simões sobre a expansão das salas de exibição na cidade de São Paulo.

Conhecer os caminhos que levaram a institucionalização dos órgãos de patrimônio no Brasil e as mudanças ocorridas, relacionadas ao contexto histórico e político, permite entender e melhor argumentar o cenário em que as salas de cinema são vistas como bem cultural a ser preservado. Portanto, como instrumento de análise do objeto central, este texto propõe um breve estudo sobre os institutos de preservação no país, como o contexto de criação, as ações e interesses e as mudanças ao longo de mais de 70 anos de história.

Ao contextualizar e problematizar tais questões, a discussão finalizará com a luta de alguns setores da sociedade para manter vivos esses cinemas que outrora foram locais de grandes lançamentos e atividades culturais e que hoje correm sério risco de desaparecer nos novos projetos urbanos. Para isso, vamos estudar o papel dos institutos patrimoniais na preservação e conservação desses espaços, bem como o recente resgate do centro da cidade de São Paulo como lugar de memória com locais para atividades culturais.

4.1 – A história e os interesses dos institutos de preservação

³²⁶ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em 05 jul.2107.

³²⁷ O Ipiranga e o Marrocos já foram decretados como bens de utilidade pública e a Secretaria Municipal e Cultura tem projetos prontos para ambos. Ver Relatório do CONDEPHAAT, 21 mar.13. Disponível em: http://www.cultura.sp.gov.br/StaticFiles/SEC/Condephaat/Pauta_1716_P1_SITE.pdf. Acesso em 15 out.18.

³²⁸ A organização das informações partiu de textos como Chuva (2012), Pereira (2014), Nascimento (2016), Correa (2016), Rodrigues (1994), entre outros que estão pensando a preservação no Brasil e especificamente na cidade de São Paulo. A lista de bens tombados presentes no site do IPHAN também serviu de dados argumentativos.

A tomada de consciência por parte da sociedade sobre a importância de pensar a questão da identidade nacional se fortaleceu na década de 1920. Em 1922 foi comemorado o centenário da independência, uma data representativa da necessidade de preservar a história do Brasil como nação. A criação do Museu Histórico Nacional neste mesmo ano foi exemplo da busca do governo de Epitácio Pessoa, presidente do país no período, por instrumentos de construção da nacionalidade³²⁹.

Para além da criação do Museu, a década de 1920 foi marcada pela iniciativa de criar uma legislação para cuidar de assuntos patrimoniais. A historiadora Márcia Regina Chuva chama a atenção para o reconhecimento do patrimônio nacional, tal como sua preservação e conservação, como um projeto respaldado pelo Legislativo e defendido por alguns políticos brasileiros³³⁰. Esse projeto se tornou lei em 1937 com a criação do SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) que sob o Decreto lei nº 25 estabelece:

Art. 1º – Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. [...] § 2º – Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana ³³¹.

Esse decreto foi baseado na pesquisa que escritores e artistas fizeram sobre as obras de arte do país. O contato com as produções artísticas regionais fez com que Mário de Andrade e outros intelectuais como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade valorizassem mais a diversidade e a riqueza nacional, porém tais valores não impediram que a preservação das construções coloniais e da arte barroca fosse prioritária. É um período contraditório no Brasil, ao passo que se tem a ampliação da defesa do patrimônio cultural e a criação do Museu Nacional de Belas Artes se tem também a dissolução do Congresso Nacional pelo presidente Getúlio Vargas. A institucionalização do patrimônio histórico no Brasil ocorreu em um período de grande conservadorismo e pautado na excepcionalidade dos bens culturais. A política de

³²⁹ É importante ressaltar que nos anos de 1920 havia uma política descentralizada e regional, pautada nas forças e organizações econômicas. A presidência do país era mantida nas mãos de fazendeiros mineiros e paulistas, que se alternavam no poder.

³³⁰ Um exemplo foi do deputado Luiz Cedro que apresentou ao Congresso Nacional Projeto de Lei nº 350/1923 propondo a criação da Inspeção dos Monumentos Históricos, com o objetivo de organizar a defesa dos monumentos históricos e artísticos brasileiros. Ver <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1211>. Acesso em 13 mai. 2017.

³³¹ Sphan, 1980a, p. 111

governo era centralizadora, a intenção era preservar monumentos históricos que valorizassem a unidade nacional.

Nesse contexto, o IPHAN foi criado com a urgência em se preservar bens que representassem a história brasileira. Os centros históricos foram o ponto de partida dessa prática que desde o início se mostrou unilateral. As edificações ou conjuntos arquitetônicos que foram tombados no primeiro momento deveriam servir de registro dos fatos memoráveis do país e tinham como características o estilo colonial. Exemplos de tombamentos são das cidades mineiras de Ouro Preto, Diamantina, Mariana, São João Del Rei, Serro e Tiradentes, que foram tombadas em 1938.

Mesmo com exaustivos estudos feitos por Mário de Andrade sobre a diversidade de etnias e culturas no Brasil e o reconhecimento delas como partes integrantes da identidade nacional, os primeiros tombamentos mostraram-se distantes da arte popular. Chuva identifica como possível razão para a valorização do passado colonial a teoria, muito forte nos anos de 1930, argumentada nos estudos de Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Junior, das três raças formadoras da sociedade brasileira³³².

Esses estudos, criticados posteriormente, são fundamentais para conhecer o período em que se institucionalizou o órgão de patrimônio no Brasil que por mais conservador que pudesse ser, existia e tinha sua função. Alguns estudos como o de Maria Cecília Londres Fonseca e Marielle Pereira entendem a história do IPHAN por fases. A fase dos projetos de Mário de Andrade e da gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade é vista como heroica³³³ por preservar certa autonomia perante o governo autoritário de Vargas. No entanto, o termo heroico pode ser problematizado à medida que o projeto defendido no instituto não se dissociava da política varguista de sintetizar as culturas regionais e populares.

O caráter excepcional e documental dos bens preservados permanece nos anos seguintes, ocorrendo algumas mudanças nos anos de 1950 com os efeitos da modernização e industrialização que são positivos para aproximar e integrar os patrimônios. No entanto, a modernização também deixou suas marcas nos monumentos históricos, muitos foram destruídos ou realocados para dar espaço para o crescimento urbano acelerado. Em 1950 havia 52 milhões de habitantes nas cidades e esse número passa para 105 milhões em 1975.

³³² CHUVA, Márcia. “Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil”. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. v. 34, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Numero%2034.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2017.

³³³ PEREIRA, Marielle Rodrigues. O Real, o Apresentado e o Referenciado: um estudo no centro de Porto Nacional. Dissertação, Rio de Janeiro, 2014.

Até então, no Brasil, além do caráter documental dos bens preservados, era priorizado a preservação de obras arquitetônicas concretizadas em edificações. A partir dos anos de 1960, com a publicação da Carta de Veneza em 1964, ocorre a ampliação do conceito de bem cultural. Segundo a carta:

Art 1º – A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só as grandes criações, mais também as obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural ³³⁴.

No primeiro artigo da carta é possível ver a argumentação de que obras “modestas” também poderiam servir de testemunho de um acontecimento histórico e essa afirmação fez com que houvesse a ampliação da preservação de monumentos que retratassem a história de um local ou uma população. O artigo 7º da carta diz que “o monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que se situa”, ou seja, é possível notar a ampliação da noção de patrimônio que passou a englobar o entorno do monumento.

Flávia Brito do Nascimento chama a atenção para os desafios que os historiadores e arquitetos do patrimônio no Brasil tiveram em aplicar as mudanças propostas na carta. O país tem na lei os fundamentos de só preservar o que fosse da época colonial ou as excepcionalidades modernas. Além disso, a publicação da carta coincide com o período da ditadura civil-militar que se estendeu por 20 anos e que modificou as instituições de preservação. Dentre as inovações, foi criado o Programa de Cidades Históricas – PCH, de ordem federal, que objetivava a recuperação do patrimônio cultural urbano, sendo o turismo o principal incentivo para o governo revitalizar bens culturais³³⁵.

Nesta nova fase, o IPHAN ficou sobrecarregado com as novas demandas de preservação e com a extensão do território brasileiro. Muitos dos núcleos preservados se concentravam na região Sudeste e um pouco no Nordeste. Uma forma de “aliviar” o trabalho dos especialistas do instituto federal foi à criação de órgãos estaduais que avaliassem possíveis monumentos regionais de interesses locais. E de certo modo ir de encontro com a modernização acelerada e

³³⁴ Carta de Veneza. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em 06 jul.2017.

³³⁵ NASCIMENTO, Flávia Brito do; MARINS, Paulo César Garcez. Dossiê - O PCH-Programa de Cidades Históricas: um balanço após 40 anos - Introdução; CORREA, Sandra Magalhães. “O Programa de Cidades Históricas1: por uma política integrada de preservação do patrimônio cultural urbano”. Anais do museu paulista: História e Cultura Material. Museu Paulista/USP, vol.24 no.1 São Paulo Jan./Apr. 2016. , p 11 e ss. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/issue/view/8973>. Acesso em: 06 jul.2017.

salvaguardar monumentos importantes na região de atuação. É nesse momento que foi fundado o CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico), em 1969.

Desde a criação do IPHAN em 1937, havia em São Paulo superintendência para cuidar de assuntos do patrimônio, mas de atribuição exclusiva do poder federal. Só em 1969 que o CONDEPHAAT se institucionalizou. A historiadora Marly Rodrigues argumenta que o conselho paulista de patrimônio foi criado no momento de expansão do consumo e da cultura de massa no país³³⁶. Seguindo a lógica da preservação de monumentos históricos, os primeiros polos de interesses foram à valorização dos caminhos percorridos pelos bandeirantes, a ocupação do litoral do estado e o período da produção de café no Vale do Paraíba.

Os anos de 1980 foram de muita efervescência para os institutos de preservação. A luta e o processo de redemocratização trouxeram às vias de discussão elementos como o gesto, o hábito, a maneira de ser de uma determinada comunidade como constituintes do patrimônio cultural. Essas questões são postas à medida que os atores sociais começam a ver que a cultura é formada por práticas sociais. O planejamento urbano passar a ser pensado de modo a proteger o patrimônio, ainda que pautado na excepcionalidade.

Acompanhando as mudanças que estavam ocorrendo no cenário de preservação, os órgãos estaduais passaram a tombar alguns monumentos com valores regionais. O bosque dos Jequitibás em Campinas e o Solar Novais em Cruzeiro são exemplos de áreas naturais e paisagens e habitações rurais, respectivamente, tombadas pelo CONDEPHAAT nos primeiros anos de exercício. Contudo, a maior parte dos tombamentos ainda ocorria de acordo com a monumentalidade das edificações, como o caso da Igreja de Santo Antônio em São Paulo.

Nesse aspecto é válido problematizar as escolhas feitas pelos órgãos de preservação do patrimônio quanto a seus interesses e suas ações. O crítico alemão Andreas Huyssen defende que a partir dos anos de 1980 ocorre uma “globalização da memória” e chama a atenção para a transitoriedade da memória e sua construção “humana e social”³³⁷, defendendo o caráter político da preservação. Ele argumenta que a política influencia no tombamento ou não de monumentos e que o crescimento urbano é outro fator de influência que causa impasses para a preservação. Preservar conjuntos urbanos num período de acelerada modernização e

³³⁶ RODRIGUES, Marly. *Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo, 1969-1987*. Tese de doutorado em História/IFCH/ UNICAMP. Campinas/SP, 1994. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/93527?guid=42dc96010890d7fc6d73&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d42dc96010890d7fc6d73%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d93527%2393527&i=1>. Acesso em: 06 jul. 2017.

³³⁷ HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

urbanização de cidades brasileiras foi outro grande desafio para os estudiosos do patrimônio. Nos anos de 1960 foram tombados alguns conjuntos urbanos pelo IPHAN como, por exemplo, o Acervo arquitetônico e urbanístico da cidade de Olinda, Pernambuco (1962); A Avenida Koeler em Petrópolis, Rio de Janeiro (1962) e o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico de Jaguaripe, Bahia (1963). Já a cidade de São Paulo, a que mais cresceu urbanisticamente no período, teve tombamentos isolados como, por exemplo, a Casa do Sítio Mirim (1965).

Em 1985 foi criado o órgão municipal de preservação em São Paulo. O Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP) fez com que mais bens fossem tombados nas áreas centrais da cidade. Ainda nos anos de 1980 o exemplo de bem tombado pelo órgão municipal foi o imóvel na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, nº. 42, em 1988, sob a justificativa de ser um exemplar tipológico das "casas de aluguel" do início do século XX, integrante do conjunto arquitetônico do Largo de São Francisco.

Nos anos de 1990 e 2000 é possível ver uma maior flexibilidade dos órgãos de preservação. Mesmo mantendo-se pautados no decreto nº 25 de 1937, tendem a incorporar as discussões recentes sobre a importância simbólica das práticas e vivências sociais. A antropóloga Izabela Tamasso ressalta que no final do século XX e início do XXI são realizados seminários e encontros de institutos de preservação para cuidar de assuntos como a ampliação da noção de patrimônio, estendendo-se para cultura tradicional e popular ³³⁸.

4.2 - O tombamento das salas de cinema do vale do Anhangabaú

A preservação dos cinemas de São Paulo ocorreu de forma direta, sem que houvesse uma justificativa detalhada sobre os motivos que fizeram com que a prefeitura decidisse pelo tombamento. De fato, o CONPRESP estava mais interessado na revitalização do centro da cidade do que na preservação cultural propriamente. O relatório contém 15 páginas e é preenchido com os nomes dos imóveis e suas características superficiais. A justificativa geral está presente logo nas primeiras linhas do processo:

O Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo - CONPRESP, no uso de suas atribuições legais e nos termos da Lei no 10.032/85, com as alterações introduzidas pela

³³⁸ A antropóloga cita o seminário internacional de 1997 promovido pelo IPHAN e realizado em Fortaleza com o propósito de refletir sobre formas de proteção ao patrimônio imaterial. TAMASSO, Izabela. A Expansão do Patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios (laudos culturais dos antropólogos inventariantes). In: Sociedade e Cultura, FCS/UFG, v. 8, n. 2, 2005, p. 13-36. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/1008> . DOI: <https://doi.org/10.5216/sec.v8i2.1008>. Acesso em: 10 jul.2017.

Lei no 10.236/86, e Considerando o valor histórico, social e urbanístico representado pelos vários modos de organização do espaço urbano que compõem a área central da cidade de São Paulo, destacando-se o Vale do Anhangabaú; Considerando o significado paisagístico e ambiental assumido pelo Vale do Anhangabaú ao longo da história da cidade de São Paulo; e Considerando o valor histórico-arquitetônico, ambiental e afetivo de diversos imóveis localizados na área do Vale do Anhangabaú e vizinhanças, RESOLVE: Artigo 1º - Ficam tombados, na área do VALE DO ANHANGABAÚ, definida pelo perímetro discriminado na Resolução CONPESP 06/91, os seguintes elementos constituidores do ambiente urbano: a) 293 edificações identificadas no Anexo I, que integra esta Resolução; b) 9 logradouros públicos identificados no Anexo II, que integra esta Resolução ³³⁹.

A arquiteta Carolina Fidalgo de Oliveira que escreve um artigo detalhado sobre a preservação do patrimônio cultural no centro de São Paulo chama a atenção para as propostas que surgiram entre os anos de 1970 e 1980 de reurbanizações e revitalizações de centros urbanos, na intenção de resgatar a vitalidade social e recuperar a economia. O crescente esvaziamento da região central paulista fazia com que fosse necessárias medidas instantâneas na tentativa de frear o movimento.

O CONPESP, nesse sentido, era a promulgação final de uma decisão que já estava sendo discutida por órgãos do planejamento urbano, como o COGEP (Coordenadoria Geral de Planejamento) e, posteriormente com a SEMPLA (Secretaria Municipal de Planejamento Urbano) e com a EMURB (Empresa Municipal de Urbanização). Essas novas iniciativas incluíram de certa forma a questão do Patrimônio, mas sob o ponto de vista das intervenções urbanas, enfatizando, sobretudo, as medidas de Revitalização Urbana, cujo enfoque era o resgate econômico e social, não necessariamente alinhado às propostas de preservação e conservação do Patrimônio Cultural ³⁴⁰.

Isso fica claro quando analisamos a determinação de 1992, a falta de explicação da decisão por meio de um resgate histórico, social e cultural de um bem material ou imaterial, comum nos outros processos de tombamento, é um diferencial nesse caso em específico. Porém, é fundamental pontuar que o modo como foi tombado e o grande volume de bens, fez com que houvesse uma classificação entre eles:

³³⁹ Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. Op. Cit. p. 1.

³⁴⁰ OLIVEIRA, Carolina Fidalgo de. A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO CENTRO DA METRÓPOLE: São Paulo, observações sobre uma trajetória. Disponível em : https://www.academia.edu/14513911/A_PRESERVA%C3%87%C3%83O_DO_PATRIM%C3%94NIO_CULTURAL_NO_CENTRO_DA_METR%C3%93POLE_S%C3%A3o_Paulo_observa%C3%A7%C3%B5es_sobre_uma_trajet%C3%B3ria?email_work_card=title. Acesso em 03 nov, 2021.

Artigo 2º: - Os bens tombados na área do Vale do Anhangabaú ficam classificados conforme os seguintes níveis de proteção: I - Nível de Proteção 1 (NP-1): corresponde a bens de excepcional interesse histórico, arquitetônico ou paisagístico, determinando sua preservação integral. II - Nível de Proteção 2 (NP-2): corresponde a bens de grande interesse histórico, arquitetônico ou paisagístico, determinando a preservação de suas características externas e de alguns elementos internos, discriminados no Anexo I. III - Nível de Proteção 3 (NP-3): corresponde a bens de interesse histórico, arquitetônico, paisagístico ou ambiental, determinando a preservação de suas características externas ³⁴¹.

Além desses três níveis de preservação ainda tem um parágrafo único que adiciona um nível 4 que “determina o controle de sua volumetria, devendo os projetos de novas edificações e ampliações serem submetidos à prévia aprovação do CONPRESP” ³⁴².

O conselho sabia que ao tomar toda a região do Vale do Anhangabaú seria necessário qualificar em ordem a importância de cada edifício. As salas de cinema, nesse sentido, foram consideradas bens de excepcional interesse histórico, arquitetônico ou paisagístico, determinando sua preservação integral adquirindo nível de preservação 1, o mais restrito. Contudo, havia um desafio estrutural. Os cinemas estavam presentes em edifícios que comportavam além de salas de exibição, outras atividades, como, por exemplo, o cine Art-Palácio que ficava ao lado do “Plaza Hotel”. Na determinação do CONPRESP “a) **Cine Art-Palácio**: NP-1 b) Plaza Hotel: sem restrição de preservação”.

As justificativas parecem não se repetir para alguns casos, com os Cines **Ipiranga** e **Dom José** que foram classificados como nível 3 “bens de interesse histórico, arquitetônico, paisagístico ou ambiental, determinando a preservação de suas características externas”. Para os Cines Marabá, Marrocos, Paissandu e Metrôpole seguiram o exemplo do cine Art-Palácio “a) **Cine Marabá** NP - 1 b) edifício NP – 3; **Cine Marrocos**: NP-1 b) edifício J.B: NP-3; a) **Cine Paissandu**: NP-1 b) edifício "José Paulino Nogueira": sem restrição de preservação; a) **Cine Metrôpole**: NP-1 b) galeria Metrôpole: NP-2 c) edifício Maximus: NP-3” ³⁴³.

A determinação do nível de preservação deixa uma lacuna em relação aos motivos que fizeram com que a região fosse tombada. Como vimos, a partir dos anos de 1960, a cidade de São Paulo passou por uma reestruturação profunda, muitos prédios simbólicos do modernismo paulistano foram demolidos para abrir espaço para prédios comerciais. Esse movimento foi desenfreado até o início dos anos de 1990, quando sob a gestão de Luiza Erundina que tinha como secretária de cultura Marilena Chauí os órgãos de planejamento urbano passaram a avaliar

³⁴¹ Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. Ibidem.

³⁴² Idem.

³⁴³ Idem.

possíveis representatividades que os imóveis e regiões poderiam ter para a história da cidade antes de prosseguirem para a demolição.

A criação do órgão de preservação do patrimônio municipal foi essencial para que a região do Vale do Anhangabaú fosse analisada de forma mais específica. No entanto, provou-se mais uma vez o valor soberano da arquitetura em relação ao valor cultural. A região foi preservada sob esse aspecto, visto foi a arquiteta Leila Regina Diêgoli, Diretora de Divisão Técnica do DPH, que deu o parecer favorável. Como aponta o historiador Luis Gustavo Pereira Ferreira:

O tombamento do Anhangabaú, privilegiando o aspecto essencialmente arquitetônico, deixou nas sombras as múltiplas e ricas experiências e vivências de setores sociais que não tiveram seus registros materiais considerados, mas cuja história está calcada de várias formas na historiografia e nas memórias sobre São Paulo ³⁴⁴.

Na nossa pesquisa podemos confirmar que a crítica exposta acima tem razão de ser se analisada de forma prática, pois as salas preservadas eram grandes monumentos arquitetônicos frequentados por personalidades políticas e artísticas nacionais e internacionais nos anos de ouro de exibição de filmes em São Paulo. Por outro lado, vimos que elas só foram construídas dessa forma no coração da cidade no período porque era local em que as relações sociais eram estabelecidas e memórias eram criadas.

Além disso, a própria criação do CONPRESP estava ligada à intenção de “romper com a visão monumental da preservação, deixando de considerar um elemento urbano isolado em contraposição à proteção do patrimônio ambiental urbano, que compreende um conjunto de bens móveis e imóveis que caracterizam a vida da cidade” ³⁴⁵. Por isso que todo o Vale do Anhangabaú foi tombado, para preservar não somente os edifícios, mas toda a região em que as práticas sociais e culturais eram estabelecidas.

Essa é uma discussão presente em muitos trabalhos que discorrem sobre patrimônio. Especialistas em políticas de preservação argumentam que preservar edifícios de forma isolada podem acabar por descaracterizá-los e que o *Monumento*, cuja a noção é mais ampla, engloba para além do objeto arquitetônico, as dimensões cultural e social. E foi baseado nessa concepção que a decisão pelo tombamento de toda a região foi favorável.

³⁴⁴ FERREIRA, Luis Gustavo Pereira. “O patrimônio como eleição: história, memórias e poder simbólico no tombamento do Vale do Anhangabaú, São Paulo”. Anais do XVI Encontro regional de História da Anpuh – RJ. Saberes e Práticas Científicas, 2014. p. 6.

³⁴⁵ Ibidem. p. 8.

Quando uma grande mancha é tombada, todo o espaço passa a ser um centro de disputas. A intenção da prefeitura com a preservação é proteger a memória do local e valorizá-lo culturalmente. Mas os projetos ficam travados por causa de burocracias e dos limites que os patrimônios impõem. Quando finalmente andam, eles estão voltados mais ao turismo da área do que para melhoria da qualidade de vida de seus habitantes.

Isso está presente e claro na realidade do nosso objeto de estudo, o centro de São Paulo está abandonado. A tentativa de revitalização dos anos de 1990 fracassou. Ao passear pelos sítios tombados encontramos muita sujeira, pessoas em situação de rua, e muita violência, o que faz com que muitas pessoas evitem passar pelo local. O reflexo dessa realidade é a ocupação das salas de cinema pelos moradores de rua da cidade que encontramos nos prédios que outrora foram grandes palácios de exibição, um abrigo.

Sobre essa questão, existe um documentário realizado em 2019 chamado *Cine Marrocos* idealizado pelo jornalista Ricardo Calil. A película mostra o cotidiano e o comportamento dos moradores que reconhecem a história e se orgulham do espaço que virou lar para muitos deles. O interessante do filme é que ele é feito num momento de grande instabilidade, já que havia uma determinação de reintegração de posse do prédio e eles teriam 3 meses para desocupá-lo.

A chegada de Calil e a proposta de se fazer uma oficina cultural durante um mês com a participação dos moradores foi recebida como um alento para aquele momento de incertezas. A maioria obviamente não pode participar e nem teve muito interesse visto que precisavam garantir a própria luta diária das pessoas que vivem em situações precárias, mas outras se mostraram bem interessadas e entregaram tudo que podiam para embarcar na fantasia que o cinema oferece.

O diretor em entrevista ao Terra afirma que a experiência proporcionou muitas discussões que foram desencadeadas ao longo da produção. Por ser um tema muito sensível que mescla memória, cultura e habitação, o filme não teve como se restringir apenas ao prédio como espaço de memória. Quando notaram os diferentes fatores e as diferentes vidas que estavam presentes, temas como ocupação, movimentos sociais, degradação dos espaços públicos e direitos sociais tomaram a dianteira.

Eram aproximadamente 2000 pessoas que moravam no antigo cinema, dentre elas imigrantes, refugiados e brasileiros com diferentes histórias e desafios ao longo da vida. Nessas condições, mesmo decididos a fazer um processo artístico, o diretor e sua equipe tiveram que considerar esses fatores e acabaram por retratar também algumas histórias de moradores no

filme. O resultado é bem positivo, há uma verdadeira entrega durante todo o processo e talvez de forma não intencional acabou por determinar o final, quando a fantasia acaba e a realidade se apresenta de forma implacável.

Mas uma vez a história da sala de cinema não tem um final feliz, pois consideramos um final feio para o cinema quando ele continua aberto e em exibição. A cena final do documentário retrata o contrário, o **Cine Marrocos** mais uma vez sendo fechado e os ocupantes retirados devido à reintegração de posse. No momento do fechamento do prédio, existiam cerca de 127 famílias morando no local.

Um dos argumentos usados pela prefeitura para conseguir a aprovação de reintegração era a de que o cinema passou a ser o centro de distribuição de drogas, já que na região do centro de São Paulo existem muitos dependentes químicos. Outro argumento utilizado foi a necessidade de recuperar o prédio para utilizá-lo como sede da Secretaria Municipal de Educação, mas até 2018, ano em que fizemos nosso trabalho de campo, o prédio estava fechado e sem previsão de reforma.

Trouxemos essa discussão para reafirmar um ponto que viemos trabalhando desde o início que é o fato de que o tombamento não garante políticas públicas para o patrimônio. Os exemplos que estudamos neste trabalho mostram que a maioria dos sítios preservados sofreram degradação e as inúmeras tentativas de revitalização esbarram nas burocracias e nas disputas por espaços. Veremos mais informações sobre o **Cine Marrocos** e as outras salas no próximo tópico em que abordamos os destinos dos cinemas.

4.3 – Os cinemas de São Paulo enquanto lugares de memórias e disputas

A luta pela preservação das salas de cinema da cidade de São Paulo acontece no contexto em que a valorização da cultura popular e o interesse nos bens imateriais como costumes, ornamentos, vestimentas, entre outros, aparecem como instrumentos de conhecimento sobre os grupos e práticas sociais de uma época. Sob essa chave, as edificações em que funcionavam os cinemas são a materialidade necessária para que haja a preservação desses espaços tão importantes e simbólicos para a história cultural da capital paulista.

Nos primeiros anos, o **Cine Art-Palácio**, originalmente conhecido como Ufa-Palácio, tinha uma programação que exibia quase que exclusivamente filmes estrangeiros. Nos anos de 1940 mudou de nome para Art-Palácio e começou a exibir mais filmes nacionais. Isso, dentre outros motivos, pela criação da companhia cinematográfica Vera Cruz que encontrou sucesso

de público com a produção de filmes mais populares. Ainda nos anos de 1950, a sala de cinema se tornou local dos lançamentos dos filmes de Mazaropi e do gênero faroeste norte-americano.

Nos anos de 1970 o número de público decaiu ainda mais nos cinemas do centro de São Paulo. Edifícios comerciais ganharam cada vez mais espaço no que antes era o circuito dos cinemas. As salas que sobreviviam, operavam no prejuízo e criavam meios de atrair o público, seja barateando os ingressos ou mudando o gênero fílmico de suas exibições. Nos anos de 1980, o Art-Palácio passou a exibir filmes pornográficos o que fez com que continuasse na função de local de exibição de filmes até a desapropriação do edifício pela Prefeitura Municipal de São Paulo em 2012³⁴⁶.

Segundo a prefeitura, com a desapropriação dos antigos Cines Art Palácio e Ipiranga pretendia-se recuperar não apenas os antigos cinemas da Cinelândia Paulista, mas a vida cultural da região. “Para o Cine Art Palácio está prevista a transformação em uma casa de espetáculos musicais, administrada pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC)”³⁴⁷, mas não existe certeza quanto à aplicação desse projeto, visto que o tombamento do cinema ocorreu há 25 anos e a proposta de transformação em centro cultural permanece no papel.

FIGURA 25: FACHADA DO CINE ART-PALÁCIO 2018



Fonte: Arquivo pessoal, outubro de 2018

³⁴⁶ Disponível em: <http://salasdecinemadesp.blogspot.com.br/2014/03/art-palacio-sera-restaurado-com-ajuda.html>. Acesso em 07 ago.2107.

³⁴⁷Disponível em:

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8381. Acesso em 07 ago. 2017

O **Cine Ipiranga**, cujo edifício se situa na Avenida Ipiranga e abrange também o antigo Hotel Excelsior foi tombado em 2014 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, o CONDEPHAAT. De acordo com a publicação no Diário Oficial no dia 14 de maio de 2014, o órgão, pertencente à Secretaria de Cultura, optou por tombar o bem por considerar que “a obra do arquiteto Rino Levi e de seus colaboradores teve caráter modelar em diferentes tipos de programas arquitetônicos, sempre em intensa relação com a paisagem, urbana ou natural”³⁴⁸.

Ainda de acordo com a publicação feita no caderno de cultura, a obra foi considerada parte significativa e fundamental dos processos de transformação e modernização aos quais a cidade de São Paulo foi submetida, sobretudo na segunda metade do século XX. Outro ponto levado em consideração foi o pioneirismo do arquiteto brasileiro Rino Levi, sobretudo no que diz respeito às especificidades técnicas e plásticas das grandiosas salas de espetáculo de São Paulo projetadas pelo profissional. Atualmente o cinema está fechado, mas com projetos de revitalização segundo a matéria publicada pela revista Veja São Paulo em fevereiro de 2020, mas nenhuma reinauguração ocorreu nesse sentido.

FIGURA 26: FACHADA DO CINE IPIRANGA 2018



Fonte: Autora, outubro de 2018

³⁴⁸ CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. SESSÃO ORDINÁRIA 1716ª 12 ago.2013. p. 55.

O **Cine Marabá**³⁴⁹ ficou aberto por 63 anos ininterruptos até meados de 2007. Até então, era a única sala da Cinelândia a permanecer dentro do circuito de exibição comercial. A distribuidora Playarte, que era a responsável pela gestão do local, investiu cerca de R\$ 8 milhões no restauro e reforma do local, que agora abriga cinco salas - a maior delas, de 430 assentos; e as menores, com capacidade de 122 a 176 espectadores. Os arquitetos responsáveis pela reforma e restauro foram Ruy Ohtake e Samuel Kruchin.

FIGURA 27: FACHADA CINE MARABÁ 2018



Fonte: Arquivo pessoal, outubro de 2018

O cinema encontra-se em pleno funcionamento e com boa presença de público. Uma das explicações que podemos pensar sobre a continuação do cinema durante todos esses anos é que ele soube se reinventar e acompanhar as mudanças que surgiram. Hoje é possível assistir à lançamentos no conforto das modernas poltronas e telas, mas com o cenário composto por lustres e pilares da construção original que oferece todo o glamour e a imersão na história dos anos de ouro do cinema.

O **Cine Marrocos** foi considerado o cinema mais luxuoso da América do Sul no ano da sua inauguração. Havia manual de etiqueta para entrar no cinema, pois, era preciso que os

³⁴⁹ Em 2018 estive no centro de São Paulo para conhecer a Cinelândia Paulistana e ver a situação das salas atualmente. A maioria desses cinemas estão fechados por tapumes para impedir a entrada de moradores de rua. No entanto, o **Cine Marabá** me chamou a atenção, pelo seu pleno funcionamento e pela manutenção da fachada.

espectadores se apresentassem com vestuário social, homens sem gravatas eram barrados. Além dessas curiosidades, Inimá Simões relembra em seu livro que o **Cine Marrocos** recebia tanto prestígio que quando do Festival Internacional do Cinema, em 1954, foi escolhido como local de exibição das sessões de gala.

Sobre o festival de cinema é importante destacar que aconteceu em meio ao momento de efervescência da modernização de São Paulo, nas atividades culturais das comemorações do IV Centenário. Muitos slogans diziam que era “A cidade que mais cresce no mundo” ou “Maior parque industrial do mundo”. Em relação ao cinema, Simões defende que a visão não era unânime, pois, se considerassem os números, a perspectiva era positiva visto que a venda de ingressos do cinema na década de 1950 chegava a 50 milhões ao ano. Porém, a falência da companhia cinematográfica Vera Cruz e a crescente crítica de jornais quanto às condições das salas de exibição já davam indícios dos problemas que os cinemas centrais começavam a enfrentar³⁵⁰.

A década de 1950 ficou conhecida como o melhor momento do setor de exibição de filmes de São Paulo. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz ainda era promessa de sucesso para a produção nacional e as salas centrais se estabeleceram como locais de lançamento de filmes. Os jornais abriam espaço para as colunas semanais sobre o cinema e as cine revistas passaram a circular em maior volume. Sobre a inauguração do **Cine Marrocos**, o jornal *O Estado de S. Paulo* convida para a ante-estreia do cinema que iria exhibir um filme de Orson Welles “Memórias de um médico”³⁵¹.

Em março de 1951, a revista Acrópole faz uma matéria sobre o **Cine Marrocos** chamando a atenção para a riqueza de detalhes do cinema. As imensas colunas de mármore da fachada seguem a determinação das construções do período que deveriam ter estruturas altas e com designe moderno. A seguir a imagem da fachada do cinema³⁵².

³⁵⁰ SIMÕES, Inimá. Salas de cinema...Op. cit. p. 83.

³⁵¹ *O Estado de S. Paulo*. 23 jan. 1951. p. 6.

³⁵² Revista Acrópole. Foto Leon Liberman. Ano 13. N. 155. Mar. 1951.

Figura 11: Fachada do **Cine Marrocos**



EDIFÍCIO J. B. - (CINE MARROCOS) - SÃO PAULO

Fonte: Revista Acrópole. Mar. 1951. Ano 13. Nº 155. Foto Leon Liberman.

O **Cine Marrocos** continuou em funcionamento até os anos de 1990, mesmo tendo passado por algumas crises. Além da diminuição de público, a sala enfrentou em uma interdição por não veicular filmes nacionais pelo Instituto Nacional do Cinema (INC). Em 1972, passou por uma reforma e foi dividido em duas salas: Marrocos e Marrocos Pullman, período em que começou a exibir pornochanchadas para manter as salas abertas.

Foi tombado pelo CONPRESP, em 1992, no processo de tombamento do Vale do Anhangabaú, mas encerrou suas atividades em 1994. O prédio foi desapropriado em 2010 pela Prefeitura de São Paulo, que estudava abrigar ali a Secretaria Municipal de Educação (SME). Em 2013, no entanto, o prédio foi ocupado pelo Movimento dos Sem Teto do Sacomã (MSTS), composto, em sua maioria, por estrangeiros que encontravam dificuldades em alugar ou até mesmo comprar um imóvel no país. A reintegração de posse, pela Prefeitura de São Paulo, ocorreu apenas em 2016.

O **Cine Jussara** foi inaugurado em dezembro de 1951 com este nome, após passar por reformas nos anos de 1960 passou a ser chamado de **Cine Dom José**, em funcionamento atualmente. Os jornais do período de inauguração diziam que era mais um cinema na região que fazia parte dos lançadores de filmes. Na inauguração foram estreadas 8 fitas, 7 norte-americana e 1 francesa, mas não teve o mesmo espaço que o Marrocos teve na imprensa do período.

É curioso notar, a partir da base de dados presente na dissertação de mestrado de Paula Santoro³⁵³, que o **Cine Jussara** apresentava números diferentes dos demais cinemas do centro. A média anual de sessões exibidas pelo **Cine Ipiranga** que tinha 1936 lugares, por exemplo, era de 1.947 o que permitia uma média anual de 1.196.051 espectadores. Já o cine Jussara que exibia em média de 2393 sessões por ano, para uma capacidade total de 1200 lugares, tinha uma média anual de espectadores bem baixa, com cerca de 10.763. Outro cinema que comprova essa diferença é o **Cine Marabá** que com capacidade de 1835 lugares, tinha uma média anual de 1872 sessões e recebia por ano em média 1.431.108 espectadores.

Os números referentes ao público do Jussara são inferiores inclusive aos cinemas de bairro que não eram lançadores. Isso dentre outros motivos, porque o cinema se especializou em filmes franceses mais alternativos ao circuito comercial da época. Uma curiosidade é que se tornou conhecido por ter sido local do lançamento do filme “Nas garras do vício” de Claude Chabrol que introduziu o movimento *Nouvelle Vague*³⁵⁴ no Brasil em 1958.

Passou a ser chamado de **Cine Bruni** em 1967 por causa de seu patrocinador Livio Bruni um empresário que passou a investir fortemente em cinema, pois no dia da inauguração dele, inaugurava mais três **Windsor, Pigalle** e **Atlas**. Mas a história do Jussara passaria por uma nova administração em 1976, recebendo o nome de **Cine Dom José**, nome utilizado até hoje. O cinema continua em funcionamento no mesmo local, onde é possível assistir filmes pornográficos.

³⁵³ SANTORO, Paulo. A relação... Op. cit, Anexo II – Listagem dos cinemas. pp. 314-315.

³⁵⁴ Foi um movimento originado na França com o intuito de criticar a forma como o cinema industrial era feito, no qual o papel do produtor era mais valorizado que o do diretor. O marco inaugural deste movimento foi o filme “Nas Garras do Vício”, do diretor Claude Chabrol. Logo em seguida, surgiram filmes que se tornaram clássicos como “Hiroshima meu amor”, de Alain Resnais, “Os Incompreendidos” (1962) de François Truffaut e também “Acossado” e “O Desprezo” (1963), de Jean-Luc Godard. Para mais informações ver: BAECQUE, Antoine de. *Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion. 1998; DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris: Hazan e Cinematèque Française, 1998; MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague, une école artistique*. Paris: Nathan Cinema, coll. 128, 1997. Coll 128.

FIGURA 28: FACHADA CINE DOM JOSÉ 2018



Fonte: Cine Dom José, arquivo pessoal, outubro de 2018

Cine Paissandu

Foi uma construção de Serrador para promover mais uma opção de salas no centro de São Paulo. Seguindo o padrão do período, era um cinema grande com 2150 lugares, muito conforto e equipamentos modernos. Tais elementos eram característicos das salas que faziam parte do circuito Serrador. Um fato interessante é que o **Paissandu** foi inaugurado quando o número dos espectadores de filmes em cinemas estava em redução em números absolutos e estavam aparecendo no cenário urbano as primeiras galerias. O **Cine Olido** é exemplo dessa nova fase em que as salas de exibição passavam a ocupar as galerias.

Mesmo com essa mudança, a construção do **Cine Paissandu** em 1958, mostra que a diminuição do público parecia não assustar os investidores que no final da década de 1950 mantiveram o investimento na construção de cinemas tanto no centro como nos bairros da cidade de São Paulo. E isso ocorreu por que a média de público nos cinemas continuou alta até

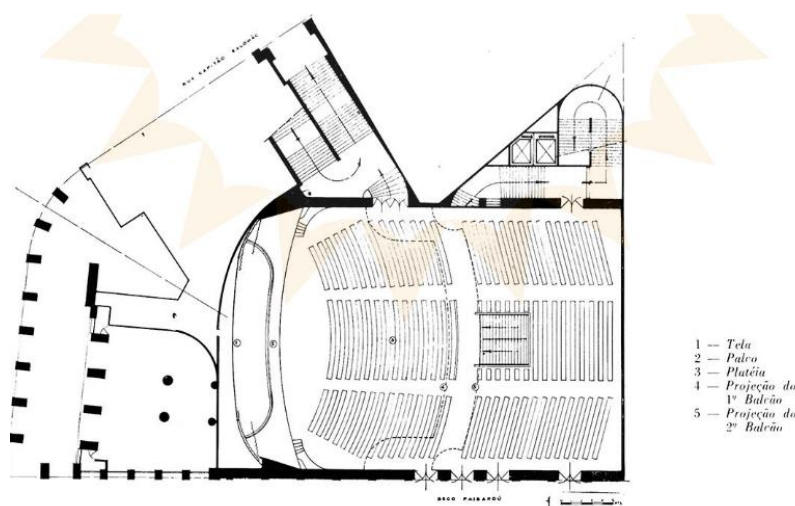
meados de 1960. O **Cine Paissandu**, por exemplo, uma média anual de 1757 sessões e recebia um público médio de 1.220.408 por ano ³⁵⁵.

Isso mostra que a diminuição do público foi gradativa e que a Cinelândia era espaço de sociabilidade até pelo menos os anos de 1960. Além dos elementos próprios do cinema que eram atrativos de público, a arquitetura das salas centrais ainda atraía muitas pessoas que buscavam lazer nos finais de semana. Dessa forma, a reestruturação das Avenidas centrais parecia ser um projeto contínuo que se alterava à medida que novas propostas de ocupação urbana surgiam. Sobre a importância do cinema para a arquitetura da cidade, Santoro descreve que:

Possui um átrio principal com uma sequência de pilares que definem um recuo, marcam a sua fachada cujo piso dá uma continuidade da calçada. O edifício principal de escritórios fica à frente do lote e a edificação do cinema ao fundo, por questões estruturais. Assim como outros cinemas da Cinelândia, sua inauguração faz parte de uma nova escala, aumentando o gabarito do entorno ³⁵⁶.

A revista *Acrópole* faz uma matéria falando sobre a importância da inauguração do **Cine Paissandu**. Muitos cinemas como o Art-Palácio que foi construído em 1936, estavam desatualizados. Nas palavras do próprio editor da revista – Roberto Fontes Gomes, “O cine Paissandu foi projetado para satisfazer plenamente as últimas exigências da técnica moderna”. Abaixo a planta do cinema ³⁵⁷.

Figura 12: Planta do **Cine Paissandu**



Fonte: Revista *Acrópole*. Jun. 1958. Ano 20. N° 236. Foto José Moscardi.

³⁵⁵ SANTORO. A relação.... Op. cit. p. 316.

³⁵⁶ Ibidem. p. 147.

³⁵⁷ Revista *Acrópole*. Foto José Moscardi. - Ano 20 - N° 236. Jun 1958.

A partir de 1973 foi separado em duas salas “Independência” e “Império”. Em 1994 um bingo foi instalado no local da plateia e o cinema foi reinaugurado funcionando na antiga sala “Império”. Atualmente, o cinema se encontra em total abandono.

FIGURA 29: FACHADA DO CINE PAISSANDU 2018



Fonte: Arquivo pessoal, outubro de 2018

O **Cine Metr pole** como foi inaugurado na época em que os cinemas centrais já estavam passando pela crise de diminui o de público. Já nos anos de 1960, os frequentadores da Cinelândia paulista começavam a diminuir e as salas de exposi o passavam a sentir a crise que já ocorria em rela o aos cinemas de bairro. Inimá Simões chama aten o para os motivos que levaram a crise da exposi o.

“o quadro nos indica que em 1945, sete dos dez cinemas de maior público estão no Centro (seis na Cinelândia) e outros três ficam no Brás em 1957, o panorama   outro, e todos os dez cinemas mais frequentados se localizam na Cinelândia (se incluirmos o CAIRO, na rua Formosa). O Brás perde a sua condi o privilegiada no circuito paulistano”³⁵⁸

Além disso, Simões argumenta que os cinemas de bairro se tornaram também locais de lançamento e por isso passaram a cobrar ingressos mais caro. As pessoas, no entanto, preferiam gastar o dinheiro na Cinelândia, que era local mais exuberante e recebia mais lançamentos. Porém, no final da década de 1960 as salas de exposi o do circuito paulistano começaram a ser divididas e a cobrar ingressos mais baratos para impedir a falência, mas tais recursos não foram

³⁵⁸ SIMÕES, Inimá. Salas de cinema...Op. Cit. p.14.

suficientes para frear o crescimento dos prédios comerciais que se sobrepuseram aos cinemas do centro da cidade.

Nesse sentido, é surpreendente que o cinema tenha sido bem frequentado até meados dos anos de 1980. Um dos motivos seria sua arquitetura luxuosa e o fato que diferente dos outros cinemas que estavam se dividindo para superar a crise na exibição, em 1993, o cinema ainda contava com uma única sala de 979 lugares, sendo considerado um dos maiores da cidade naquele ano. O cinema acabou fechando em 1998.

Em 2007, os empresários André Almada e Klaus Ebone decidiram restaurar o espaço e devolvê-lo à cidade em forma de um espaço multieventos. O projeto é assinado pelo arquiteto Osvaldo Tenório que em seu trabalho preservou e resgatou características originais da obra, como os lustres e as arandelas de cristal, o piso de madeira e mármore, o logotipo, (a letra “m” ao contrário”), que aparece nos puxadores e até mesmo o forro de gesso, cujo desenho dos ângulos contribui com a acústica do espaço ³⁵⁹.

O **Cine Belas Artes** é o último cinema que analisaremos neste trabalho. É um caso que se distancia da argumentação da preservação ocorrer pelos anos de efervescência e sucesso que os cinemas de rua tiveram, mas é importante ser debatido aqui por mostrar um exemplo de tombamento de cinema que ocorreu por grande influência da população.

Antes de receber o nome **Belas Artes**, o cinema, criado em 1956, foi inaugurado ao lado do **Cine Ritz Consolação**, com o nome de **Trianon**, e tinha a proposta de trazer glamour e cultura à região. Mas sua importância se torna singular em 1967 quando após uma reforma na fachada e nas salas o prédio passa a se chamar de **Cine Belas Artes**.

³⁵⁹ Dados do blog Salas de Cinema de São Paulo. <http://salasdecinemadesp.blogspot.com/2014/08/cine-metropole-ontem-e-hoje.html>. Acesso em 12 ago de 2021.

FIGURA 30: FACHADA DO CINE BELAS ARTES, 1967.



Fonte: Cine Belas Artes. Disponível em: <http://salasdecinemadesp.blogspot.com.br/2014/02/cine-belas-artes-um-passeio-por-sua.html>. Acesso em 03 nov.de 2021.

Segundo o relatório de tombamento do CONDEPHAAT o que torna o **Belas Artes** um monumento a ser preservado é seu papel político e social. Como argumentação diz “os espaços de exibição, portanto, especialmente em meio à ditadura civil-militar imposta pelo golpe de 1964, tornam-se espaços de resistência, discussão e formação político-cultural alternativos ao status quo”³⁶⁰. Nesse sentido, ele representa um dos locais de luta e resistência dos anos de 1960 de jovens universitários que viam naquele espaço uma forma de questionar o rumo do país e de exibir filmes proibidos no período militar³⁶¹.

Os anos de 1960 são muito significativos para a história do cinema no Brasil, o surgimento do Cinema-Novo³⁶² mostra a necessidade de fazer um cinema de resistência no país. Durante muitos anos, como vimos até então neste artigo, a história do cinema no Brasil esteve associada a uma visão industrial da sétima arte, como, por exemplo, na exibição de filmes hollywoodianos ou na criação de companhia nacionais que produziam filmes comerciais, como o caso da Vera Cruz.

Contrapondo este modelo, a intenção dos idealizadores do Cinema Novo, entre eles Glauber Rocha e Cacá Diegues, era produzir filmes que denunciassem o subdesenvolvimento

³⁶⁰ CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. SESSÃO ORDINÁRIA 1716ª 12 ago.2013. p. 32.

³⁶¹ Nesse período eram exibidos filmes italianos, filmes do leste europeu e ainda os filmes tchecos, no Picolino. Ver: CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO. *Dante Ancona Lopez: criador do cinema de arte em São Paulo*. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/danteanconalopez.pdf>. Acesso em 10 jul. 2017.

³⁶² SIMONARD, P. *Origens do Cinema... op. cit.*

do país e que retratassem questões sociais. O Cine Belas Artes foi um dos locais em que essas ideias foram colocadas em prática. No relatório do CONDEPHAAT, na argumentação de Carlos Roberto de Souza, há também a clara relação entre o Cine Belas Artes e o surgimento da Cinemateca Brasileira. Para os responsáveis pelo relatório, foi nele que a Sociedade dos Amigos da Cinemateca encontrou espaço para a discussão do projeto que viria a ser a Cinemateca Brasileira ³⁶³.

O **Cine Belas Artes** foi considerado, portanto, o espaço material em que as ideias de resistência e de um cinema independente puderam ganhar forma entre os anos de 1960 e 1970. Com o período de redemocratização e a compra do **Cine Belas Artes** pela companhia francesa Gaumont a sala perdeu seu papel de local de resistência e passou a exibir filmes do circuito comercial até o seu fechamento nos anos 2000. Em 2003 foi reaberto devido ao patrocínio do HSBC que alterou o nome do cinema, passando a ser **HSBC Belas Artes**. Foi um momento em que grandes empresas passaram a patrocinar os cinemas de rua que mesmo todos os problemas permaneceram recebendo público pagante, que buscava por filmes alternativos aos exibidos no circuito comercial³⁶⁴.

FIGURA 31: MANIFESTAÇÃO POPULAR PELA REABERTURA DO CINE BELAS ARTES (2014).



Fonte: Tombamento do Cine Belas Artes. Disponível em: <http://noticias.r7.com/sao-paulo/belas-artes-reabre- hoje-e-resgata-memoria-de-cinefilos-19072014>. Acesso em 15 jun.2020

O processo de tombamento ocorreu, nesse sentido, a partir dessas premissas e do apelo da população. Porém havia a necessidade de argumentar a importância material do edifício. Por

³⁶³ CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. SESSÃO ORDINÁRIA 1716ª 12 ago.2013. p. 42.

³⁶⁴ VALVANO, Thais. "Cinelândia paulistana como memória: as salas de cinema de São Paulo no processo de tombamento do vale do Anhangabaú". IX Seminário Nacional do Centro de Memória da UNICAMP, 2019.

isso, sobre a arquitetura, “a importância do edifício Belas Artes, como construção, começa a transcender seus aspectos arquitetônicos, para marcar um processo de ocupação urbana daquele bairro”³⁶⁵ é um dos argumentos utilizados no relatório. Em seu parecer final, o CONDEPHAAT foi favorável ao tombamento por considerar o cinema como um lugar de memória. Contudo, foi claro quanto à limitação da preservação que envolveu a fachada do edifício e um trecho de quatro metros do espaço interno medido a partir da entrada no imóvel, além de elementos da calçada em frente ao edifício que lembram a memória do cinema.

O parecer deixa claro também que não há restrição de uso do local, ou seja, não garante que o local permanecerá como exibidor de filmes que estão fora do circuito comercial. Isso mostra que por mais que os anos posteriores ao decreto de 1937 tenham trazidos questões para além da preservação do caráter estilístico e arquitetônico dos bens tombados, essa prática ainda é o que delimita a preservação do patrimônio no país. O **Cine Art-Palácio** é um exemplo de entorno que foi tombado e que permanece fechado, sendo usado esporadicamente como em 2013 quando recebeu o Festiva Screen com a obra “Staging Silence 2” do artista belga Hans Op de Beeck³⁶⁶.

Já o **Cine Belas Artes** após muita luta pelo tombamento e pressão popular para que o edifício continuasse sendo um cinema com programação diferenciada está aberto ao público com mais de 10 filmes sendo exibidos durante a semana³⁶⁷. O cinema continua com a sua carga simbólica que foi o motivo do início do processo de preservação. Mas isso ocorreu somente depois de firmada a parceria entre a prefeitura de São Paulo e a Caixa Econômica Federal, além do público pagante e alguns associados servirem de estímulo e lutarem constantemente para manter o funcionamento do cinema face às mudanças políticas recentes.

O cinema nacional adaptou-se continuamente às evoluções do mercado cinematográfico. Mesmo com a diminuição dos frequentadores das salas de exibição e a ampliação dos shoppings centers, o cinema continuou presente no cotidiano dos brasileiros. Os grandes palácios arquitetônicos que apresentavam um filme por sessão foram substituídos por salas menores que possibilitavam a exibição vários filmes simultaneamente dando opções para o público que não precisava mais se deslocar em busca de um filme em específico.

Dessa forma, deslocar-se até o centro da cidade para assistir a um filme que estavam em cartaz nos shoppings tornou-se um desafio. Isso porque esses locais foram criados para

³⁶⁵ CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. SESSÃO ORDINÁRIA 1716ª 12 ago.2013. p. 117.

³⁶⁶ Cine Art- Palácio. Disponível em: <http://salasdecinemadesp.blogspot.com.br/2014/03/art-palacio-sera-restaurado-com-ajuda.html>. Acesso em 15 ago. 2020.

³⁶⁷ Ver programação do Caixa Belas Artes no site <http://www.caixabelasartes.com.br/programacao-regular/>

concentrar diversas atrações num mesmo lugar como lojas, restaurantes, cinemas e supermercados. As pessoas, portanto, passaram a frequentar as grandes salas somente em eventos importantes ou lançamentos exclusivos. Os filmes de Mazzaropi, por exemplo, continuaram a ser exibidos primeiramente no Art-Palácio que nos lançamentos apresentava lotação máxima. Essa condição se manteve até pelo menos 1980 quando fora exibido o filme *O Jeca e a égua milagrosa*, último filme do cineasta que morreu no ano seguinte.

Inclusive, os anos de 1960 e 1970 foram agitados para o cinema nacional. Muitos filmes foram lançados, a presença de diferentes empresas promovendo diversos gêneros e técnicas manteve-se. As comédias de costumes continuaram a lotar as salas de cinema, os filmes do Cinema Novo continuaram a ganhar e concorrer à prêmios no exterior e o governo brasileiro também investia na produção de filmes com a Embrafilme. Isso mostra que por mais que o formato das salas de exibição tenha mudado, o público não deixou de frequentar o cinema, nem a produção de filmes nacionais diminuiu nesse período.

O conflito que aparece, no entanto, é devido à evolução social e urbana que ocorreu. A presença física desses grandes edifícios símbolos da modernização de São Paulo estabelece um ponto de convergência. São grandes construções que por falta de funcionalidade acabam sendo motivo de disputa por várias organizações sociais que veem nesses espaços um local perfeito para acolher suas necessidades, seja abrigando cultos religiosos, servindo de abrigo para moradores de rua ou até mesmo estacionamento.

A luta dos institutos de preservação, nesse sentido, acontece para que a memória da região central da cidade seja preservada. Mas para que isso ocorra, é necessário um projeto cultural para dar funcionalidade a esses edifícios, contudo esse projeto apresentou um grande desafio. O **Cine Marabá** e Cine Belas Artes são exceção à regra. Os outros edifícios que citamos neste trabalho mostram que tombamento não é sinônimo de manutenção de práticas culturais e artísticas. O galpão da companhia cinematográfica Vera Cruz e o edifício de tamanho monumental do Cine Art- Palácio, por exemplo, permanecem fechados.

Há muito ainda a discutir acerca das ações dos institutos de preservação no Brasil, bem como os argumentos em que se baseiam. Como lembra a arquiteta Flávia Brito do Nascimento “a apropriação cenográfica dos espaços urbanos desconsiderou as práticas de preservação calcadas na historiografia da cultura”³⁶⁸. A carga simbólica e a representação das práticas sociais dos bens culturais ficam, nesse sentido, no campo teórico, já que, nos casos apresentados

³⁶⁸ NASCIMENTO, Flávia Brito do. Patrimônio Cultural e escrita da história: a hipótese do documento na prática do Iphan nos anos 1980. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.24. n.3. p. 121-147. set.-dez. 2016. p. 143.

neste trabalho, o tombamento se justificou e se limitou ao aspecto material do patrimônio, preservando com maior ênfase a memória arquitetônica da cidade de São Paulo do que a memória cultural.

Além disso, a região preservada tem um histórico de disputas econômicas também, visto que se tornou o centro econômico de São Paulo nos anos de 1980. Os cinemas, por outro lado, foram tombados sob a proposta de se tornarem símbolos que promovessem atividades culturais e revitalizassem o centro de São Paulo. Infelizmente, 29 anos depois vemos que essa intenção não se encaixou na realidade urbana. A permanência desses edifícios causa controversa em relação a população paulistana, pois para alguns eles representam uma época de ouro, luxo e sofisticação da cidade, para outros, com raras exceções, não passam de prédios velhos, sujos e abandonados, que deveriam ser derrubados para dar lugar a novas construções com novas tecnologias e outros projetos de uso ou sofrer processo de recuperação para novas atividades.

Considerações Finais

Nosso trabalho mostrou que a história das salas de exibição da cidade de São Paulo é um tema ainda presente na realidade urbana. Por tanto, entender a relação entre os cinemas e o espaço urbano perpassa toda a história do cinema no Brasil. É um assunto recorrente e que apresentou outros desdobramentos após o tombamento de algumas salas de exibição. Elas foram símbolos de um período da história que representou o auge da modernização da cidade e os anos dourados do cinema.

Ao imergirmos na relação cidade e cinemas notamos que este é parte fundamental daquela. Exerce influência na estrutura, nas sociabilidades e até mesmo na construção de memórias. Nesta tese de doutoramento acompanhamos a construção da primeira sala de exibição fixa em São Paulo e como ela já era importante na capital antes mesmo do processo de modernização acelerado que ocorre nas décadas seguintes à inauguração do Cine Bijoux. Nesse sentido, entender que até o final da primeira guerra mundial, quando era mais comum a exibição de filmes pelo cinematógrafo ambulante do que em um teatro, São Paulo conheceu um crescimento regular e contínuo.

Já nos anos de 1920 quando o cinema de Hollywood passa a dominar o mercado mundial, a capital paulista foi tida como exemplo de modernização e avanço com o alargamento de ruas e as construções dos primeiros arranha-céus que podem ser vistos no filme de 1929 *São Paulo: sinfonia da metrópole*. Era a cidade que representava o Brasil em crescimento e modernização, tendo como exemplo Nova York nos Estados Unidos. Além do desenvolvimento estrutural e urbano, foi palco da Semana de Arte Moderna que inaugurou o modernismo no Brasil, alterou alguns costumes e crenças e fez da sociedade paulistana exemplo de sociabilidade, como pudemos acompanhar nas edições da revista *A Cigarra, Scena Muda e Cine Modeart*.

Sobre a década de 1920 dialogamos constantemente com o trabalho de Carla Ferraresi, que reúne discussões acerca do nosso tema, especificamente neste período. Dessa leitura, estamos de acordo com a afirmação de que “o cinema constituiu, sobretudo, como um poderoso instrumento de veiculação de um discurso normativo, além de ter influenciado as antigas noções de tempo e espaço e incitado novos estímulos sensoriais, desejos de consumo e novas formas de sociabilidades”³⁶⁹.

³⁶⁹ FERRARESI. Papéis normativos... Op. cit. p. 460.

Os anos de 1930 a 1950 foram os anos que mais apresentaram crescimento econômico e demográfico. Somente este recorte temporal já seria suficiente para a escrita da tese, mas nosso trabalho procurou ir além dessa datação. Para nós, foi importante entender também o começo, a introdução do cinema na cidade para chegar a uma resposta dos caminhos que levaram ao cenário de dominação do cinema como entretenimento da maior metrópole do país.

Analisamos muitos fatores influenciadores, principalmente politicamente. A política funcionou como um mediador dos interesses nacionais perante a dominação estrangeira. Além de facilitar a implantação de edifícios exibidores, ainda criou leis de proteção à produção nacional. O processo de centralização política que ocorreu no início dos anos de 1930 também contribuiu para estabilizar a economia, fator fundamental para o aumento de investidores externos. E tudo era divulgado na mídia.

Os meios de comunicação, nesse sentido, são fontes essenciais para este trabalho, pois além de fornecerem dados e informações relevantes, ainda comprovam a importância da sétima arte para o cotidiano paulistano quando criam seções específicas para o cinema como “Palcos e Circos” e “Cinelândia” do jornal *O Estado de S. Paulo*. Além dos jornais, as revistas de variedades aparecem como instrumento de ligação entre as estrelas do cinema e o público em geral. É por meio delas que o consumo se intensifica. Propagandas de maquiagem, cabelo e roupas com uma atriz famosa é o que mais encontramos nas edições que costumavam ser longas e muitas vezes chegavam a 100 páginas.

Os periódicos discutiam também assuntos para além das telas, mas que influenciavam na indústria. Transcrevemos uma reportagem sobre a dificuldade de encontrar galãs no cinema americano devido a Segunda Guerra Mundial. Músicos e até atores já aposentados passaram a ser escalados pela falta de jovens que haviam sido convocados para a guerra. Além disso, vimos que a vida privada dos artistas já era discutida publicamente nos anos de 1930 e que mesmo naquela época já havia um questionamento sobre os limites da invasão da vida íntima da pessoa pública.

Outro resultado que encontramos diz respeito ao momento em que o cinema passou a ser analisado como objeto de estudo pela historiografia, fato que teve início nos anos de 1960. O áudio visual e a cultura de massa eram temas que cresciam nos trabalhos acadêmicos no período que começaram a abordar o cinema de forma mais específica. Não aprofundamos nossa discussão numa bibliografia que abrange o cinema de forma geral, focamos nosso trabalho na experiência e nas produções e exibições nacionais.

Apoiando-nos em autores brasileiros conseguimos fazer uma análise mais detalhada sobre a produção nacional e sua importância para o fortalecimento do cinema. Entendemos que por mais que o cinema norte-americano fosse responsável por quase a totalidade dos filmes exibidos, a não existência de filmes brasileiros inviabilizaria a preservação de sua memória.

Em relação ao contexto brasileiro, a historiografia começou a abordar de forma mais contínua e específica o cinema no mesmo período em que a quantidade de pessoas frequentando as salas reduzia. O setor de exibição foi visto como uma questão econômica e os críticos voltaram suas atenções ao filme, ao setor de produção. Nesse momento, fazemos uma viagem no tempo para entender o que estava sendo produzido nos anos de 1920 para além de filmes que retratassem a modernização de São Paulo.

Encontramos autores e filmes que passaram a ser considerados obras de arte de representação da história do povo brasileiro como *Ganga Bruta* de Humberto Mauro. Aliás, esse é um tema ao qual nos deparamos de forma recorrente durante a pesquisa da tese: a necessidade de criar uma identidade nacional. Primeiramente a literatura e as pinturas receberam a função de relatar e documentar a realidade nacional de forma a criar um símbolo que representasse o que é ser brasileiro. Tal função foi passada também para o cinema que com a grande abrangência que tem, passou a ser visto como um instrumento poderoso de persuasão, de divulgação e, muitas vezes, de propaganda política como, por exemplo, o cine educativo nos anos de 1930, que abordamos em alguns momentos deste trabalho.

Sobre a história do Brasil ser resgatada por meio de símbolos, pudemos citar um dos exemplos mais emblemáticos que foi o filme *Tiradentes*, estreia da Vera Cruz. A companhia foi criada com a intenção de resgatar a identidade nacional. Porém, o que muitos críticos do período não viam, e que anos depois começaram a perceber, era que ela já estava sendo retratada e consolidada para o grande público por meio dos filmes populares. A figura de Tiradentes no cinema não teve grande impacto nos espectadores, a maioria já o conhecia devido à sua presença nos livros didáticos e na pintura, como o quadro do Cândido Portinari.

O que estava sendo produzido, exibido e consumido massivamente no cinema era a pessoa comum, o anti-herói. Eram produções de companhia cinematográficas que encontraram na comédia um gênero de sucesso. A fórmula do sucesso estava em entender o grande público, com isso perceberam que a grande massa da população buscava o cinema como o objetivo simples de entretenimento e diversão, pelo menos é isso que encontramos de forma recorrente na produção acadêmica do período.

Ao voltarmos nossa atenção para trabalhos mais recentes como Robert Stam e Sheila Schvarzman confirmamos que o sucesso de um filme não deriva apenas da comédia e do riso fácil. Nas interpretações das produções brasileiras, notamos que o sucesso vem da identificação do público com o que ele assiste na tela. As chanchadas eram distribuídas por todo o Brasil e por mais que fizesse certo sucesso em todas as regiões, era no Rio de Janeiro que encontrava seu maior público. Muitas vezes esses filmes reproduziam os famosos salões de dança da cidade, os personagens eram trabalhadores que saíam para se divertir, beber e dançar. Não eram necessários longos diálogos, as longas cenas de música e dança já agradavam o público.

Essa fórmula de sucesso incomodava os críticos do período. Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha são exemplos de autores que escreveram textos de combate ao cinema de costumes. O interessante é notar que os tons das críticas vão mudando com o passar do tempo, nos anos de 1960 a crítica era muito concisa e dura em relação aos filmes populares. Era nítida a batalha entre os cineastas. Enquanto os intelectuais do Cinema Novo escreviam textos criticando, diretores e produtores criavam películas que satirizavam essas críticas, como bem vimos na produção de 1952 *Carnaval Atlântida*.

Ao trabalharmos o cinema como objeto de estudo, percebemos que ele também foi objeto de disputas. Procuramos mostrar a pluralidade de forças envolvidas na história do cinema no Brasil. São disputas que perpassam questões econômicas e políticas, mas é no campo das mentalidades que as maiores batalhas acontecem. Uma produção fílmica é imortal e dependendo do alcance que tem pode ressignificar valores e normas.

O processo de patrimonialização das salas de exibição é exemplo da força que a sétima arte tem para a memória de uma sociedade. A permanência dos cinemas na região central da cidade mostra que aquele lugar em outrora fora palco de inovações e modernidades que contribuíram para que São Paulo se tornasse a maior metrópole do país. Contudo, vimos também que com a preservação, novas disputas foram estabelecidas e os prédios seguiram abandonados.

O fato de o tombamento desses cinemas ter acontecido quando toda a região do vale do Anhangabaú foi tombada fomenta ainda mais a discussão. Não fica claro se as salas foram tombadas pelo seu valor arquitetônico ou a carga simbólica teve peso na decisão. O tamanho e o alto número de prédios preservados são outros desafios que se apresentam. Tais questões ainda não foram solucionadas. Contudo, a permanência dessas salas confirma o cinema enquanto agente ativo das transformações sociais que ocorreram em São Paulo, tanto por sua presença física, quanto por sua carga simbólica.

O cinema continua presente no cotidiano da sociedade brasileira³⁷⁰. Mais comum em shoppings centers, é possível encontrar ainda salas pela cidade em funcionamento que exibem filmes antigos ou que estão fora dos grandes circuitos de exibição. Com a popularização do acesso ao televisor nos anos de 1960 e do acesso ao celular e mídias digitais do século XX, os filmes passaram a disputar espaço com outros meios de comunicação no estabelecimento de normas e costumes sociais.

Ao me deparar com uma entrevista³⁷¹ da atriz Alice Braga para divulgar o lançamento do filme *Eduardo e Mônica* que tem estreia marcada para o dia 6 de janeiro de 2022, percebo que a relação entre mídias sociais e cinema é próxima. Uma das críticas que Braga faz ao cinema atual é que muitas produtoras começaram a exigir aos atores o número de seguidores nas redes sociais para participar do teste de seleção. Isso mostra que a vida privada dos atores sempre esteve relacionada à repercussão dos filmes. As revistas de variedades foram substituídas, no século XXI, pelas mídias sociais. No que diz respeito aos filmes comerciais, a relação entre estrela/público e produto/consumo continua a mesma, é requisito da indústria do cinema.

³⁷⁰ Reforçamos que a cultura de rua não se extingue, ela se desloca. Temos os exemplos dos cinemas de rua da Vila Madalena e o centro financeiro e os grandes bancos que foram deslocados para fora das áreas centrais.

³⁷¹ <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2021/12/alice-braga-reclama-que-numero-de-seguidores-influencia-testes-de-elenco.shtml>. Acesso em 17 nov. 2021.

Fontes

- Filme *A mala sinistra*. Labanca, Leal e Cia. Brasil, 1908, 32 min.
- Filme *O cantor de Jazz*. Warner Bros, Estados Unidos, 1927, 88 min.
- Filme *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*. Rex Filmes. Brasil, 1929, 90 min.
- Filme *Broadway Melody*. Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos, 1929, 100 min.
- Filme *King Kong*. RKO Radio Pictures. Estados Unidos, 1933, 100 min.
- Filme *Ganga Bruta*. Cinédia. Brasil, 1933, 82 min.
- Filme *Painel*. Vera Cruz. Brasil, 1950, 16 min.
- Filme *Terra é sempre terra*. Vera Cruz. Brasil, 1950, 90 min.
- Filme *Sai da Frente*. Vera Cruz. Brasil, 1952, 80 min.
- Filme *Carnaval Atlântida*. Atlântida, Brasil, 1952, 95 min.
- Filme *Tico-Tico no Fubá*. Vera Cruz. Brasil, 1952, 109 min.
- Filme *O cangaceiro*. Vera Cruz. Brasil, 1953, 105 min.
- Jornal *O Comércio de São Paulo*, 09 out.1908.
- Jornal *Correio da Manhã*. Publicado em 7 de dez. 1939
- Jornal *Correio Paulistano*. Publicado em 24 out. 1930.
- Jornal *O Estado de S. Paulo*. Publicado em 09 dez.1907.
- Jornal *O Estado de S. Paulo*. Publicado em 10 mar.1909.
- Jornal *O Estado de S. Paulo*, Publicado em 28 ago.1927
- Jornal *O Estado de S. Paulo*. Publicado em 01 mai.1929.
- Jornal *O Estado de S. Paulo*, Publicado em 13 abr. 1929
- Jornal *O Estado de S. Paulo*. Publicado em 28 mai. 1933.
- Jornal *O Estado de S. Paulo*. Publicado em 18 de mar. 1938.
- Jornal *O Estado de S. Paulo*. Publicado em 23 jan. 1943
- Jornal *O Estado de S. Paulo*. Publicado em 8 abr.1943
- Jornal *O Estado de S. Paulo*. Publicado em 12 jun. 1945
- Jornal *O Estado de S. Paulo* Publicado em 9 jul. 1948.
- Jornal *O Estado de São Paulo*. Publicado em 23 jan. 1951
- Jornal *O Estado de São Paulo*. Publicado em 16 ago. 1951.
- Jornal *O Estado de São Paulo*. Publicado em 09 de jul. 1952.
- Jornal *O Estado de São Paulo*. Publicado em 10 de jan. 2014.
- Jornal *O Globo*. 20 de maio de 2015.
- Revista *Acrópole*. Edição de abr.1943.
- Revista *Acrópole*. Ano 6, n ° 61. 3 mai.1943.

Revista *Acrópole*. Foto Leon Liberman. Ano 13. N. 155. Mar. 1951.
Revista *Acrópole*. Foto José Moscardi. - Ano 20 - N° 236. Jun 1958.
Revista *A Cigarra*, ano XVI, n° 364, janeiro de 1930.
Revista *A Cigarra*. Edição de mar.1936.
Revista *A Cigarra*. Edição de dez.1940.
Revista *A Cigarra*. Fev. 1944
Revista *A Cigarra*. Edição de jan. de 1950.
Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.
Revista *Cine-Repórter*, 5 de jan.1946.
Revista de Cultura Visual, ECA/USP, v. 43, no. 46, 2016.
Revista de História, DH/FFLCH n° 114, pp. 85-94, jan/jun 1983.
Revista Movimento. Edição n. 01. jun. de 2012.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodore. HORKHEIMER, Max. “Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos”, 1947.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. REVISTA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA N° 12: 121-129 JUN. 1999.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Quando o Metro era um palácio: salas de cinema e modernização de São Paulo. Cadernos de Campo. Ano VI. N° 5 e 6, 1997.

ALMEIDA, Jaqueline Moraes de. “Madames e mocinhas em revista: corpo, gênero e moda em *A Cigarra*”. Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação da Universidade Estadual de Campinas, 2015.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

BAECQUE, Antoine de. *Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 1998.

BARBERO, Jesús Martín. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001

BARBUY, Heloísa. *A cidade-exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.

BARSALINI, G. Mazzaropi: O Jeca do Brasil. Campinas: Átomo, 2002.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

- BERMAN, Marshall. “Modernidade: um projeto inacabado”. In ARANTES, O. e ARANTES, P. *Um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *O comércio de São Paulo* de 17 nov. 1907. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=227900&pasta=ano%20190&pesq=bijou>. Acesso em 12 jun. 2018.
- BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). Filmografia (1897-1930). Rio de Janeiro, nº 122, 2002. p. 331. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Anexo_B.pdf. Acesso em 03 ago. 2018.
- BOLOGNE, Jean-Claude. *História do Pudor*. Tradução Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1990.
- BRASIL. Decreto nº 30179, de 19 de novembro de 1951. Dispõe sobre a exibição de filmes nacionais. Diário Oficial da União. Disponível em:
<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-30179-19-novembro-1951-340667-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 23 out. 2018.
- BRASIL. Banco Central. Disponível em: <http://www.bcb.gov.br>. Acesso em 17 jul. 2018.
- BRASIL. Decreto nº 30179, de 19 de novembro de 1951. Dispõe sobre a exibição de filmes nacionais. Diário Oficial da União. Disponível em:
<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-30179-19-novembro-1951-340667-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 23 out. 2018.
- BURGOYNE, R. *A Nação do filme*. Brasília: Editora UNB, 2002
- CACCESE, Neusa. Pinsard. “Ademar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes: 70 anos de Cinema Brasileiro”. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, nº5, 1968.
- CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.
- CANELAS, C. “Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética”. Instituto Politécnico da Guarda/Portugal. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em 12 fev. 2018.
- CARDOSO, Mauricio. O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social. FFLCH/USP, 2007.
- CARVALHO, Daniela Crepaldi. “O cinema na cidade em eclosão: Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1985-1930) de José Inácio de Melo Souza”. Significação. V. 43. Nº 46, 2016.
- CRUZ, Heloísa de Faria. São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana 1890-1915. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2013.

- DIBDIN, Emma. A Timeline of the Real Feud Between Bette Davis and Joan Crawford. Disponível em: <https://www.harpersbazaar.com/culture/film-tv/a20666/feud-bette-davis-joan-crawford-timeline/#> Acesso em 21 de agosto de 2021.
- DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris: Hazan e Cinematéca Francesa, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Espanha: Casa Ed. Valentino Bompiani, 1965.
- ESCOBAR, A. *La invención del Tercer Mundo - Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas, Venezuela, 2007.
- FERRARESI, Carla Muicci. *Papeis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas na São Paulo dos anos 1920*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, FFLCH, USP, 2007.
- FREIRE, Rafael de Luna. “Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro”. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul-dez. 2017.
- FOGG, Marnie. (trad.de Débora Chaves, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski). *Tudo sobre moda*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.
- GALVÃO, Maria Rita. *Crônicas do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GIDDENS, Antony. *Consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- GLEZER, Raquel. *Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo*. São Paulo: Alameda, 2007.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GONZAGA, Adhemar. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio S. 70 anos de cinema brasileiro. Apud. MAIA, Guilherme; AZEVEDO, Euro. “Quanto vale uma Chanchada? Disputas conceituais e valorativas em torno das comédias cinematográficas brasileiras (1940-50)”. *BRASILIANA—Journal for Brazilian Studies*. Vol. 6, n.1. December, 2017.
- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990
- GUBERNIKOFF, Giselle. “A imagem: representação da mulher no cinema”. *Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul*, v. 8, n. 15, jan/jun, 2009.
- DECCA, M. A. Guzzo. *A vida fora das fábricas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987. Apud. SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. *A identidade da metrópole: a verticalização em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- HABERMAS, Jurgen. “Arquitetura moderna e pós-moderna”. IN *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 18, set, 1987.
- HIRANO, Luis Felipe Kojima. “Atlântida: Carnavalizando o Cinema Brasileiro”. *Humanidades em diálogo*, vol. II, n. 1, nov. 2008.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

- JUNIOR, Jaime Cunha. Edifício Metr pole: um diálogo entre arquitetura moderna e cidade. Disserta o de mestrado apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2007.
- JUNIOR, Rubens Machado. “Plano em grande angular de uma São Paulo fugidia”. *Comunica o & Informa o* v. 11, n. 2: p. 192-196 - jul./dez. 2008.
- KRACAUER, Siegfried. “As pequenas balconistas vão ao cinema”. In *O ornamento da Massa*. Cosac & Naify; 1^a ed. 2009.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradu o Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- LEITE, Paulo Moreira. “A Hollywood caipira”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo 08 jun. 1977. Disponível em: <https://museumazzaropi.org.br/sucesso-e-critica/a-hollywood-caipira/>. Acesso em 08 jun. 2018.
- LUCAS, Meize R. de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a constru o da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, n  55, p. 19-40, 2008.
- MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. “Yes, nós temos bananas: cinema industrial paulista”. São Paulo: Alameda, 2011.
- MANFIO, Dil a Zanotto. *Poesias completas de Mário de Andrade: edi o crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague, une  cole artistique*. Paris: Nathan Cinema, coll. 128, 1997.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revistas: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp – Fapesp, 2008.
- MATOS, M. Sai da frente! A vida e Obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010. pp 63-64.
- MATOS, Hivana Mara Zaina de. “A Revista A Cigarra no espaço urbano 1914-1934”. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.
- MAUAD, Ana Maria. “As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa-vizinhança”. *Transit Circle: Revista Brasileira de Estudos Americanos*, Rio de Janeiro: Contra-Capa/ABEA, vol.1, 2002.
- MELLO E SOUZA, Antonio Cândido de. "Literatura y Subdesarrollo". In: *América Latina en su Literatura*. Coord. de Cesar Fernandez Moreno, 49 edi o, Paris, UNESCO, Mexico, Siglo Veinteuno, 1977.
- MELLO, João Manuel Cardoso de. *Capitalismo tardio: contribui o   revisão crítica da forma o e desenvolvimento da economia brasileira*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 1975.
- MELLO, João M. C. de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In.: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilia M. (orgs). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MENEGUELLO, Cristina. Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2014. p. 122. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/281493/1/Meneguello_Cristina_M.pdf. Acesso em 28 de agosto de 2021.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. "A cidade como bem cultural - Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano". In: Mori, V.H [et. al.] Patrimônio: atualizando o debate. São Paulo: 9. SR/Iphan, 2006

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das letras, 2001

MKMOUSE. "Nascimento de uma Nação". São Paulo, 31 out. 2015. Disponível em: [http://mkmouse.com.br/sinopses/O-Nascimento-de-Uma-Na%C3%A7%C3%A3o-\(1915\).pdf](http://mkmouse.com.br/sinopses/O-Nascimento-de-Uma-Na%C3%A7%C3%A3o-(1915).pdf). Acesso em 27 jul. 2018.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994

MORAES, Julio Lucchesi. "A trajetória econômica da Marc Ferrez & Filhos (1904-1921)". In: XX Encontro Regional de História da ANPUH, 2010, Franca. Anais do XX Encontro Regional de História ANPUH-SP, 2010.

MOORE, Barrigton. *As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MORETTIN, Eduardo Victorio. "A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade e tradição na Paris de 1925". *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 30, p.48-59, dez. 2015

MORIN, Edgar. *As estrelas do cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.

MOTA, Cássio. *Cesário Mota e seu tempo*. São Paulo: Indústria Gráfica João Bentivega, 1947.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO. Disponível em: <http://museudaimigracao.org.br/o-museu/historico/>. Acesso em 17 jul. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP. 2001.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. "A primeira onda do cinema francês". Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/a-primeira-onda-do-cinema-frances/>. Acesso em 20 jul. 2018.

OLIVEIRA, Pedro Rocha de. *Fetichismo e ornamento na teoria da cultura de Siegfried Kracauer*. Síntese, Belo Horizonte, v. 39, n. 124, 2012

PEREIRA, Luís Fernando Lopes; GLEZER, Raquel. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

PICCINO, Evaldo. *Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos*. Sonora. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas / Instituto de Artes, vol. 1, n. 2, 2003.

PINTO, Maria Inês Borges. *Cotidiano e sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo 1890-1914*, Edusp, 1994.

PRADO, Maria Lígia. Coelho. Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a Guerra. *Revista USP*, São Paulo, n. 27, p. 52-61, jun./jul./ago, 1995.

- PRADO, Paulo. “Pauliística”. Apud. TOLENTINO, Célia. *A dialética entre o não ser e o ser outro: um estudo sobre o rural no cinema brasileiro*. Tese de doutorado. UNICAMP, 1997.
- QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. “Do rural ao urbano”. In SZERECÁNYI e QUEDA (org). *Vida Rural e Mudança Social*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac. & Naify, 2003.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “A verdade e a ilusão do pós-moderno”. In *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SÁNCHEZ, Enrique Martínez- Salanova. Hermanos Lumière, Auguste y Louis, y su padre Antoine Lumière. Espanha. Disponível em: http://educomunicacion.es/cineyeducacion/figuras_lumiere.htm. Acesso em 03 set. 2018.
- SANTORO, Paula Freire. *A relação das salas de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*. Dissertação de Mestrado apresentada no curso Estruturas Ambientais Urbanas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.
- SANTOS, Igor David. *Enquadrando a nação: a cultura nacional e a companhia cinematográfica Vera Cruz no início dos anos de 1950*. Dissertação apresentada ao Programa Pós Graduação em História, do Departamento de História, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Caiçara – negação do cinema brasileiro. *Fundamentos*, São Paulo, Ano III, N. 17, p. 45-46, Jan. 1951.
- SCHPUN, Monica Raisal. “Luzes e sombras da cidade: São Paulo na obra de Mario de Andrade”. *Rev. Bras. Hist.* vol.23 no.46 São Paulo, 2003.
- SCHVARZMAN, Sheila. “Salas de cinema em São Paulo nos anos 1920: diferenciação social e gênero no imaginário crítico”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.
- SECRETO, M. V. *Soldados da Borracha: trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. *Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais – um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira*. Dissertação de mestrado. PUC/RS. Porto Alegre, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *Euclides da Cunha e Lima Barreto: a literatura como missão, 1900-1920*. Tese de Doutorado defendida na FFLCH da USP em 1981
- SEVCENKO, Nicolau. “O cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: uma utopia liberal” In *Revista de história*, nº 114, pp. 85-94, jan/jun 1983.
- SILVA, Susana Constantino Peixoto da. *Arquitectura de Cineteatros: evolução e registro (1927-1959)*. Coimbra: Edições Almedina, 2010.
- SINGER, Paul. *Economia política da urbanização*. 13ªed. São Paulo: Brasiliense, 1995 – Apud. Pinto, Maria Inez Machado Borges – “Encantos e Dissonâncias da Modernidade: Urbanização,

Cinema e literatura em São Paulo, 1920-1930”. Tese de livre Docência. Universidade de São Paulo, 2002.

SIMÕES, Inimá. Salas de Cinema em São Paulo, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SIMONARD, P. *Origens do Cinema Novo: A Cultura política dos anos 50 até 1964*. In: Revista *achegas.net*. Revista de Ciência Política, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm. Acesso em 03 mai. 2017.

SOUZA, José Inácio de Melo. *São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. Editora SENAC, 2004.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo”. In: *Mnemocine*. Disponível em: <http://mnemocine.com.br/JCB/> . Acesso em 19 jun. 2018.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*. O cinema dos Engenheiros. São Paulo: SENAC, 2016.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. *A identidade da metrópole: a verticalização em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1994.

STECZ, Solange Straube. *Cinema paranaense*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Paraná, 1988.

THOMPSON, E. P. *Formação da classe operária inglesa*. 3v. Rio de Janeiro: Paz & Terra. 2002.

THOMPSON, E. P. *Estudos em Comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: companhia das letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da Vertigem: uma história de São Paulo 1900-1914*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TOTA, P.A. *Imperialismo Sedutor*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALVANO, Thais. “A vida em risos: Mazzaropi e o caipira paulista no cinema nacional”. Dissertação apresentada ao Curso do Pós Graduação em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2015.

VALVANO, Thais. “Cinelândia paulistana como memória: as salas de cinema de São Paulo no processo de tombamento do vale do Anhangabaú”. IX Seminário Nacional do Centro de Memória da UNICAMP, 2019.

VIEIRA, João Luiz; SILVA, Luís Carlos Pereira da. *Salas de cinema em São Paulo*. Blog. Disponível em: http://salasdecinemadesp.blogspot.com/2016/03/julio-llorente-e-os-primordios-do_28.html. Acesso em 21 ago. 2018.

XAVIER, Ismael. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.