

## **Salas de cinema em São Paulo nos anos 1920: diferenciação social e gênero no imaginário crítico<sup>1</sup>**

Sheila Schvarzman

Ir ao cinema é uma prática codificada: 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 influenciada pelas grandes companhias cinematográficas norte-americanas, toma em cada local aspectos próprios que revelam amálgamas culturais e sociais, bem como o lugar que a sociedade reserva para a mulher.

Minha intenção, ao observar como esse processo se deu em São Paulo, entre 1925 e 1929, a partir dos escritos do crítico Otávio Gabus Mendes, é buscar compreender a complexa rede de relações que envolve real e imaginário, numa cidade provinciana, mas já em pleno crescimento urbano e modernização, marcada pelo surgimento de uma classe média que, desde 1922, manifestava nas ruas sua oposição à oligarquia dominante no país. Ao mesmo tempo, esse desenvolvimento devia-se, em boa medida, à dominação dos grandes produtores de café, mas já começava a entrar em conflito com a nascente industrialização e, por conseguinte, o surgimento de bairros operários populosos, em que a principal diversão era o cinema. Essa rígida divisão de classes, desembocando no desejo de segregação das camadas operárias, assim como suas contradições, manifestam-se nos textos de Gabus Mendes para as revistas *Para Todos* e *Cinearte*.

A observação desse processo a partir dos registros de Gabus Mendes leva a indagar sobre o estatuto dessa atividade naquele período no Brasil, pois não se trata de um observador desinteressado: Otávio Gabus Mendes passaria da crítica à direção de cinema em 1929, de maneira que esses escritos carregam expectativas sobre o futuro tanto da produção como da recepção cinematográfica no país. São visões que dizem respeito à exibição dos filmes, a seu formato, aos

<sup>1</sup> Este artigo é o resultado do desenvolvimento do texto "Ir ao cinema em São Paulo nos anos 1920", publicado na *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005. Nessa nova configuração foi apresentado no *Women and the Silent Screen Conference VI* em junho de 2010 em Bolonha.

modelos para a representação dos gêneros e carrega com ela suas visões sobre a própria atividade cinematográfica no país. Na visão do crítico, não existe ainda a oposição cinema nacional *versus* cinema estrangeiro, que marcaria a preocupação crítica nas décadas seguintes no Brasil, pois a formação de um cinema brasileiro, na prática ainda incipiente, tinha como base a compreensão do funcionamento da indústria internacional, americana em particular. Os textos aqui analisados revelam, sobretudo, como no espaço das salas de cinema e no olhar que se lança sobre elas constituem-se diferenciações sociais, culturais e de gênero.

Para realizar este estudo, partimos da análise das críticas de Gabus Mendes publicadas nas revistas *Para Todos* e *Cinearte* entre 1925 a 1929, cotejando-as à bibliografia internacional sobre as formas consagradas de exibição do período, aliada a um olhar particularizado sobre as questões de gênero. Para entender como essas questões se relacionam com as aspirações nacionais quanto a uma produção cinematográfica local, utilizamos estudos sobre o cinema no Brasil.

#### UM CINEMA PARA O BRASIL NOS ANOS 1920

No Brasil, e mais especificamente na cidade de São Paulo, o cinema começou como um divertimento ambulante, essencialmente masculino e popular, abrangendo depois grandes concentrações de trabalhadores, até que no início dos anos 1920 o negócio cinematográfico estabilizou. A partir das novas possibilidades narrativas do cinema, foi possível contar histórias edificantes e cheias de moral, atraindo o público burguês e feminino. 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.

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, tornando-se 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 em São Paulo no período, em sua maioria imigrantes italianos, eram estigmatizados pela crítica.

Desde meados dos anos 1920, jovens jornalistas do Rio de Janeiro, como Ademar Gonzaga, nas revistas *Para Todos* e *Cinearte*, e Pedro Lima, na revista *Selecta*, procuram incentivar a produção de filmes nacionais e a melhoria das salas de exibição por meio da “Campanha pelo Cinema Brasileiro”. Em suas colunas, definem as imagens do Brasil que os filmes produzidos 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 deveriam 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 segregador: atestariam o pretense grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações brancas. Assim, o cinema que se pregava constituir no Brasil nos anos 1920 era avesso ao caráter popular, tanto nas imagens que fossem produzidas como na frequência das boas salas, procurando incentivar os aspectos artísticos da concepção fílmica, bem como o conforto e a 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 dos críticos contra a chanchada e as aspirações desmedidas com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz durante os anos 1950).

SER CRÍTICO DE CINEMA

Otávio Gabus Mendes (1906 – 1946) começou no cinema em São Paulo escrevendo sobre os filmes exibidos na cidade para a revista *Para Todos* em maio de 1925 e, posteriormente, na revista *Cinearte*<sup>2</sup> 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 exibição<sup>3</sup> 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 ideias. Todos ocupados em filtrar para o grande público o conteúdo veiculado pelo cinema. O poeta Guilherme de Almeida em São Paulo é um bom exemplo desse amálgama.

Mas certamente o que melhor poderia definir a atividade, tal como era realizada então, seria a crônica e até mesmo a crônica social, na medida em que o

<sup>2</sup> A revista *Cinearte* surgiu em 1926, a partir do empenho de Ademar Gonzaga. Dedicada prioritariamente ao cinema americano, para ela Gonzaga junto com Pedro Lima escreve 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, feita, sobretudo, por imigrantes que, em 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. Otávio Gabus Mendes é o representante paulista desse ideário que expõe em sua coluna “De São Paulo”.

<sup>3</sup> Utilizamos: BORDAT, Francis; ETCHEVERRY, Michel. *Cent ans d’aller au cinema*. Rennes: Presses Universitaires de 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. *Sétima arte, um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978; XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac e Naif, 2003; SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra cinema*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

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 *matinéés* 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 voltavam-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 femininos, onde se vai para ver e ser visto, e onde, muitas vezes, começava o próprio espetáculo com a apresentação de um *Jazz Band*, e no palco, 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 cinematográficas.<sup>4</sup> Daí a importância nesse período do “palco e tela” que compunham o evento, algo comum aos Estados Unidos e ao Brasil.<sup>5</sup>

Muraire<sup>6</sup> localiza nos anos 1920 a consagração desse formato, no qual 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 manter-se-ão no Brasil ainda até meados dos anos 1930, depois mesmo da introdução do falado para a revolta de observadores como Gabus Mendes, para 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.

<sup>4</sup> XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*.

<sup>5</sup> Gabus Mendes não apreciava esse tipo de espetáculo que antecedia o filme, pois trazia ainda marcas das antigas formas de exibição cinematográfica atreladas ao teatro, circo e teatro de variedades. Relata, por exemplo, que, antes da exibição de um filme sobre a Rússia – são muito comuns nos anos 1920 os filmes que falavam dos “horrores” da Revolução de 1917 –, um grande coral interpretou de forma sofrível “A canção dos barqueiros do Volga”, tema do filme de mesmo nome dirigido por Cecil B. de Mille, 1926 (CINEARTE, Rio de Janeiro, n. 52, p. 33, 23 fev. 1927).

<sup>6</sup> MURAIRES, André. *Aller aux cinémas aux années 20*. In: BORDAT, Francis; ETCHEVERRY, Michel. *Cent ans d’aller au cinéma*, p. 43.

Dessa forma, a crítica cinematográfica desse “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, em seus astros. Nos textos dos críticos americanos do período é comum um início imaginativo, em que a fabulação começava pela descrição do público, entrava na tela explorando o enredo, voltava-se aos atores para enredar por fim o público. Certamente, muitos desses traços podem ser localizados em Otávio Gabus Mendes, que costura a relação entre a tela e plateia, a ficção e o comentário prosaico, elementos frequentes 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 tol-davam 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 exa-geradas, os cabelos escandalosamente curtos, saias apontando que subi-rão por sobre as ligas, tudo imensamente “pau”. Tudo aborrecido. Enfim, lá surgem 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 frequentadores de cinema aos domingos e coronel a valer, emendam um desastradíssimo final [...]

James Flood tem neste filme uma direção bem medíocre. [...] <sup>7</sup>

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 no bairro operário do Brás que passava ótima programação, inacessível no Centro, mas

<sup>7</sup> CINEARTE, Rio de Janeiro, n. 2, 10 fev. 1926.

lamentava 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 à cidade e que quer apreciar um filme entre a compra de uma joia e a escolha de um vestido.<sup>8</sup>

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 plateia, 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. Ao contrário disso, nesse mesmo momento, jovens literatos “modernistas” empenhavam-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 Antônio de Alcântara Machado, em *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Ali pode-se perceber, desde o título, que aborda a vida nos bairros populares de imigração italiana, que esses eram observados como parte da cidade e de uma nação, o Brasil, constituído a partir da troca com as várias origens culturais que ali começam a conviver. Nada disso aparece na percepção desse crítico que parece ter seu ideário preso à classe dos cafeicultores tradicionais, que em breve perderiam o comando político, com a Revolução de 1930, e a supremacia econômica, com a Crise de 1929.

<sup>8</sup> CINEARTE, Rio de Janeiro, n. 12, 19 maio 1926.

Em 1925 e 1926, por exemplo, Gabus Mendes cobra de Francisco Serrador<sup>9</sup> – que se ocupava da instalação de seu quarteirão<sup>10</sup> 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 da 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, porque para ele 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 frequentado, inclusive por mulheres, em locais adequados e bem situados na geografia da cidade.

Gabus Mendes em São Paulo e Ademar Gonzaga no Rio de Janeiro falam das estreias 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 quarteirão 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 S. Paulo*, a crítica ou crônica cinematográfica incluía também o colonismo social, no qual 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 e 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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Série de cinemas construídos no centro da cidade, ao lado do Teatro Municipal, e que conformaram a área que ficou conhecida justamente como Cinelândia.

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” (Lei de 1928) 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 Pauliceia 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-à-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 resmungava 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 celuloide.<sup>11</sup>

A crônica de Jorge Martins Rodrigues (JMR) 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 eram 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 *A alma encantadora das ruas* (1908). JMR 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 frequentadas 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

<sup>11</sup> CINEARTE, Rio de Janeiro, n. 55, 16 nov. 1927. Artigo transcrito do *Diário da Noite*, sem data.

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 antecediam a exibição dos filmes, assim como o bom nível dos espectadores, homens e mulheres muito bem-vestidos e respeitáveis. E quando não o eram, ou faziam algo que Gabus julgava impróprio, não hesitava 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 transportar a Várzea do Carmo atrás de alguma fita.

Para se ter uma ideia da segregação dos bairros e de seus moradores operários e imigrantes pobres na cidade, é interessante observar que, embora São Paulo já contasse com bondes desde 1872, só em 1886 a Light, a companhia responsável pelo serviço, incluiu 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 persistia.<sup>12</sup>

#### IR AO CINEMA NOS ANOS 1920

Como apontam Muraire e Koszarski,<sup>13</sup> 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, consolida-se a ideia 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”<sup>14</sup> – 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”.<sup>15</sup> 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 repro-

<sup>12</sup> VERAS, Maura Pardini Bicudo. Cortiços no Brás: velhas e novas formas da habitação popular na São Paulo industrial. *Análise Social*, São Paulo, v. XXIX (127), 1994 (3), p. 599-629.

<sup>13</sup> MURAIRE, André. Aller aux cinema aux annés 20; KOSZARSKI, Richard. *An Evening's entertainment*.

<sup>14</sup> Termo de Lewis Munford in: BORDAT, Francis; ETCHEVERRY, Michel. *Cent ans d'aller au cinema*, p. 39.

<sup>15</sup> BORDAT, Francis; ETCHEVERRY, Michel. *Cent ans d'aller au cinema*, p. 40.

duzir 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 dos cinemas, estimulada também pelas novas salas. Isso permitiu, como desejavam Ademar Gonzaga e Gabus Mendes, ampliar a frequência feminina e das classes média e alta.

Nessa época existia algo de ambíguo na relação entre a mulher instruída de classe média e o espetáculo cinematográfico, ambiguidade que o comportamento da mulher deveria suprimir e que ajuda a atestar o conservadorismo dessa sociedade. É o que se pode depreender do relato de uma jovem professora, Maria Heloísa de Araújo Silva,<sup>16</sup> 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 encontrar o 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 ideia 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 salas,<sup>17</sup> 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 ope-

<sup>16</sup> Depoimento de Maria Heloísa de Araújo Silva à autora, 1982.

<sup>17</sup> Conforme a coluna de cinema d'*O Estado de S. Paulo* nesse período.

rário: “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 S. 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 a 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 seleta precisando andar muito e arriscar os ouvidos “às inconveniências para assistir filmes dos ditos senhores”.<sup>18</sup>

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 tomaria 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 imigração<sup>19</sup> ou a migração

<sup>18</sup> PARA TODOS, Rio de Janeiro, n. 342, p. 57, 4 jul. 1925.

<sup>19</sup> 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

interna das fazendas para a cidade,<sup>20</sup> 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, oito no centro da cidade, sete no Brás, mais uma no Cambuci, na Barra Funda, na Liberdade, na Vila Mariana e em Perdizes.<sup>21</sup>

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, eles frequentavam peças ou conferências anarquistas, 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.<sup>22</sup>

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

Nos anos 1920, durante o governo de Artur Bernardes, depois da histórica greve de 1917, e do incremento da movimentação política e reivindicatória dos

de estrangeiros; em 1890, esses são mais de dois terços da população, com uma maioria de italianos. Em 1920, depois da “naturalização tácita” dos imigrantes, 35% da população ainda são 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, Marisa Saenz. Bairros proletários paulistanos no início do século XX: moradia, lazer e educação. *Estudos de História*, Franca, v. 9, p. 101-129, 2002.

<sup>20</sup> A imigração italiana para São Paulo começou subvencionada por fazendeiros de café que, depois da Abolição da Escravatura em 1888, trocam a mão de obra negra pelo imigrante europeu. Com o tempo e os maus-tratos, muitos abandonam as fazendas em direção às cidades.

<sup>21</sup> Conforme se pode ver pelas colunas cinematográficas *d'O Estado de S. Paulo*, por exemplo.

<sup>22</sup> PASSETTI, Gabriel. Cultura no Brás no início do século XX: teatro anarquista e cinema burguês. Disponível em: <[www.klepsidra.net/teatroanarquista.html](http://www.klepsidra.net/teatroanarquista.html)>. Acesso em: 4 mar. 2014.

trabalhadores com o comando, sobretudo dos anarquistas, estes sofrem violenta repressão com a prisão e a deportação de seus líderes e militantes. Segundo Passetti:

Com o enfraquecimento do movimento anarquista, os antigos teatros deixavam de ser palco para peças libertárias, passando a exibir filmes burgueses tanto europeus quanto americanos. Tal processo reduziu mais ainda a força dos anarquistas, que não conseguiram fazer frente a ele. Acabaram por perder com o tempo os grandes palcos do Teatro Colombo e do Oberdan para o cinema, que veio no início a ocupar os espaços vazios entre as temporadas de grupos teatrais e que passou a ocupar todo o tempo destes espaços. [...] Os teatros e bailes organizados pelos centros de cultura deixaram de ser o único lazer dos trabalhadores, passando a competir e muitas vezes conviver com algo mais novo e tentador.

Assim, a mudança e melhoria do nível das salas, que propicia desde 1925 a desejada “nobilitação” da exibição – “o progresso de um país se mede pela quantidade de salas de cinema” – bordão de *Cinearte* –, não implicaram o abandono do público popular pelos exibidores, mas, ao contrário, o aumento do público mais abastado. Os bons cinemas para esse público se concentram no centro ou nas franjas 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 um momento de evolução das salas e do espetáculo cinematográfico de caráter mundial, quando os cinemas-teatro deixam de ser um divertimento popular híbrido dedicado a grandes plateias em bairros operários para tornar-se também um divertimento burguês, acrescentam a essas oscilações as preocupações locais, onde inserem as ideias de como deveria se desenvolver no Brasil a atividade cinematográfica – a produção e a exibição – para a qual tem certeza de estar contribuindo com seus artigos e perorações.

Por outro lado, podem ser vistos nos artigos deles ecos da concepção negativa sobre o povo, característica desse momento. Por meio da Campanha pelo Cinema Brasileiro da *Cinearte*, procuravam elevar o cinema brasileiro por meio do aconselhamento sobre as formas e, sobretudo, as imagens que os filmes de ficção deve-

riam veicular, evitando neles, como havia no documentário ou na “cavação”,<sup>23</sup> imagens de populares, de negros, índios, trabalhadores e imigrantes, assim como paisagens naturais, imagens que distanciavam o Brasil da ideia de progresso ligada ao urbano e à modernidade e às máquinas. 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. Dessa forma, palco e plateia estariam finalmente em consonância com a imagem branca, una, cosmopolita e sofisticada que queriam construir do país por meio do cinema.

Os dois jornalistas levavam para a sala de cinema e para 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.

Gabus Mendes, o cronista de São Paulo, aspirava dar ao cinema da cidade seu estatuto de modernidade, sua melhor frequência, suas melhores orquestras. Gostaria de elevar a sua qualidade e a de seu público. Queria 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 do Rio de Janeiro, em São Paulo ele tem que os enfrentar, ainda que fosse isso que São Paulo estivesse produzindo.<sup>24</sup> 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 Gabus Mendes do pensamento que *Cinearte* veicularia a partir de 1926: o cinema como grande arte do século XX, capaz de exprimir o índice de civilização de um povo. No entanto, percebe-se em Gabus Mendes 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 plateia “seleta” e as demais.

É possível que a matriz carioca de *Cinearte* estipulasse distinções semelhantes, mas nos parece que Gabus Mendes operava esse tipo de discriminação de

<sup>23</sup> Filmes não ficcionais de encomenda, de propaganda.

<sup>24</sup> É de 1926 a segunda versão do filme *O Guarany*, de Vittorio Cappelaro, antigo ator de Turim. Era um *film d'art* baseado em romance e ópera muito populares no Brasil desde o século XIX, quando foram concebidos.

maneira mais radical do que seus colegas da Capital Federal, onde o hábito de assistir a 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).<sup>25</sup>

Esse último aspecto acrescenta uma complexidade ao perfil de Gabus Mendes, na medida em que certos textos seus, ao menos em meados dos anos 1920, 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 na respeitabilidade, na distinção, no conforto e na segurança que as salas e os programas deviam 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 Sales Gomes<sup>26</sup> já havia notado, *Cinearte* procurava exercer controle moral sobre a produção e a exibição de filmes. Gabus Mendes 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 certas 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:

<sup>25</sup> ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>26</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

O Avenida é o cinema “científico” das Reunidas. Quando os cofres estão pedindo reforço, zás, uma película científica. A pátria está salva.

É necessário pôr termo a essas baixeiras indecentes e vergonhosas. Pretextos inconfessáveis e ignominiosos 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 deem um fim a esse gênero de espetáculo: os depois das onze [...] <sup>27</sup>

[...] *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 salutaras.<sup>28</sup>

## O PRECONCEITO

Ainda que a referência às salas de exibição feita nos textos centrasse as reclamações em torno da sua localização e do seu conforto, é claro que insistentemente Otávio 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 seletivo que, se fosse a esses cinemas, “arriscaria os ouvidos às inconveniências”<sup>29</sup> – como certamente ouvir línguas estrangeiras e tomar contato com desclassificados ou inconvenientes proletários. Gabus Mendes nesses textos não faz mais do que reproduzir a mentalidade dominante, que associava ao trabalhador e, sobretudo, ao imigrante

<sup>27</sup> Correspondência de Otávio Gabus Mendes a Ademar Gonzaga, 13 mar. 1929.

<sup>28</sup> Correspondência de Otávio Gabus Mendes a Ademar Gonzaga, 20 mar. 1929.

<sup>29</sup> PARA TODOS, Rio de Janeiro, n. 342, p. 57, 4 jul. 1925.

a ideia de agitação, revolta, de perigo, enfim, do qual é preciso se proteger, por meio 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 essas regiões que misturavam habitações simples, cortiços e fábricas eram também malcuidadas, 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?<sup>30</sup>

Dessa 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.

#### ENSAIANDO UMA CONCLUSÃO

Ao basear a análise da exibição em São Paulo no olhar de Otávio Gabus Mendes, certamente se chega a 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 destoava em absoluto dos seus colegas cariocas que mantêm a revista *Cinearte*, eles também nutrindo o mesmo tipo de preconceito.

<sup>30</sup> HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão*. São Paulo: Edunesp, 2002. p. 68.

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 esses, um projeto pedagógico visando sua integração ao mercado de consumidores. Gabus Mendes 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, negros e negras – pode e deve passar ao largo de produções culturais significativas. Certamente, deve ficar também restrito a 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 Otávio 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 Hardman:

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.<sup>31</sup>

Por outro lado, procurando indagar sobre quem são esses operários e essas operárias que enchem mais da metade dos cinemas da cidade no período mudo,

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 55.

as referências têm que ser buscadas nos livros de memória, nos jornais operários. Livros como o de Decca<sup>32</sup> e Foot Hardman,<sup>33</sup> 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 significativo,<sup>34</sup> 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 eles, que documentaram movimentos ou encontros anarquistas, conforme a filmografia de Jean Claude Bernardet.<sup>35</sup> No entanto, não era o foco desses autores se deter sobre a influência, a ligação ou o papel que essa 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*,<sup>36</sup> ou anarquistas, como *A Plebe*,<sup>37</sup> 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 mantém.<sup>38</sup>

O cinema a que visa Otávio 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, nas quais a presença das mulheres é garantia de respeitabilidade e civilidade, ainda que pudessem esboçar outras

<sup>32</sup> DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. *A vida fora das fábricas*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

<sup>33</sup> HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão*.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> Hardman baseia-se em informações de: BERNARDET, Jean Claude. *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

<sup>36</sup> BEIGUELMANN, Paula. *Os companheiros de São Paulo*. São Paulo: Símbolo, 1977.

<sup>37</sup> BIONDI, Luigi. Anarquistas italianos em São Paulo. *Cadernos AEL*, n. 8/9, p. 117-147, 1998; 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.

<sup>38</sup> 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.

formas de frequência, independentes dos homens como guardiães de sua pureza, ou como sustentáculo econômico. Entretanto, para o crítico paulista, 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 mal.