

IR AO CINEMA EM SÃO PAULO NOS ANOS 20

Sheila Schvarzman, Doutora em História pela UNICAMP. Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi-Morumbi e do Centro Universitário Senac.

Essa pesquisa teve o apoio da FAPESP

(Esse texto foi publicado originalmente na Revista Brasileira de História da ANPUH n. 49)

INTRODUÇÃO

Ir ao cinema é uma prática codificada e datada. Traduz não apenas um hábito, mas revela formas de frequência e distinção social, fruição estética, imaginações sobre a diversão e a cultura. Sua organização, ainda que tenha por base, modelos estrangeiros, toma em cada local aspectos próprios que revelam amálgamas culturais e sociais. 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 dos olhos 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 na exibição de filmes estrangeiros, seu formato, a constituição das salas de cinema, mas também sobre a própria produção nacional de filmes. Revela sobretudo como, no espaço das salas de cinema, e o olhar que se lança sobre ela, se constituem diferenciações sociais e culturais. 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 de feira, essencialmente masculino e evoluiu para uma frequência proletária e popular no início dos anos 1920, como ocorreu em outras partes do mundo onde, com a sedimentação da linguagem cinematográfica a partir de Griffith (1915), que deu aos filmes

condições de contar histórias mais longas e concatenadas narrativamente, foi possível estabilizar o negócio cinematográfico. Com isso firma-se a indústria e sua produção em série e a constituição de uma rede estável de salas de exibição. O caminho e o formato que essas salas vão tomar, depende do espetáculo, ou seja, daquilo que mostram, mas antes de tudo do público que se tinha por alvo atingir.

Tendo nascido essencialmente como uma curiosidade popular - ainda que desde o início, tenha interessado e tomado ramificações entre artistas plásticos, cientistas, médicos, educadores, políticos e revolucionários, como na Rússia - com as possibilidades narrativas abertas pela linguagem cinematográfica, a atividade tende a se dignificar através das novas histórias que passa a contar, atraindo o público burguês, o que demanda mudanças nas práticas de exibição. Os cinemas deixam de ser apenas grandes galpões que reuniam trabalhadores e passam a ser também lugares de distinção, tomando o teatro e a ópera como seus paradigmas de luxo e organização. Nos anos 1920 nos Estados Unidos, à idéia de divertimento se acrescenta a evasão daí o aspecto e os nomes exóticos que evocam lugares como Marrocos, Cairo, o que se verá também rebatido nas telas (basta só pensar nos Sheiks de Rodolfo Valentino, por exemplo). 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. Entretanto, nada disso, tirou do cinema o seu caráter popular.

De uma forma ou de outra, isso também ocorreu no Brasil, e mais especificamente 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.

Desde meados dos anos 1920 jovens jornalistas cariocas como Adhemar Gonzaga na revista 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 presença de negros. 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, conforto e a opulência nas salas. Na direção inversa dos americanos que massificavam a atividade para torna-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 *Cinearte*¹ 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 exibição² 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. Ricard Kozarski, escrevendo sobre os Estados Unidos, se refere aos críticos como “reviewers”, resenhistas, que resumiam o assunto dos filmes, ou o material de imprensa, até os que seriam efetivamente críticos – pessoas, à época, ligadas à literatura ou algum ramo literário – o cinema buscava nobilitar-se como arte - 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. Um bom exemplo local deste tipo de inserção literária na crítica de cinema seria certamente de

Guilherme de Almeida, crítico d'O Estado de São Paulo, mas podemos pensar também no bacharel Canuto Mendes Almeida, com sua preocupação moral, ou no médico legista e escritor Afrânio Peixoto. 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 determinado filme, mas o espetáculo como um todo: o filme principal, os vários 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, 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 cinematográficas³. Daí a importância nesse período do "palco e tela" que compunha o evento, algo comum aos Estados Unidos e ao Brasil.

Muraire⁴ 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 ou cães amestrados. Isso compunha o espetáculo e muitas dessas programações se manterão ainda até o início 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 .

Para os críticos do período, nos Estados Unidos, segundo Koszarski, ir ao cinema não era apenas ver um filme.

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 à sociedade 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 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 freqüentadores de cinema aos domingos e coronel a valer, emendam um desastrosíssimo final (...)

James Flood tem neste filme uma direção bem medíocre. (...)”⁵

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*, 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.

Em 1925 e 1926 cobra de Francisco Serrador⁶ – que se ocupava da instalação do seu quarteirão no Rio de Janeiro – que também olhasse com o mesmo carinho 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.

Mas 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 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, em locais adequados e bem situados na geografia da cidade. Como vamos notar mais detidamente a partir das observações que Gabus dedica ao tema, sua preocupação, assim como de Cinearte, era de nobilitar a atividade cinematográfica – seja na realização com os posados (filmes ficcionais), seja na exibição, através da criação de cinemas que atraíssem os “bons” freqüentadores, elevando a atividade, antes relegada às camadas populares, e sobretudo aos homens.

E a nobilitação é entendida ao pé da letra. Significava fazer da atividade de ir ao cinema um acontecimento social como o bom teatro e a Ópera. Gabus Mendes em São Paulo e Adhemar Gonzaga no Rio de Janeiro, falam das estréias bem sucedidas lembrando a quantidade 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. Octávio chega a mencionar que iria arrolar as famílias que freqüentavam as salas, mas não o faz apenas tratando o assunto de forma genérica. Entretanto, como se pode ver em Guilherme de

Almeida, n'Ó Estado de São Paulo, a crítica ou a crônica cinematográfica incluía também o colunismo social.

É a preocupação com a nobilitação e a ligação do cinema com a literatura como forma de “injetar respeitabilidade ao produto”⁷ que explica o formato excessivo e ornamental da escrita crítica. Imersa no parnasianismo, a linguagem de Gabus Mendes é derramada, exacerbada e sublitéria, embora não se afaste dos padrões de outros como ele não só no Brasil, mas também nos Estados Unidos, em Photoplay, ou na França, em Cinemagazine.

Entretanto, segundo Ismail Xavier, no Brasil as necessidades artísticas ligando-se ao ranço bacharelesco, explicam o estilo dos nossos autores:

“A colocação do cinema sob a etiqueta da arte e da industria era conveniente aos praticantes da cultura ornamental: reverenciadores da tradição clássica, devotos do beletismo como forma de elegância e distinção social, fascinados pelos costumes civilizados, tinham nos auspícios da arte e no modelo industrial de grande envergadura uma forma de tornar mais cultos e respeitáveis seus pronunciamentos sobre cinema. A concepção do cinema-arte, a tutela da beleza para tudo o que de nobre a noção clássica inspira num ambiente provinciano, vem favorecer a legitimação da novidade junto aos intelectuais e burocratas. O interesse pelo cinema, menos nobre a princípio, pode ganhar suas compensações, desde que, no texto, o crítico dê asas ao seu progressismo ornamental e, a seu modo, reproduza o “gosto artístico” e o estilo esnobe do crítico literário”.⁸

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 resmungo 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 celulóide”⁹

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”.

Não é esse olhar afetivo e condescendente que caracteriza a visão de Gabus Mendes sobre as salas de exibição de São Paulo. Preocupado com o progresso da exibição na cidade, com o estatuto artístico do cinema, batalha pela nobilitação do público frequentador, pela melhoria das salas e conseqüentemente dos programas apresentados. Adhemar Gonzaga fazia o mesmo no Rio de Janeiro. 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.

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 já 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.

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 também 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 das classes média e alta.

No Brasil, a exibição de filmes acompanhou, ainda que com alguma defasagem, a transformação das salas conforme se deu nos Estados Unidos. Em sua origem como divertimento popular, o cinema era exibido em cafés-concerto ou circos, como parte de espetáculos de variedades. Era, preferivelmente, um divertimento masculino¹³. Mais tarde, com a crescente autonomia das exibições cinematográficas, antigos armazéns são adaptados. Trata-se de grandes salões localizados perto de regiões de concentração operária como o Brás e a Mooca, por exemplo. Com a Primeira Guerra, o advento do filme de longa metragem, a partir de Griffith, e o aburguesamento da frequência aos cinemas, novas salas, em bairros centrais, devem surgir para abrigar esse novo público. Nos Estados Unidos isso ocorre a partir de 1915. Os cinemas deixam de ser os ‘poeiras’ de bairro e tornam-se ‘palácios’ ricamente decorados, com evocações fantasiosas de terras exóticas, com lotação em média de 500 espectadores e com diversos funcionários para se ocupar do novo cliente: o porteiro, o lanterninha, a moça dos doces. Neste momento, como sinal de

prestígio da sala, antecedem a exibição cinematográfica apresentações teatrais e líricas¹⁴, resquícios da passagem das artes consagradas para a nova arte.

No Rio de Janeiro, embora já existissem, como em São Paulo, salas razoáveis no centro, o processo de transformação e enobrecimento das salas se dá a partir de 1924, com a construção do Quarteirão Serrador. Em São Paulo, um ano mais tarde, embora o Cine República, inaugurado em 1/1/1922, já fosse considerado luxuoso em relação ao que existia até então.

Conforme podemos perceber pelas indicações de Gabus Mendes, em 1925 a exibição em São Paulo estava mudando. Havia 27 salas¹⁵, 8 delas no Centro, enquanto só no 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”, conforme aconteceu também nos Estados Unidos. Antigos galpões com instalações simples. 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, certamente por seu caráter exclusivamente masculino.

Diante desse quadro, o crítico paulista de Cinearte impõe-se a missão de lutar pela instalação de novas salas no centro e tentar fazer com que filmes importantes não passassem apenas em cinemas de bairros operários de grande frequência, mas de difícil e inconveniente acesso para as classes médias, na qual ele se incluía. Era 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 seletto precisando andar muito e arriscar os ouvidos ‘as inconveniências para assistir filmes dos ditos Senhores.’(Paratodos 342, 4/7/1925, p. 57)

Criticado por um leitor por sua reclamação, Gabus insiste:

Quando daqui lamentei os ótimos filmes da First estarem passando lá longe no Brás, Paratodos recebeu uma carta de um cavalheiro muito interessado que dizia que o povo paulista tinha landaulet para ir ao Brás e que o público do bairro também entende o que era arte.

Será desnecessário dizer que não se discutia este ponto, é certo. Sou paulista, mas ainda não tenho landaulet e apesar da minha boa vontade e interesse em ver filmes, não me animava a fazer a viagem.” (Paratodos 354, 26/9/1925, p. 61)

Assim, é nítido que em 1925 não era claro 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 Estados Unidos.

Por outro lado, em sentido contrário e acompanhando o sempre crescente aumento populacional dos bairros operários com a imigração 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.

Assim, a mudança e melhoria do nível das salas, que propicia a desejada nobilitação da exibição cinematográfica que vinha ocorrendo desde 1925 – lembremos do bordão de Cinearte, para quem “o progresso de um país se mede pela quantidade de salas de cinema” – não implicou o abandono do público popular, 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 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 da evolução das salas e do espetáculo cinematográfico de caráter mundial em que os cinemas-teatro deixavam de ser um divertimento popular híbrido dedicado a grandes platéias em bairros operários (portanto não havia ainda exibidores aqui que quisessem apostar em salas mais luxuosas como já vinha acontecendo nos Estados Unidos, e que surgiam timidamente no Rio e em São Paulo) para tornar-se também um divertimento burguês, acrescentam a essas oscilações as preocupações locais, onde inserem as idéias de como deveria se desenvolver no Brasil a atividade cinematográfica – a produção e a exibição – para o qual, tem certeza de estar contribuindo com seus artigos e perorações.

Por outro lado, podem ser vistos aqui ecos da concepção negativa sobre o povo, característica desse momento. Por meio da Campanha pelo Cinema Brasileiro de Cinearte, procurava-se elevar o cinema brasileiro através dos filmes de ficção evitando neles, como havia no documentário ou na ‘cavação’, imagens de populares, de negros, índios e 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, 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 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 (deixando o que considera medíocre para as margens e as populações que entende marginais – operários, interioranos). 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. 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.

O ESPETÁCULO

Se a queixa central sobre exibição em Cinearte incidia sobre a melhoria das salas, tornando possível nobilitar o cinema a partir da frequência de um público mais qualificado econômica, social e culturalmente, capaz de fruir devidamente a nova linguagem artística, reconhecendo portanto o estatuto que pleiteavam e reconheciam no que havia de melhor no cinema americano, a queixa subsidiária e complementar dirigia-se à forma do espetáculo

cinematográfico tal como se desenvolvia naquele momento, conforme descrevemos na seção anterior. De 1925 até 1930, mesmo depois da introdução do cinema falado persistem complementos artísticos dos programas que no entender do crítico desvirtuavam a significação e a fruição do programa principal

A reclamação é quanto à persistência de números musicais e artísticos. Ou seja, a exibição cinematográfica, assim como acontecia em outras partes do mundo, ainda estava ligada à antiga concepção do espetáculo popular dos teatros e feiras. Conforme Richard Koszarski, nos Estados Unidos, entre 1915 e 1928, a exibição de filmes era apenas uma parte do entretenimento, suprimindo 68% do total das atrações.¹⁶

A julgar pelas constantes descrições de Gabus Mendes, os exibidores paulistas não prescindiam de apresentações do “jazz band”, de um cantor e de um mágico. E, isso vai persistir até o início do falado, apesar do anacronismo e da falta de qualidade em que ao menos Gabus nos faz acreditar por sua descrição de desusados cantores líricos, meninos talentosos, conjuntos musicais. Acredita que, mais do que servir ao cinema, atrapalham, pois desinteressariam o público.

O que mais incomoda Gabus é o anacronismo que vê na convivência, ainda necessária para o exibidores, entre o filme e os espetáculos teatrais diversos que o antecediam. Duas formas, no seu entender, que se antagonizavam formalmente, esteticamente. Como concepção. Uma é moderna, maquínica, outras são teatrais, tradicionais, como se sobrevivessem e convivessem no palco diferentes tempos e temporalidades. O tempo do discurso teatral, da mimesis – e o tempo da máquina e da modernidade representada pelo cinema que reproduz o real, o seu dinamismo, o seu processo de absorção subliminar, em outra chave de percepção. Tempos distintos, sensibilidades distintas, obrigadas a conviver num mesmo espaço, onde aquele que introduz – o canto, a mágica, o jazz-band, o número teatral – apequena e desmerece o espetáculo central que é o cinema:

Agora andam anunciando uns anões. Depois virão bailarinas. Gente que devia estar fazendo companhia ao Piolin, no circo Alcebiades. E não gente para o público do

Odeon que não pode achar graça nessas trupes de russos de prestação e senhoritas da Polônia que andam saracoteando horrivelmente no palco. (Cinearte 146, 12/12/28)

“Tenho dito que o público não aprecia mais números de palco. São viáveis em Cinemas e Arrabalde ou interior. Aonde não haja um tão elevado requinte de Cultura”. Tomemos por exemplo Fu Manchu , o “maravilhoso” chinês que faz proezas no palco da sala vermelha do Odeon. Começa que ele não é chinês . Repete o programa de histórias e marrecos, caixas sem fundo, malas misteriosas. O público manteve-se mais frio do que Nobile após o salvamento. No Santa Helena, das Reunidas, que não querem ficar atrás do Serrador, uma companhia inteirinha de cães amestrados. Francamente em 1929, com estas coisas, me sinto amesquinhado. (Cinearte 170 25/5/1929)

Reproduzindo o sistema americano que buscava rentabilizar ao máximo os filmes, permitindo que rodassem nas diversas salas de diferentes categorias (lançadores, first run, second run), a exibição de um filme depois de sua estréia, não passava de no máximo dois ou três dias numa mesma sala, migrando em seguida para cinemas menos conceituados na opinião do crítico:

“O Expresso Correio (The Limited Mail) (...)Depois do Santa Helena, ele foi para o Triângulo e Olímpia e de lá, coitado, para Campinas, ou talvez para lugar pior, enquanto o Royal de Serrador, já exibia um filme uma semana inteira”

“Mas qual, parece que eles o que querem é que a gente perca o filme no República e vá gramar um São Pedro ou um Central, onde, segundo consta, até os músicos dormem, e, se ainda tocam alguma coisa é porque o ronco é forte e o sopro produz o som. E assim estragam-se filmes em São Paulo. Tanto “Ben Hur” como um Big Boy Williams levam dois dias em cartaz e pronto! Mete-se uma pinóia no Santa Helena com equilibristas, cantores de voz rachada, etc., a 5 mil reis e está tudo muito bem... É tempo de São Paulo saber exhibir, como se faz no Rio!” (Cinearte 14, 2/6/1926)

O Barqueiro do Volga, filme de Cecil B. de Mille sobre a Revolução Russa, teve prólogo com coro e iluminação especial. Como foi um grande êxito de bilheteria, ficou uma semana em cartaz no República, coisa que

“raramente acontece. Sob a batuta do maestro Leo Ivanow, a orquestra executou, acompanhada de um coro sofrível, a “Canção do Barqueiro do Volga”, uma das músicas mais lindas que conheço. Os efeitos de luz durante este trecho cantado, esteve bom.”(Cinearte 52, 23/2/1927)

Restava ainda ao crítico se ocupar da qualidade do acompanhamento musical que naquele momento era aleatório e dependia muito da qualidade da orquestra e do cinema.

Não se obedeciam a partituras originais, seguindo-se apenas a convenções de gênero, e por vezes nem isso. Salvo em bons cinemas que vão se implantando, sobretudo depois de 1927, a qualidade e o tamanho das orquestras vai mudando, mas a média delas, segundo Gabus é muito ruim, não só por desafinarem, mas sobretudo pelo repertório inadequado. Essa característica não é apenas brasileira. Kozarsky relata comportamento semelhante nos cinemas americanos e observa que em geral os filmes não têm um roteiro musical ou uma partitura específica, e quando têm não é executada. Os músicos e exibidores, para não pagar direitos sobre a música, preferem usar os clássicos – preferencialmente Liszt e Schubert, seja pelo acento romântico, mas sobretudo por que com eles escapavam do custo dos direitos.

Em São Paulo, o procedimento não é diferente. Gabus pegava-se muito com o Cine Triângulo, pois era no Centro, mas pela sua descrição era uma sala incômoda, com projeção ruim e orquestra pior ainda. Em *A Vingança de Kremhilde*, de Fritz Lang, no Triângulo, foram ouvidas:

“langorosas valsas e xaroposas músicas. Isto não devem estranhar, por que lá é assim: casamento na tela, marcha fúnebre pela orquestra. Enterro na tela, marcha nupcial pela orquestra. Formidáveis! Que orquestra! Que forno! Que espelunca”. (Cinearte. 42, 14/12/1926)

“Na sala azul do Odeon, a orquestra é boa, mas não acompanha o filme. Durante “O preço da Ventura” com Billi Dove, tocaram a sinfonia d’O Guarany. E durante “Frutos da época”, numa cena de jazz, um trecho da Força del Destino de Verdi!” (Cinearte 147 19/12/28)

Como em 1927 ainda persistiam as apresentações artísticas antes do filme de modo a atrair o público, Gabus chama a atenção para a nova política de distribuição da Metro através das Empresas Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer Ltd. Em suas salas – o Teatro Santa Helena e o Santana – se exibiam apenas fitas. A estréia de *Big Parade*, prestigiado e propagandeado filme de King Vidor sobre a Primeira Guerra Mundial marcou esse acontecimento inédito acompanhado de outros ainda mais significativos: através de discos, pelo processo Vitaphone¹⁷, o filme realizado em 1925 seria ouvido com o seu próprio acompanhamento musical e os ruídos que a imagem demandava:

“Merecem aplausos de qualquer cidadão imparcial. Quero crer que um *trust* nem sempre apresenta benefícios, mas o certo é, também que somente agora temos tido verdadeiros deslumbramentos

cinematográficos. Filmes de raça, apresentações majestosas e em tudo, um refinado gosto artístico e uma grande vontade de agradar. (...) a orquestra do Santa Helena é também outra coisa que agrada muito. Além de acompanhar magnificamente o filme, está entregue à direção do tão conhecido e reputado maestro Martinez Grau que é uma competência para reger orquestras de cinema. (...) Por detrás do pano, ainda, um acompanhamento estupendo de tudo o que era ruído: disparos de canhões, caminhões pesadíssimos rodando, aeroplanos em vôo, metralhadores nos recordam os tenebrosos dias de julho de 1924¹⁸, e assim outras coisas bem feitas¹ (Cinearte 60, 20/4/1927)

Em seu editorial, Cinearte já havia se referido a estas mudanças introduzidas no Rio de Janeiro no mesmo momento. Agora se poderia assistir aos espetáculos como nos Estados Unidos, com a partitura especial, “duplo prazer, visual e auditivo”.

Entretanto, pela recorrência das reclamações que persistem ainda por mais alguns anos, essa forma adequada de apresentação e acompanhamento do filme, que agradaria o público fino, na visão de Cinearte, era na verdade esporádica e só iria mudar realmente com a introdução do sonoro. De toda forma, os complementos artísticos de programa ainda são referidos em 1930.

“Os depois das Onze”

Como Paulo Emílio Salles Gomes¹⁹ 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 cinema que se dedicavam a 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 do cinema:

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 baixezas 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 onze²⁰

“ 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 salutare²¹.

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 seleteo que, se fosse a esses cinemas, “arriscaria os ouvidos às inconveniências”²² – 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 e portanto de perigo 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 diferenciação já afastava e segregava 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, a maioria das ruas não era calçada, e concentravam operários que além disso eram, em sua maioria, estrangeiros. 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?”²³

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.

Eventualmente, o imigrante também podia ser estigmatizado por vender mercadorias de porta em porta ou praticar agiotagem, alusão certamente aos imigrantes judeus, que na época recebiam também o tratamento de russos. Escrevendo sobre “Dança Rubra”, uns dos inúmeros filmes americanos feitos sobre a Revolução Russa naquele período, observava que:

É mais uma história da Rússia. Direção Raoul Walsh. Já não nos bastam a dúzia e meia de russos que andam diariamente pelas ruas que percorremos, apregoando mercadorias e prestações.. já não bastam a dúzia e meia de russos que são o pesadelo do dinheiro que recebemos. ..E ainda por cima, semanalmente temos que aturar, no mínimo um filmezinho assim.(Cinearte 168 15/5/ 1929)

Ensaando 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. 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 preconceitos.

Como se pôde ver pelas observações aqui arroladas, onde procuramos explorar prioritariamente a descrição sumária sobre a exibição em São Paulo, há em Gabus um projeto de exibição que, ao privilegiar a boa sala e a boa programação em bairros centrais, 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, embora reconheça com contrariedade, que dispõe de cinemas e até mesmo de boa programação. Gabus e os críticos de Cinearte miram não a quantidade das salas como apregoam, mas certamente a qualidade e o elitismo 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 assalariados, imigrantes, estrangeiros, populações rurais e do interior, pobres e negros – pode e deve passar ao largo de produções culturais significativas. Certamente devem ficar também restritos aos seus cinemas de bairro distante.

Ao contrário dos americanos que tanto admiravam e que, sim, produziam para a massa, os ideólogos de Cinearte, entre eles Octávio Gabus Mendes, por força de sua formação cultural, por força de seu elitismo, 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.”²⁴

Por outro lado, procurando indagar sobre quem são esses operários 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 Guzzo²⁵ e Foot Hardmann²⁶, 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 significativo²⁷, uma vez que se dedicam a descrever práticas em tudo contrárias, em ideologia e aspirações, àquelas veiculadas pelo cinema, sobretudo o americano. Hardtman lembra, no entanto, da extração imigrante e proletária de vários diretores e também de filmes realizados por estes, que documentaram movimentos ou encontros anarquistas, conforme já conhecemos pela Filmografia de Jean Claude Bernardet²⁸. No entanto, não era o foco desses autores se deter sobre a influência, ligação ou papel que esta atividade pode ter significado para trabalhadores, nem sequer pelas vias

do imaginário que os filmes certamente ajudaram a compor. É ainda um trabalho a ser feito.

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. O cinema não é 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 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 noções 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”.

² 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

³ Xavier, Ismail – O olhar e a cena, São Paulo, Cosac e Naif, 2003

⁴ Muraire, André – Aller aux cinema aux années 20 IN Bordat, Francis (org) Cent Ans d’aller au Cinema, Presses Universitaire de Rennes, Rennes, 1995, p. 43

⁵ Cinearte 2, 10/2/1926

⁶ 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

⁷ Xavier, Ismail – 7ª. arte, um culto moderno, op. cit. P. 124

⁸ idem

⁹ Cinearte 55, 16/11/27. Artigo transcrito do Diário da Noite, sem data

¹⁰ Muraire, André – Aller aux cinema aux années 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 Assef, Alice Gonzaga – “Palácios e Poeiras”, Rio de Janeiro, Record/Funarte, 1996

¹⁴ Sklar, Robert, Movie-Made America, Vintage Book Edition, USA, 1994

¹⁵ Conforme a coluna de cinemas d’O Estado de São Paulo nesse período

¹⁶ Koszarski, Richard – An Evening’s Entertainment –op. cit. p. 9

¹⁷ Processo de som sincronizado através de discos

-
- ¹⁸ Como o filme se refere a 1^a Guerra, o crítico evoca a recordação da Revolução de 1924 em São Paulo.
- ¹⁹ Gomes, Paulo Emílio – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, São Paulo, Perspectiva, 1974
- ²⁰ Correspondência Octávio Gabus Mendes a Adhemar Gonzaga 13/3/29
- ²¹ Correspondência Octávio Gabus Mendes a Adhemar Gonzaga, 20/3/29
- ²² Paratodos 342, 4/7/1925, p. 57
- ²³ Hardman, Francisco Foot – Nem pátria, nem patrão, São Paulo, Edunesp. 2002, p.68
- ²⁴ Hardman, Francisco Foot – Nem pátria, nem patrão, op. cit, p. 55
- ²⁵ Decca, Maria Auxiliadora Guzzo – A vida fora das fábricas, São Paulo, Paz e Terra, 1987
- ²⁶ Hardman, Francisco Foot – Nem pátria, nem patrão, op. cit.
- ²⁷ Guzzo observa que a entrada de cinema significava 1% do salário de um trabalhador, o que era muito caro e certamente impedia uma frequência maior.
- ²⁸ Hartman, baseia-se em informações de Bernardet, Jean Claude - Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979