



Razón y Palabra

ISSN: 1605-4806

octavio.islas@uhemisferios.edu.ec

Universidad de los Hemisferios

Ecuador

Schvarzman, Sheila
IR AO CINEMA EM SÃO PAULO NOS ANOS 20
Razón y Palabra, núm. 76, mayo-julio, 2011
Universidad de los Hemisferios
Quito, Ecuador

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199519981045>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

IR AO CINEMA EM SÃO PAULO NOS ANOS 20

Sheila Schvarzman¹

Ir ao cinema é uma prática codificada e datada. Traduz não apenas um hábito, como revela formas de frequência e distinção social, fruição estética, imaginações sobre a diversão, a cultura e as diferenciações de gêneros. Sua organização, ainda que tenha por base modelos estrangeiros, toma em cada local aspectos próprios que revelam amálgamas culturais e sociais assim como o lugar que a sociedade reserva para a mulher. Gostaria de observar um pouco deste processo em São Paulo, durante os anos 1920, a partir do olhar do crítico Octávio Gabus Mendes em seus escritos nas revistas Paratodos e Cinédia.

Observar esse processo a partir de um crítico nos leva a indagar sobre o estatuto dessa atividade no período, e carrega com ela suas visões sobre a própria atividade cinematográfica no país, seja no que tange à exibição de filmes estrangeiros, seu formato, os modelos para a representação dos gêneros, a produção nacional de filmes, a constituição das salas de cinema e suas transformações nos anos 1920, quando um dos objetivos do novo formato era aumentar a frequência feminina. Revela sobretudo como, no espaço das salas de cinema, e no olhar que se lança sobre elas, se constituem diferenciações sociais, culturais e de gênero. É a isso que procuramos nos dedicar nesse artigo.

Um cinema para o Brasil nos anos 20

No Brasil, e mais especificamente em São Paulo, o cinema começou como um divertimento ambulante, essencialmente masculino e popular, abrangendo depois grandes concentrações de proletários até que no início dos anos 1920 o negócio cinematográfico estabilizou. Com as novas possibilidades narrativas, é possível de contar histórias edificantes e cheias de moral, atraindo o público burguês e feminino. A atividade cinematográfica se “dignifica”, o que demanda 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 idéia de divertimento se acrescenta a evasão. A isso correspondia também a mudança nos

conteúdos e formas, o que levava à compreensão de que o cinema não era apenas um divertimento, mas também uma arte.

De uma forma ou de outra, isso também ocorreu no Brasil, e mais especificamente em São Paulo. Entretanto, se o cinema (a produção e a exibição) persistiu como uma prática de grande alcance popular como acontecia em outras partes do mundo, se tornando nos Estados Unidos uma importantíssima atividade econômica e cultural que contribuiu para a inclusão social de pobres e imigrantes, no Brasil esse possível amálgama não era visto com bons olhos: os realizadores italianos em São Paulo no período eram estigmatizados pela crítica.

Desde meados dos anos 1920, jovens jornalistas cariocas como Adhemar Gonzaga nas revistas *Paratodos* e *Cinearte*, e Pedro Lima na revista *Selecta*, procuram incentivar a produção de filmes nacionais e a melhoria das salas de exibição através da “Campanha pelo Cinema Brasileiro”. Em suas colunas, definem as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros e trabalhadores. As mulheres deveriam ser bonitas e sensuais, com isso subentendendo-se que se deveria evitar atrizes com traços considerados exóticos, isto é, mestiças ou negras. É sobretudo em relação à mulher que a imagem ideal de uma classe abastada como representação do Brasil encontra os preconceitos próprios de uma escravidão tardiamente abolida: o negro e o mestiço não devem ter apenas um papel subalterno, mas sua representação é, na medida do possível, indesejada.

As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações. Assim, o cinema que se pregava constituir no Brasil nos anos 1920, era avesso ao caráter popular, tanto nas imagens como na frequência, procurando incentivar os aspectos artísticos da concepção fílmica, bem como o conforto e opulência nas salas: tratava-se de “nobilitar” a nova arte. Na direção inversa dos americanos, que massificavam a atividade para torná-la cada vez mais rendosa e viável, os jovens de classe média que imaginavam um cinema para o Brasil pensavam-no

como uma atividade artística dignificante para o país, e a sua frequência uma forma de diferenciação e distinção social. A produção cinematográfica brasileira padecerá dessa dicotomia ao longo de sua história (bastaria pensar nos embates contra a Chanchada e as aspirações desmedidas da Vera Cruz durante os anos 50).

Ser crítico de cinema

Octávio Gabus Mendes (1904-1954) começou no cinema em São Paulo escrevendo sobre os filmes exibidos na cidade para a revista Paratodos em maio de 1925 e posteriormente na revista Cinearte² em 1926. Desde o princípio, mescla às observações sobre os filmes comentários sobre as salas de exibição e suas condições. Na verdade, a avaliação crítica aos filmes era, nesse momento, para Cinearte, indissociável de suas condições de exibição.

Quando nos referimos à crítica e à exibição³ nos anos 1920, devemos abandonar os conceitos que temos hoje sobre os temas. Tanto um como outro eram vistos de forma distinta, mas, sobretudo, um englobava o outro. Richard Koszarski, escrevendo sobre os Estados Unidos, se refere aos críticos como “reviewers”, o que incluía desde resenhistas que resumiam o assunto dos filmes ou o material de imprensa, até os que seriam efetivamente críticos – pessoas em geral ligadas à literatura ou algum ramo literário –, que procuravam algum tipo de influência pedagógica junto à audiência e aos diretores, e que faziam de suas colunas lugar de expressão de suas idéias. Todos ocupados em filtrar para o grande público o conteúdo veiculado pelo cinema.

Mas, certamente o que melhor pode definir a atividade, tal como era realizada então, seria a crônica e até mesmo a crônica social, na medida em que o que estava em pauta não era exclusivamente a apreciação estética de um filme, mas o espetáculo como um todo: o filme principal, os números artísticos que o precediam, assim como a sala, sua ‘atmosfera’ e os espectadores, pois a sala de cinema nos anos 1920 é um lugar significativo de frequência social, com suas matinées e soirées, com programação e público determinado. Estamos num momento em que os filmes e esse espetáculo cinematográfico que se está estabelecendo nos anos 1920 voltava-se, sobretudo para o público feminino. Daí também, a ênfase na beleza e segurança de um ambiente bom e resguardado das salas de espera,

propícias aos encontros e mexericos, aonde se vai para ver e ser visto, e onde, muitas vezes, começava o próprio espetáculo com a apresentação de um Jazz Band, do “Prólogo”, número artístico que introduzia o filme principal, uma grande “ouverture”, como na Ópera, grande espetáculo que serviu de modelo para a estruturação das exibições cinematográficas⁴. Daí a importância nesse período do “palco e tela” que compunham o evento, algo comum aos Estados Unidos e ao Brasil.

Muraire⁵ localiza nos anos 1920 a consagração desse formato onde estavam incluídos não apenas o cinejornal, os seriados, o filme de animação, a comédia e o filme principal, mas antes de tudo isso, ainda, cantores, mágicos, músicos e no caso do Brasil, até cães amestrados. Isso compunha o espetáculo e muitas dessas programações se manterão no Brasil ainda até meados dos anos 1930, depois mesmo da introdução do falado para a revolta de observadores como Gabus Mendes, pra quem, em 1929 as apresentações artísticas amesquinhavam a exibição cinematográfica, ela sim, a principal. A avaliação de um filme não se desprendia no mudo, da observação sobre o espetáculo como um todo, e também do acompanhamento da orquestra ou do pianista.

Desta forma, a crítica cinematográfica deste ‘evento’ continha também elementos da crônica social, da crônica literária com suas observações sobre as pessoas, os lugares, a atmosfera do cinema engatando no enredo do filme, nos seus astros. Nos textos dos críticos americanos do período é comum um início imaginativo, onde a fabulação começava pela descrição do público, entra na tela explorando o enredo, volta-se aos atores para enredar por fim o público. Certamente muitos desses traços podem ser localizados em Octávio Gabus Mendes, que costura a relação entre a tela e platéia, a ficção e o comentário prosaico, elementos freqüentes no estilo prolixo do cronista, cujo foco de análise localiza-se antes de tudo em seu próprio olhar e gosto:

Eu estava um tanto aborrecido. Nuvens passageiras de mau humor toldavam o horizonte quase sempre límpido da minha alegria. Neste estado de ânimo é que entrei no Cine República para assistir “O homem sem consciência”.

A orquestra, o ambiente, as melindrosas e os respectivos, as pinturas exageradas, os cabelos escandalosamente curtos, saias apontando que

subirão por sobre as ligas, tudo imensamente “pau”. Tudo aborrecido. Enfim, lá surge no “white board” Willard Louis, Irene Rich, John Patrick... (...) Formam o enredo. Desenvolvem-no. Não chegam nem a agradar!

Como um mal final não calha no paladar dos burgueses freqüentadores de cinema aos domingos e coronel a valer, emendam um desastradíssimo final (...)

James Flood tem neste filme uma direção bem medíocre. (...) ⁶

Como a frequência é parte da avaliação e conceituação do filme e do cinema como atividade, a localização das salas é igualmente importante, pois ela demarca o lugar social do público. Gabus Mendes revolta-se com um cinema do Brás que passava ótima programação inacessível no centro, mas lamenta que o Triângulo, o único bom cinema do centro da cidade que tem matinée, destinada justamente às moças e senhoras mais distintas, e, como sugere a citação, ricas, é muito ruim:

E dizer-se que é o único cinema neste imenso São Paulo que dá matinées diárias tão necessárias para o público “chic” que vai a cidade e que quer apreciar um filme entre a compra de uma jóia e a escolha de um vestido (Cinearte 12, 19/5/1926)

Para tentar corrigir esses erros, o crítico milita pela dignificação do cinema: quer melhores salas de exibição no centro e em bairro nobres. Em 1925, além do Cine República, inaugurado em 1922, que era então a melhor sala de São Paulo, as grandes salas estavam em bairros operários, como Brás ou Barra Funda. Nelas, eram apresentados filmes de boas companhias, como a First National, fato que contraria o cronista, que achava um desperdício que filmes bons fossem exibidos para uma platéia, no seu entender, sem qualificações. Boas salas em bons locais garantiriam a afluência do público letrado burguês, que faria do cinema em São Paulo um espetáculo requintado e respeitado, oposto ao divertimento popular que desprezava e prejudicava a avaliação da atividade.

As observações de Gabus Mendes são sintomáticas do conservadorismo que dominava os comentaristas cinematográficos brasileiros. Nesse mesmo momento, os jovens literatos “modernistas” empenham-se em definir o que seria o Brasil, sua cultura, sua especificidade no mundo, e não desprezam a contribuição do imigrante, leia-se, por exemplo, os contos de

Antonio de Alcântara Machado, “Brás, Bexiga e Barra Funda”. Ali pode-se perceber, desde o título, que aborda a vida nos bairros populares de imigração italiana, que estes eram observados como parte da cidade e de uma nação, o Brasil, que se constituía a partir da troca com as várias origens culturais que ali começam a conviver. Nada disso na percepção desse crítico que parece ter seu ideário preso à classe dos cafeicultores tradicionais, que em breve perderiam o comando, com a revolução de 1930, e a supremacia econômica, desde a crise de 1929.

Em 1925 e 1926, por exemplo, Gabus Mendes cobra de Francisco Serrador⁷ – que se ocupava da instalação do seu quartirão no Rio de Janeiro – que também olhasse para São Paulo, pois com exceção do Cine República, de 1922, a cidade não tinha ainda boas salas como as que se instalavam no Rio, enquanto no Brás havia bons programas.

O que estava em jogo nesse interesse com a qualidade das salas e a frequência? Em primeiro lugar “o progresso de um país se mede pelo número de cinemas”, como lembrava a revista Cinearte, mas também, e, sobretudo, no caso de Gabus Mendes, por que o cinema é expressão artística elevada, própria para o consumo de elites cultas, e não apenas ou não mais divertimento popular – por isso mesmo deveria ser bem freqüentado, inclusive por mulheres, em locais adequados e bem situados na geografia da cidade.

Gabus Mendes em São Paulo e Adhemar Gonzaga no Rio de Janeiro falam das estréias bem sucedidas lembrando a quantidade de senhoras bem vestidas e de carros de luxo que deixavam seus passageiros à porta, como acontecia no Teatro Municipal, não sem razão contíguo ao quartirão que Serrador instalava no Rio de Janeiro, com as salas mais luxuosas do país até aquele momento.

Como se pode ver em Guilherme de Almeida, n’O Estado de São Paulo”, a crítica ou crônica cinematográfica incluía também o colunismo social onde a presença de mulheres da elite era mencionada. Devemos notar que o interesse pelas mulheres e a menção a sua presença se referem a) às distinções de classe; b) à natureza do sexo frágil. As mulheres da elite tinham como atributo a educação, a distinção, a delicadeza, a sensibilidade para a arte,

mas acima de tudo a fragilidade. Fragilidade que cabia aos homens resguardar. No entanto, como se pode ver mais atrás, uma melindrosa (flapper) mais livre, desafiadora e moderna em seus costumes, não era vista com simpatia, nem mesmo pela crítica cinematográfica fora das telas.

O maior afluxo de mulheres nas salas de cinema se traduziu também pelo incremento da censura que era então local e exercida pelas autoridades policiais ou eclesiásticas que, como em outros países, tinham forte ascendência sobre o cinema. Os filmes que atentavam contra a pureza das mulheres respeitáveis eram considerados “impróprios para moças e senhoritas” e essa designação se manteve até pelo menos 1934, quando a censura torna-se unificada e de âmbito nacional no governo Vargas.

A exibição em São paulo

Quantos cinemas possui esta Paulicéia querida? Creio que o número oscila entre 3 a 4 dezenas. Um cinema para cada 20 mil pessoas.(...)

Vão ser inaugurados novos: um todo liró, gracioso à rua Domingos de Moraes, quase vis-a-vis ao Phénix; outro à Av. Tiradentes, que será fatalmente um quartel de uma nova espécie naquela via guerreira, outro ainda à Barra Funda, o Roma, nome para atrair uma multidão de patrióticos súditos de sua majestade Victor Emmanuel que moram nas vizinhanças; e o mais luxuoso e confortável, à rua São Bento. Este irá competir com o Triângulo. Ambos lutarão pela preferência do exército de “picturers” que, após o ‘footing’... a pé ou em auto pelas ruas da cidade, dão a vida por uma fitinha.

Qual o mais simpático: o República ou o Santana? Quanto ao primeiro, dizem (os proprietários) ser o preferido da “elite” paulistana. Do segundo os proprietários dizem a mesma coisa. (...)

O Avenida é o mais ruidoso dos cinemas paulistanos: logo à entrada um ‘jazz band’ bombardeia o sistema nervoso do público. Na sala de exibição que é úmida mas bem mobiliada, acotovelam-se crianças, velhos, moços e senhores. Mas como são engraçadas as senhoras, os moços e os velhos do Avenida!

O Central é a antítese do seu colega da Av. São João. Como o Paraíso, é um cinema honesto e pacato. Frequentam-no as meninas bem educadas dos Campos Elíseos e os velhos que sabem ser velhos.

O São Pedro, encravado na fronteira de dois bairros antagônicos – um é inimigo da gravata, outro usa sabonete Windsor – tem, por força da sua posição dois públicos. Representam-nos o ‘Paschoal o bicheiro’ (que resmunga contra a tirania do colarinho e a exorbitância do preço da

cadeira) e a sra. Dona Maria Saudosa de Antanho, que usa “mitenes” negras e é avó de três deliciosas meninas-moças de cabelos compridos. Outros cines existem com suas fisionomias próprias. Cada um reflete o seu bairro, “a alma encantadora da rua” de que faz parte. Bonitos uns, feios outros, são todos, porém respeitáveis. Principalmente, os últimos, dentro dos quais o nosso povo esquece, seguindo as aventuras de um filme em séries, toda a série de desventuras que não são de celulóide⁸

A crônica de Jorge Martins Rodrigues no Diário da Noite fala dos cinemas paulistanos em 1927, momento de transformação da exibição no período mudo. A escassez de boas salas de cinema que se notava em 1925 – segundo Gabus Mendes - já vinha sendo superada. Francisco Serrador já investia na cidade e novas salas vinham sendo inauguradas no centro.

A notação do crítico é carinhosa e afetiva. Ele envereda pela crônica, e não é sem razão que faz menção a João do Rio e à sua “Alma encantadora das Ruas”. J.M.R. é um observador. Ele não valora, não classifica ou menospreza os diferentes bairros, cinemas ou públicos. Trata os cinemas com igual reverência: “são todos respeitáveis”.

Fala também da atmosfera de certas salas freqüentadas pelas moças de tranças com suas avós. Sugere a segurança, o bem estar, num sentido familiar, como extensão das próprias casas, desenho que convinha bem às famílias patriarcais numa São Paulo que se urbanizava e modernizava vertiginosamente, mas que continuava ainda muito apegada à sua moral tradicional.

Não é esse olhar afetivo e condescendente que caracteriza a visão de Gabus Mendes sobre as salas de exibição de São Paulo. Como a crítica estética do filme e as condições de exibição são elementos indissociáveis, ele atua como um militante que pode e deve influenciar na atividade, e que ao fim acredita que suas intervenções foram determinantes para mudar o curso dos acontecimentos. Assim, são constantes as observações das condições das salas, das orquestras e dos programas que antecederiam a exibição dos filmes, assim como o bom nível dos espectadores, homens e mulheres muito bem vestidos e respeitáveis. E quando não eram, ou faziam algo que julgava impróprio, não hesita em sugerir até mesmo intervenção policial.

Não temos como medir a possível eficácia de sua atuação, uma vez que a condição das salas e sua melhoria não dependiam exatamente das perorações da imprensa, mas da própria evolução do negócio cinematográfico em geral, que nos anos 1920 experimenta significativas mudanças. Francisco Serrador é quem toma a dianteira e corrige os defeitos apontados nas salas antes dirigidas pelos antigos empresários italianos como Staffa e Pandolfi: desconforto, programas ruins (filmes europeus, como italianos e franceses, eram vistos por essa crítica como decadentes por seu forte caráter teatral e melodramático), reprises.

Por outro lado, se para a “fisionomia dos cinemas paulistanos” composta por JMR as salas se esparramam pelo tecido urbano sem diferenciação, para Gabus Mendes isso em si já era um assunto e um problema. Para ele havia uma nítida diferenciação social e cultural entre as salas e os públicos. Bons filmes não deviam ser destinados a lugares que identifica como secundários: bairros operários e de imigrantes, assim como as cidades do interior. Nesses lugares o público, segundo ele, era ignorante. Assim, indigna-se quando obras importantes são exibidas nesses locais e não no Centro, para onde convergia a classe média e a elite, que ficavam privadas do bom cinema, pois era impensável transpor a Várzea do Carmo atrás de alguma fita.

Para se ter uma idéia da segregação dos bairros e de seus moradores operários e imigrantes pobres na cidade, é interessante observar que embora a São Paulo já contasse com bondes desde 1872, só em 1886 que a Light, a companhia responsável pelo serviço inclui um bonde para o bairro do Brás cujo trajeto restringia-se à área contígua, onde atendia várias indústrias. Em 1909 são criados mais seis trajetos. Os bondes eram fechados como um vagão de carga, só circulavam nesses bairros e não atravessavam a várzea que os separava do centro da cidade e dos bairros mais altos. Na descrição do trajeto estampava “Bonde de Operários”. No momento em que Gabus escreve, os bondes já cruzam o centro da cidade, no entanto, o estigma persistia⁹.

Ir ao Cinema nos Anos 20

Como apontam Muraire e Koszarski¹⁰, 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. Nos anos 1920 se consolida a idéia do cinema como o espetáculo da evasão popular. Grandes salas – a média é de 500 lugares ou mais – são construídas ou reconstruídas para criar ‘atmosferas’ de surpresa e emoção. Da fachada ao lobby a arquitetura da “evasão e desmesura”¹¹ – nunca identificada com um desenho contemporâneo – se encarrega de lançar o espectador para fora de seu cotidiano: o exotismo é certamente a característica marcante. Nas salas ricamente ornadas o cinema tornara-se um divertimento de massas, integrando milhões de imigrantes e uma classe média antes reticente a “frequentar lugares com espetáculos inferiores às suas expectativas artísticas”¹². A frequência aumenta, sobretudo pela afluência de crianças e adolescentes, o que explica a preocupação com a moral dos filmes. Há uma maior feminilização do espetáculo, ou seja, tanto o filme como o espaço cinematográfico dão mais ênfase a preocupações femininas. A frequência passa dos 40 milhões em 1922, para 65 milhões em 1928.

Certamente no Brasil, por suas condições econômicas e sociais, as coisas não se passaram da mesma forma, embora se tenha desenvolvido a tendência a reproduzir as mudanças dos Estados Unidos, no que tange ao tamanho e ao estilo das salas, necessidade imposta, além do mais, pelas próprias companhias que instalaram suas filiais por aqui justamente nos anos 1920, aproveitando-se do aumento do público e da frequência aos cinemas, estimulada também pelas novas salas, o que permite, como desejavam Adhemar Gonzaga e Gabus Mendes, ampliar a frequência feminina e das classes média e alta.

Nessa época existe algo de ambíguo na relação entre a mulher instruída de classe média e o espetáculo cinematográfico, ambigüidade que o comportamento da mulher deveria suprimir e que ajudar a atestar o conservadorismo dessa sociedade. É o que se pode depreender do relato de uma jovem professora, Maria Heloisa de Araujo Silva¹³, no final dos anos 1920, portanto pertencente à pequena burguesia que apenas começava a se afirmar naquele momento, em São Paulo. Narra ela que, quando ia encontro do noivo, engenheiro recém-

formado, no cinema, tratava de chegar antes do horário combinado, comprando seu bilhete e em seguida esperando pelo noivo no saguão, dentro do cinema. Com isso, evitava que o noivo pudesse tentar pagar por seu ticket, o que lhe parecia desonroso, e ao mesmo tempo que ele sofresse a vergonha de não pagar pelo bilhete da acompanhante. Embora a esposa pequeno-burguesa não devesse trabalhar (isso só acontecia quando o dinheiro do marido era insuficiente para o sustento familiar) e dedicar-se apenas aos serviços domésticos, antes do casamento as demonstrações de independência econômica coincidiam com a idéia de integridade moral. Era o que podia diferenciá-la de outras moças e qualificá-la como esposa.

Conforme podemos perceber pelas indicações de Gabus Mendes, em 1925 a exibição em São Paulo estava mudando. Havia 27 salas¹⁴, 8 delas no Centro, enquanto nos bairros industriais e de moradia de operários como o Brás, havia 6, no Bom Retiro 2, na Mooca 1, no Cambuci 1 e 1 na Vila Mariana. Em bairros de classe média como o Paraíso havia 1, na Bela Vista 1 e 1 em Santa Cecília. Portanto, pela localização das salas se pode 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 teatros.

No Centro, eram ainda poucas as boas salas e nem todas as companhias cinematográficas tinham sua distribuição assegurada. Algumas das salas serão reformadas, mas o número persistirá até 1927. Em 1926 surgiu apenas o cinema ‘Meia-Noite’, na Rua Formosa, que mesmo nos anúncios e colunas d’O Estado de São Paulo é referido esporadicamente, devido a seu caráter exclusivamente masculino. Lá os filmes eram proibidos para “moças e senhoritas” e eram exibidos a partir das 23 horas.

Diante desse quadro, o crítico paulista de Cinearte impõe-se a missão de lutar pela instalação de novas salas no centro. Parecia-lhe quase uma afronta que bons filmes passassem no Brás, para um público no seu entender desqualificado.

Não me interessa a desarmonia (entre Serrador e as companhias cinematográficas), questão monetária sem dúvida, o que sei é que para

assistir um filme Serrador ou Fox era preciso aos que moravam no centro da cidade ou em bons bairros, darem uma nada confortável passeata à bond (g.d.a), de uns 40 minutos no máximo .É um absurdo.
(...)Mais uma vez, Serrador & Cia no olho da rua, ou melhor, no Brás, de novo e mais uma vez, o público seletos precisando andar muito e arriscar os ouvidos ‘as inconveniências para assistir filmes dos ditos Senhores.
(Paratodos 342, 4/7/1925, p. 57)

Não era claro em 1925 que havia mudanças em curso e que terminava uma época e a preeminência de imigrantes italianos como Staffa ou Pandolfi, e que o espanhol Francisco Serrador tomara a dianteira na adequação das salas aos novos padrões mundiais desenhados a partir dos grandes estúdios americanos.

Por outro lado, em sentido contrário e acompanhando o sempre crescente aumento populacional dos bairros operários com a imigração¹⁵ ou a migração interna das fazendas para a cidade, crescem também as salas de cinema dos bairros operários como a Mooca, o Cambuci ou a Barra Funda. Assim, em 1927 já são 35 salas, 8 no centro da cidade, 7 no Brás, mais uma no Cambuci, na Barra Funda, na Liberdade, na Vila Mariana e em Perdizes.

Outro dado que explica essa atenção dos exibidores aos bairros operários foi a repressão às manifestações políticas dos operários, sobretudo os anarquistas. De acordo com Gabriel Passetti até meados dos anos 1920 o lazer dos operários acontecia entre as 20 horas de sábado e as 16 horas de domingo, e no bairro do Brás, por exemplo, freqüentavam peças anarquistas, conferências, peças infantis e bailes.

Os encontros anarquistas aconteciam principalmente nos salões dos centros de cultura e sindicatos e nos grandes teatros da região, o Teatro Colombo, o teatro da Sociedade de Beneficência Guglielmo Oberdan e nos salões da Associação Auxiliadora das Classes Laboriosas.¹⁶

No entanto, como parte dessa segregação, os jornais da cidade não noticiavam essa produção ou qualquer outro evento cultural ou associativo dos trabalhadores, dificultando inclusive a comunicação entre operários de bairros distintos.

Nos anos 1920, durante o goberno de Arthur Bernardes, despois da histórica greve de 1917, e do incremento da movimentación política e reivindicatoria dos traballadores con o comando, sobretudo dos anarquistas, estes sofren violenta represión con a prisión e a deportación de seus líderes e militantes. Segundo Passetti:

Com o enfraquecemento do movemento anarquista, os antigos teatros deixavam de ser palco para pezas libertarias, pasando a exhibir filmes burgueses tanto europeos quanto americanos. Tal proceso reduziu máis aínda a forza dos anarquistas, que non conseguiron facer fronte a ele. Acabaram por perder con o tempo os grandes palcos do Teatro Colombo e do Oberdan para o cinema, que veio no inicio a ocupar os espazos vazios entre as temporadas de grupos teatrais e que passou a ocupar todo o tempo destes espazos. (...)Os teatros e bailes organizados polos centros de cultura deixaron de ser o único lazer dos traballadores, pasando a competir e moitas veces conviver con algo máis novo e tentador.

Assim, a mudanza e melloría do nivel das salas, que propicia desde 1925 a desejada “nobilitación” da exhibición – lembremos que para Cinearte “o progreso de un país se mede pola cantidade de salas de cinema” – non implicou o abandono do público popular, mas ao contrario o aumento do público máis abastado. Os bons cinemas para ese público se concentran no centro ou nas franxas de bairros residenciais como Consolação, próximo da Avenida Paulista, Santa Cecília, próximo de Higienópolis e Perdizes, e até Barra Funda, como sinalizou Jorge Martins Rodrigues sobre o cine São Pedro.

Se Gonzaga e Gabus descrevem un momento de evolución das salas e do espectáculo cinematográfico de carácter mundial, quando os cinemas-teatro deixan de ser un divertimento popular híbrido dedicado a grandes platéias en bairros operários para tornar-se tamén un divertimento burgués, acrescentam a esas oscilacións as preocupacións locais, onde inseren as idéias de como debería se desenvolver no Brasil a actividade cinematográfica – a produción e a exhibición – para o cal, tem certeza de estar contribuíndo con seus artigos e peroracións.

Por outro lado, poden ser vistos aquí ecos da concepción negativa sobre o pobo, característica deses momentos. Por medio da Campaña polo Cinema Brasileiro de Cinearte, procurábase elevar o cinema brasileiro através dos filmes de ficción evitando neles, como

havia no documentário ou na ‘cavação’, imagens de populares, de negros, índios, trabalhadores e imigrantes assim como paisagens naturais, imagens que distanciavam o Brasil da idéia de progresso ligada ao urbano e à modernidade. Nas salas higiênicas, concorridas, com automóveis de luxo, senhoras e senhoritas burguesas elegantemente trajadas, outras imagens e outro público criariam a imagem desejável do Brasil e da Capital Federal. Desta forma, palco e platéia estariam finalmente em consonância com a imagem branca, una, cosmopolita e sofisticada que queriam construir do país através do cinema.

Os dois jornalistas levavam para a sala de cinema e a imagem cinematográfica o preconceito – nada latente – forte nas duas cidades. Em São Paulo, incidindo especialmente sobre o trabalhador e o imigrante, e no Rio de Janeiro, sobre os negros.

O cronista de São Paulo aspira dar ao cinema da cidade o seu estatuto de modernidade, a sua melhor frequência, suas melhores orquestras. Gostaria de elevar a sua qualidade e a do seu público. Quer dotar o cinema brasileiro de filmes dignos desses espectadores modernos, avessos – como ele - ao dramalhão do século XIX que ainda persiste na produção de alguns imigrantes, em sua maioria italianos, em São Paulo. Ao contrário dos colegas cariocas, em São Paulo ele tem que enfrentá-los, ainda que seja isso que São Paulo estivesse produzindo. Suas crônicas são a militância pela formação de um público e de salas dignas do que considera o verdadeiro cinema.

Esse tipo de raciocínio já aproxima Octávio do pensamento que Cinearte veicularia a partir de 1926: o cinema como grande arte do século 20, capaz de exprimir o índice de civilização de um povo. No entanto, percebe-se em Octávio algo mais radical: a clara separação entre um público rico e cultivado, valorizado pelo crítico, e outro popular, composto por imigrantes pouco alfabetizados e operários. A distinção entre uma platéia “seleta” e as demais.

É possível que a matriz carioca de Cinearte estipulasse distinções semelhantes, mas nos parece que Octávio operava esse tipo de discriminação de maneira mais radical do que seus colegas da metrópole, onde o hábito de assistir filmes parece ter se sedimentado de forma

mais equitativa e mesmo mais democrática (já no início do século Vicente de Paula Araújo dá conta da existência de uma Cinelândia no centro do Rio, onde transitavam espectadores de vários tipos, onde até mesmo a aceitação ou a rejeição ao cinema como arte era discutida de forma mais democrática).

Esse último aspecto acrescenta uma complexidade ao perfil de Gabus Mendes, na medida em que certos de seus textos, ao menos em meados dos anos 20, exprimem uma maneira de fruição do cinema em São Paulo diferente daquela que se observa no Rio de Janeiro, decorrente das diferenças entre as duas cidades e da maneira como os próprios exibidores encaram o público de cinema, com os paulistas voltando-se de maneira prioritária ao público popular. Por outro lado, a referência específica ao público feminino se faz todas as vezes em que ele pensa em respeitabilidade, distinção, conforto e segurança que as salas e os programas devem oferecer. Entretanto a discussão que propõe é eminentemente masculina em seu teor, na visão do papel recatado e respeitável das mulheres de quem os homens, os críticos, os censores, devem cuidar, assim como cuidam das crianças. Quanto às mulheres pobres ou proletárias, a exclusão começa por sua inexistência no próprio discurso.

“Os depois das Onze”

Como Paulo Emílio Salles Gomes¹⁷ já havia notado, Cinearte procurava exercer controle moral sobre a produção e a exibição de filmes. Otávio não ficava atrás de seus parceiros contra tudo aquilo que, no seu entender, escapasse às normas da boa conduta e da boa moral. Assim, critica os cinemas que se dedicavam à exibição de filmes de conteúdo sexual velado sob o epíteto de Científicos ou como, ele diz, “os depois das onze”, ainda que perceba que sua inclusão nos programas fosse uma estratégia de sobrevivência de certos salas, como o Triângulo e o Avenida. Pede não apenas censura, mas a intervenção da polícia e até mesmo das autoridades sanitárias para pôr fim a esse desvirtuamento:

O Avenida é o cinema “científico das Reunidas. Quando os cofres estão pedindo reforço, zás, uma película científica. A pátria está salva. É necessário por termo a essas baixeiras indecentes e vergonhosas. Pretextos inconfessáveis e ignomiosos para explorar os sentimentos baixos do zé povinho.(...) E os que vão, pressurosos, céleres em noites assim, é simplesmente para degradar mais ainda o espírito, e mais ainda

enterrar a alma no lodaçal podre da bandalheira!!! (...) Eu tenho confiança que o Chefe da Polícia e o censor dêem um fim a esse gênero de espetáculo: os depois das onze¹⁸(...)“A Carne de Todos” (filme científico). No Avenida vaias e protesto e finalmente soldados espancando o público para manter a ordem. Vindo assim, ao encontro da minha opinião: que o público ali vai para ver espetáculo sórdido bandalho. (...) A higiene devia, semanalmente, fazer ali umas desinfecções salutare¹⁹.

O Preconceito

Ainda que a referência às salas de exibição feita nos textos centrasse as reclamações em torno da sua localização e conforto, é claro que insistentemente Octávio Gabus Mendes está afirmando a inutilidade e a inconveniência de cinemas no Brás, Mooca e Cambuci e do público que os frequenta, opondo a elas a prioridade de atender ao público bom, chique e seleta que, se fosse a esses cinemas, “arriscaria os ouvidos às inconveniências”²⁰ – como certamente ouvir línguas estrangeiras e tomar contato com desclassificados ou inconvenientes proletários. Gabus nesses textos não faz mais do que reproduzir a mentalidade dominante, que associava ao trabalhador e, sobretudo ao imigrante a idéia de agitação, revolta, de perigo, enfim, do qual é preciso se proteger, através da segregação do trabalhador e do mundo do trabalho.

Na verdade, a geografia da cidade dividia as regiões altas e salubres, onde estavam os bairros de habitação de classe alta e média, das regiões baixas, próximas da várzea dos rios, sujeitas a inundações, compostas por indústria e habitações pobres. Por si só essa distinção já limitava fortemente o convívio entre diferentes núcleos sociais da cidade.

Entretanto, a ela se somava o fato de que estas regiões que misturavam habitações simples, cortiços e fábricas, eram também mal cuidadas, mal iluminadas, e a maioria das ruas não possuía calçamento. Como lembra Foot Hardman,

O que a massa dos senza pátria teria como contribuição, numa pátria de bacharéis e oligarcas, a não ser sua própria presença, por si só portadora de um sentido revolucionário, e por isso mesmo, tão incômoda e arriscada aos olhos das classes dominantes e seu Estado?²¹

Desta forma, as populações pobres são dispensáveis e devem ser dispensadas de entrar em cena, não apenas nos filmes brasileiros que Cinearte idealizava mas também das salas de cinema que constituiriam o país adiantado com que sonhavam.

Ensaiaando uma conclusão

Ao basear a análise da exibição em São Paulo através do olhar de Octávio Gabus Mendes, há certamente uma visão parcial. E ela não é apenas parcial. É também elitista, conservadora e despreza o que foge à norma, à centralidade que ele acredita representar. É contra a cultura popular, o cinema de bairro, a cidade distante e o interior, o estrangeiro e desconhece o público feminino além daquele que dignificaria as salas com sua presença, por sua origem e riqueza. Entretanto, Gabus era representativo do tipo de pensamento das elites e não destoa em absoluto dos seus colegas cariocas que mantêm a revista Cinearte, eles também nutrindo o mesmo tipo de preconceitos.

Como se pôde ver pelas observações aqui arroladas, onde procuramos explorar prioritariamente a descrição sumária sobre a exibição em São Paulo e nela, o papel das mulheres, há em Gabus um projeto de exibição que, ao privilegiar a boa sala e a boa programação em bairros centrais, e um público igualmente “bom” com grande presença feminina, deixa claro não apenas o desinteresse, mas em certa medida a clara aversão à ligação das camadas populares com o cinema. Elas não somam, não influem, não influenciam e não entendem de cinema. A elas deve ser destinado tudo aquilo de interesse menor. Não há sequer, para estes, um projeto pedagógico visando sua integração ao mercado de consumidores. Gabus e os críticos de Cinearte miram não a quantidade das salas como apregoam, mas certamente a “qualidade” de seus frequentadores. O público popular não lhes interessa, sequer, como pagante em potencial que poderia aderir ao cinema brasileiro. O povo – e aqui é claro que parte são trabalhadores e trabalhadoras assalariadas, imigrantes, estrangeiros, populações rurais e do interior, pobres e negros e negras – pode e deve passar ao largo de produções culturais significativas. Certamente devem ficar também restritos aos seus cinemas de bairro distante.

Ao contrário dos norte-americanos que tanto admiravam e que, sim, produziam para a massa, os ideólogos de Cinearte, entre eles Octávio Gabus Mendes, não são capazes de formular ou até mesmo perceber as possibilidades de sustentação econômica do cinema voltado para o grande público popular.

Como bem observa Foot Hardmann:

No Brasil, bem antes da “invasão” das ruas e jardins públicos pela classe operária, a segregação feita pela classe dominante chegava a níveis dignos da pré-história da cidadania. A questão social combinava-se com a questão nacional: o proletariado, aos olhos do discurso dominante, tornava-se ameaçador por sua dupla condição de assalariado e estrangeiro.²²

Por outro lado, procurando indagar sobre quem são esses operários e operárias que enchem mais da metade dos cinemas da cidade no período mudo, as referências têm que ser buscadas nos livros de memória, nos jornais operários. Livros como o de Guzzo²³ e Foot Hardmann²⁴, dedicados à vida fora das fábricas ou à militância operária, colocam o cinema como uma das formas de lazer dos trabalhadores, mas não incluem nenhum exemplo concreto ou significativo²⁵, uma vez que se dedicam a descrever práticas em tudo contrárias, em ideologia e aspirações, àquelas veiculadas pelo cinema, sobretudo o americano. Hardman lembra, no entanto, a extração imigrante (sobretudo italianos) e proletária de vários diretores e também de filmes realizados por estes, que documentaram movimentos ou encontros anarquistas, conforme a Filmografia de Jean Claude Bernardet²⁶. No entanto, não era o foco desses autores se deter sobre a influência, ligação ou papel que esta atividade pode ter significado para trabalhadores e trabalhadoras, nem sequer pelas vias do imaginário que os filmes certamente ajudaram a compor. Observamos também que em algumas publicações operárias como a socialista *Avanti*²⁷ ou anarquistas como *A Plebe*²⁸ não há artigos relativos ao cinema, centrando-se ao contrário no teatro, lugar de pregações políticas e na literatura “útil” às lutas sociais. Em pesquisas com outra documentação, a ausência também se mantém²⁹.

O cinema que visa Octávio Gabus Mendes, seja com a exibição de filmes estrangeiros, seja com a produção de filmes nacionais, é o ‘cinema de prestígio’ voltado para as camadas

urbanas educadas onde a presença da mulher é garantia de respeitabilidade e civilidade, ainda que pudessem esboçar outras formas de freqüentação, independentes dos homens como guardiães de sua da pureza, ou como sustentáculo econômico. Entretanto para o crítico paulista, o cinema não 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 nos quais se inserem os membros de Cinearte desprezam o povo até mesmo como consumidor. O cinema brasileiro padecerá desse mal.

¹ Doutora em História Social pela UNICAMP. Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e do Centro Universitário SENAC. Essa pesquisa teve o apoio da FAPESP. E-mail: sheilas@uol.com.br

² A revista Cinearte surgiu em 1926, a partir do empenho de Adhemar Gonzaga. Dedicada prioritariamente ao cinema americano, Gonzaga junto com Pedro Lima escrevem sobre cinema brasileiro. Observando, incentivando e criticando a produção nacional desenvolvem sua “Campanha pelo Cinema Brasileiro”, tentando implantar uma produção estável de filmes, o respeito dos exibidores aos filmes nacionais, censurando a produção de filmes de propaganda ou reportagens sobre o país, feitas sobretudo por imigrantes que no seu entender, veiculavam imagens negativas sobre o país. Para isso, indicavam a forma adequada de filmar o Brasil: técnica cinematográfica atualizada, padrões urbanos, modernos, extirpando da imagem notações locais, típicas, evitando a imagem de pobres e negros. Octávio Gabus Mendes é o representante paulista desse ideário que expõem em sua coluna “De São Paulo”.

³ Utilizamos BORDAT, Francis e ETCHEVERRY, Michel- Cent ans d’aller au cinema, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1995; KOSZARSKI, Richard – An Evening’s entertainment: the age of the silent feature picture: 1915-1928, Los Angeles, University of Califórnia Press, 1994; GONZAGA, Alice - Poeiras e Palácios, Rio de Janeiro, Record, 2000; XAVIER, Ismail – 7a. Arte um culto moderno, Perspectiva, 1978; XAVIER, Ismail – O palco e a cena, São Paulo, Cosac e Naif, 2003; SALIBA, Maria Eneida Fachini – Cinema Contra Cinema, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2003

⁴ XAVIER, Ismail – O olhar e a cena, São Paulo, Cosac e Naif, 2003

⁵ MURARE, André – Aller aux cinema aux annés 20 IN Bordat, Francis (org) Cent Ans d’aller au Cinema, Presses Universitaire de Rennes, Rennes, 1995, p. 43

⁶ Cinearte 2, 10/2/1926

⁷ Francisco Serrador, imigrante espanhol, ex-ator, foi um importante exibidor que modificou o espetáculo cinematográfico em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Ver SOUZA, José Inácio de – Imagens do Passado, São Paulo, Senac, 2004

⁸ Cinearte 55, 16/11/27. Artigo transcrito do Diário da Noite, sem data

⁹ Veras, Maura Pardini Bicudo – “Cortiços no Brás: velhas e novas formas da habitação popular na São Paulo industrial. São Paulo. *Análise Social*, vol. xxix (127), 1994 (3.º), 599-629.

¹⁰ MURAIRE, André – *Aller aux cinema aux anées 20*, op. cit, KOSZARSKI, Richard – *An Evening's entertainment: the age of the silent feature picture: 1915-1928*, Los Angeles, University of Califórnia Press, 1994

¹¹ Termo de Lewis Munford IN BORDAT, Francis op. cit. p. 39

¹² BORDAT, Francis, op. cit. p. 40

¹³ Depoimento de Maria Heloísa de Araujo Silva à autora. 1982

¹⁴ Conforme a coluna de cinemas d'O Estado de São Paulo nesse período

¹⁵ Em 1890, a cidade tinha 64.934 habitantes. Em 1893 já são 192.409 e, em 1900, chegam a 239.820. Uma década depois atinge 269%. Em 1920, São Paulo é a segunda cidade do país em população (atrás do Rio de Janeiro), com 579.033 habitantes e um aumento populacional de 141% em vinte anos. Em 1929, são 851.838 e o crescimento demográfico da cidade, menos significativo, ainda é de 47% para os dez anos anteriores. Quanto à imigração, em 1886, um quarto da população da cidade é de estrangeiros; em 1890, estes são mais de dois terços da população, com uma maioria de italianos. Em 1920, depois da "naturalização tácita" dos imigrantes, 35% da população ainda é composta por estrangeiros. Ver LEME, Marisa Saenz. *Aspectos da evolução urbana de São Paulo na Primeira República*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH – USP, São Paulo, 1984, p. 4 e 5. LEME, M. S.- "Bairros proletários paulistanos no início do século XX: moradia, lazer e educação". Estudos de História, Franca, v. 9, p. 101-129, 2002.

¹⁶ PASSETTI, Gabriel - *Cultura no Brás no Início do Século XX: Teatro Anarquista e Cinema burguês*. www.klepsidra.net/teatroanarquista.html. Acessado em 12/11/2009

¹⁷ GOMES, Paulo Emílio – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, São Paulo, Perspectiva, 1974

¹⁸ Correspondência Octávio Gabus Mendes a Adhemar Gonzaga 13/3/29

¹⁹ Correspondência Octávio Gabus Mendes a Adhemar Gonzaga, 20/3/29

²⁰ Paratodos 342, 4/7/1925, p. 57

²¹ HARDMAN, Francisco Foot – *Nem pátria, nem patrão*, São Paulo, Edunesp. 2002, p.68

²² HARDMAN, Francisco Foot – *Nem pátria, nem patrão*, op. cit, p. 55

²³ DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo – *A vida fora das fábricas*, São Paulo, Paz e Terra, 1987

²⁴ HARDMAN, Francisco Foot – *Nem pátria, nem patrão*, op. cit.

²⁵ DECCA observa que a entrada de cinema significava 1% do salário de um trabalhador, o que era muito caro e certamente impedia uma frequência maior.

²⁶ HARTMAN, baseia-se em informações de BERNARDET, Jean Claude - *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900- 1935*, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979

²⁷ BEIGUELMANN, Paula *Os companheiros de São Paulo*. São Paulo, Símbolo, 1977

²⁸ BIONDI, Luigi. *Anarquistas italianos em São Paulo*. Cadernos AEL, n 8/9. 1998. p. 117-147.

¹⁴ TOLEDO, Edilene. *O amigo do povo: grupo de afinidade e a propaganda anarquista em São Paulo nos primeiros anos deste século*. Mestrado em História UNICAMP/IFCH, 1996. p. 128.

²⁹ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.) - São Paulo Metrópole das Utopias. Histórias da Repressão e Resistência no Arquivo Deops. São Paulo, Lazuli, Companhia Editora Nacional, 2009

y

P