Anos 50: em São Paulo, a Cinelândia dá o tom

Inimá Simões

Piadinha de época:

— Quantos metros tem a Avenida São João?

— ??!! Não sei... uns três mil, ou quatro mil.

— Errado. A São João tem só um Metro.

O fim da Segunda Guerra Mundial traz cinematografias diversas a São Paulo. Filmes mexicanos (da Pelmex) e argentinos haviam merecido o passaporte para alcançar nosso circuito graças à Política de Boa Vizinhança. Ao mesmo tempo retoma-se contato com a produção européia, destacadamente a italiana, embora filmes franceses, ingleses e alemães (estes exibidos no Cine São Francisco, nas proximidades da Faculdade de Direito) chegassem também. Sucesso mesmo são os filmes mexicanos. *A Pecadora*, com Maria Antonieta Pons (que o público irreverentemente chamava *Pus* ou *Puns*) permanece 20 semanas em cartaz no Broadway, arrecadando Cr$ ..... 2.500.000,00 contra Cr$ 1.700.000,00 de *Escola de Sereias*, exibido durante três meses no Metro.

Segundo dados da Subdivisão de Tributos Lançados da Prefeitura Municipal, citados por Carlos Ortiz, assim se distribuem os cinemas lançadores do Centro, em 1948[1]:

Cinema	*Empresa*	*Espectadores*
Art-Palácio	Serrador	1.824.477
Metro	Metro G. Mayer	1.677.355
Ipiranga	Serrador	1.388.343
Ópera	Serrador	1.356.684
Marabá	Cinem. Paulista	1.279.113
Bandeirantes	Serrador	1.215.416
Broadway	Serrador	974.623
Ritz (S. João)	Cinem. Paulista	849.255

Como se vê, a supremacia da Serrador é indiscutível. A empresa conta não apenas com o maior conjunto de salas — várias dezenas — mas, também e principalmente, é proprietária das mais prestigiosas e rentáveis, o que lhe proporciona cacife forte para obter o filé-mignon das distribuidoras estrangeiras.

Mas não é só com o cinema que a cidade se distrai e diverte. Impossível negar a presença marcante do futebol e do rádio. A inauguração do Pacaembu representa a consagração do futebol, que no intervalo de 30 anos evolui de "sport do pontapé" para "esporte das multidões". Pelas ondas do rádio chegam as notícias, as novelas, os grandes nomes da música popular, as transmissões esportivas e até o cinema, pela dramatização radiofônica de alguns sucessos em cartaz. *Cinema em Casa* (Rádio Difusora) e congêneres tinham audiência cativa, traziam para a intimidade do lar os momentos mais sublimes da "Sétima Arte". A fórmula era simples: traduzir os *scripts* cinematográficos segundo a dinâmica do rádio, compensando a falta das imagens com recursos de sonoplastia, empostação de voz e imaginação do ouvinte[2].

Alguns anúncios do Programa *Cinema em Casa*, publicados nos jornais do grupo Associado, mostravam uma ilustração onde se viam três ouvintes sentados diante do rádio que ostentava uma tela de cinema, fazendo com que o aparelho se assemelhasse mais a uma televisão do que a um rádio. Fixar semelhanças ou estabelecer analogias com o cinema é uma prática corrente que demonstra o empenho em contaminar-se com o seu prestígio indiscutível. Nos tempos pioneiros da TV no Brasil, em 1950-51, os próprios anúncios para venda dos aparelhos receptores investiam no analógico: "Com tal aparelho, você tem o cinema a domicílio. É o cinema dentro de casa...[3]".

Mais de 100 cinemas oferecem uma enorme variedade de atrações ao público paulistano. A maioria deles — cerca de 80% — fica nos bairros, e até nos pontos mais distantes do Centro há uma sala funcionando. A área de prestígio — a Cinelândia — é reservada para as ocasiões mais solenes, quando se quer impressionar a namorada, presentear a mãe aniversariante ou pelo menos passear pelo Centro, um programa especial para quem mora longe e vem de ônibus ou bonde compartilhar um pouco da grandeza dos prédios, da elegância dos restaurantes e cinemas.

Nos bairros, onde a oferta de diversões públicas é bem menor do que no Centro da cidade, os cinemas ganham destaque supremo e sua localização geralmente identifica o ponto central ou "nobre" da região. O cinema e a paróquia local são os pólos de confluência da população e como símbolos de emancipação da comunidade por vezes exigiram esforços e mobilização coletiva para sua edificação[4].

---

[1] In *Carlos Ortiz e o Cinema Brasileiro na Década de 50*, Idart, Caderno 8, SMC, 1981.

[2] "Surgiram então radioatores especializados em representar no rádio os papéis que na tela eram vividos por certos atores característicos, como Humphrey Bogart e James Cagney. Lima Duarte, cujo apelido era 'voz-de-suvaco', por exemplo, especializou-se na época em Peter Lorre e John Garfield. Enfim, *Cinema em Casa* procura fazer jus a seu *slogan* pretensioso "A mais perfeita tela do éter". *Teleteatro*, Idart, SMC, 1980.

[3] Um raciocínio bastante discutível pois o cinema "tira" as pessoas de suas casas para a convivência num determinado espaço físico, enquanto a televisão implica justamente no contrário: fixação em casa, atomizando a massa de espectadores. O cinema tem platéia; a televisão tem audiência, ou seja, o público em sua consideração abstrata.

[4] Os cinemas de bairro sempre se definiram pela presença maciça de crianças e adolescentes que aproveitavam a ocasião para trocar gibis, uma cena existente nos cinemas elegantes da Cinelândia.

O Colyseo Paulista ficava no Largo do Arouche, no bairro de Santa Cecília, e exibia os filmes da UFA.

Em 1958 o público paulista assistiu à festiva inauguração do Cine Rivoli (ex-Ritz), na Avenida São João.

Alguns cinemas de bairro merecem registro: o Brasil (1.800 lugares), aberto em 1942, está em Pinheiros; no ano seguinte incorpora-se o Carlos Gomes na Lapa, o Cruzeiro na Vila Mariana (2.352), o Piratininga no Brás (4.300) e o Casa Verde no bairro do mesmo nome; em 1946 é a vez do Hollywood em Santana (2.543) e do São Jorge no Tatuapé (2.113). Em 1947, o Samarone no Ipiranga com capacidade para 2.452 espectadores e o Esmeralda (1.694). Na Mooca, em 1948, surge o Imperial (1.820 lugares) e o Glamour (2.722) em Osasco[5], enquanto no bairro da Saúde levanta-se o Estrela, com 1.760 lugares. A maioria dos cinemas tem capacidade para abrigar pelo menos dois mil espectadores, confirmando a tendência de construir salas mastodônticas.

Nesta atmosfera de otimismo fica difícil perceber as primeiras fissuras e estremecimentos nas sólidas estruturas da atividade cinematográfica. "O Império onde o sol nunca se põe", como se chegou a mencionar em instantes de arroubo, está erodindo. De repente o paulistano é surpreendido com uma greve que o deixa — pela primeira vez desde os tempos pioneiros — privado de assistir aos filmes no circuito comercial. O movimento paredista, ao final dos anos 40, liderado pelo Sindicato dos Trabalhadores não desagrada totalmente os proprietários, que procuram capitalizar a seu favor, deixando claro seu desagrado frente à iniciativa dos órgãos públicos de tabelar o preço dos ingressos[6].

A primeira vez que se ouve falar em desinteresse do público ocorre em 1949. O termo, talvez inadequado, registra de qualquer modo as preocupações com a diminuição das taxas de crescimento de público, inferiores à média dos últimos 10, 15 anos. Perguntados sobre as causas, profissionais do ramo consideraram difícil indicar um motivo exato para explicar a retração dos fãs da sétima arte. Mas suspeitam que o poder aquisitivo do povo está diminuindo, visto que é nos bairros que se manifesta mais acentuada esta fuga dos "amantes do écran". Se o público não voltar a crescer às taxas habituais, o circuito exibidor paulistano corre risco de instabilidade, uma vez que está organizado para crescimento contínuo. A retração deprime a rentabilidade e traz reflexos imediatos nas condições de manutenção das salas[7].

O censo de 1950 irá confirmar a capital paulista em pé de igualdade — pelo menos em população — com o Rio de Janeiro. São 2.198.096 habitantes, provenientes de todos os recantos do país e do mundo. E os 119 cinemas (dados do antigo Departamento de Estatísticas do Estado, atual Seade) recebem uma avalanche de 35 milhões de espectadores que vêem quase que compulsoriamente filmes estrangeiros[8].

Sem contar com a simpatia dos exibidores e provocando repetidos muxoxos na crítica especializada, os filmes brasileiros, notadamente as chanchadas cariocas, obtêm sucesso junto às platéias consideradas menos exigentes. Carlos Ortiz, atento aos fatos, observa (*Folha da Manhã*, 16 fev. 1950) que "o gênero é fácil e imensa a sua sedução. Basta ver as filas enormes que se formam diante do Art-Palácio nestes dias, basta ouvir as estrepitosas gargalhadas que ressoam no recinto durante a projeção de *Carnaval no Fogo* e ter-se-á a explicação da insistência com que a Atlântida e demais produtoras cariocas nos fornecem anualmente esses pratos carnavalescos pobres de vitaminas mas fartamente apimentados[9]".

Alimentando expectativas de elevação do nível técnico-estético do cinema brasileiro a partir de São Paulo, a Vera Cruz inicia a década rodando o seu primeiro longa-metragem — *Caiçara* — que será posteriormente lançado em noite de gala no Cine Marabá. Com holofotes, banda da Guarda Civil, autoridades em geral e o cordão de isolamento protegendo o elenco que acena para a multidão, testemunha-se uma situação particularmente inédita, pois afinal um filme realizado aqui "merece" ser projetado em ambientes nobres da Cinelândia, sem o risco da clandestinidade".

---

[5] Nesta época Osasco integrava o município de São Paulo.

[6] *Cine Reporter*, n. 567, de 3 nov. 1946, faz uma cobertura dos acontecimentos e publica um comunicado do Sindicato dos Operadores Cinematográficos: "(...) O Sindicato dos Operadores Cinematográficos de São Paulo quer que o povo saiba que não pediram a greve, mas que forçados pelas circunstâncias, especialmente pelos miseráveis salários que recebem é que foram levados a ela...". A resposta dos exibidores vem rápida. Consideram as pretensões dos grevistas como absurdas e egoístas, pois desconhecem o elevado custo dos filmes, as despesas gerais e sobretudo os elevados aluguéis, sem falar dos impostos que chegam a representar até 40% do valor de uma entrada. E a reportagem termina com a pergunta: "Se fossem conceder os astronômicos aumentos exigidos pelos grevistas, não estariam abrindo um precedente não somente para os seus demais empregados (gerentes, bilheteiros, porteiros, indicadores, faxineiros, etc.) como até mesmo para os demais empregados em geral? E assim sendo, onde iria parar a onda de greves?

[7] Do total de 33.966.805 "fãs" que em 1949 assistiram à exibição de filmes em São Paulo, 43,15% compraram entradas em 17 casas do Centro, o que confirma o desequilíbrio: menos de 1/5 dos cinemas recebe quase metade do público, indicando que a taxa de ocupação dos cinemas de bairro é baixa.

[8] Apesar de um dispositivo legal que estabelece em 1951 a projeção de um filme brasileiro para cada oito importados, várias empresas preferem — como a Metro — ignorar as determinações, encarando as multas como punição menor, ou então, projetam os filmes displicentemente, "facilitando" a rejeição do público.

[9] *Carlos Ortiz e o Cinema Brasileiro na Década de 50*. Idart, Caderno 8, p. 45, SMC, 1981. A Atlântida representa apenas um dos interesses do vasto império comercial montado por Severiano Ribeiro, que domina a exibição cinematográfica no Rio e em vários estados do Norte e Nordeste do país. Severiano atua em praticamente todos os setores da atividade cinematográfica, da produção à exibição. Por efeito de um acordo de cavalheiros ele se abstém de participar do território cinematográfico paulista, ainda que surjam boatos de sua participação no Cine Marrocos.

Em 1952 a Cinelândia ganha mais um cinema: o grandioso Marrocos

O cinema é a maior diversão: "A principal diversão do paulistano é o cinema, segundo constatou o conde Authos Pagano", cita o artigo de *O Tempo* (22 jun. 1952) ao oferecer os números de uma pesquisa efetuada entre 763 paulistanos situados na faixa entre 13 e 45 anos onde mais da metade das pessoas consultadas revela preferir o cinema como primeira opção entre todas as modalidades de entretenimento oferecidas.

Diversão	*Homens*	*Mulheres*	*Total*	*Porcentagem*
Cinema	185	207	392	51,38
Leitura	14	25	39	5,11
Baile	19	44	63	8,26
Passeios	12	10	22	2,88
Convescotes	—	8	8	1,05
Viagens	13	10	23	3,01
Futebol	47	—	47	6,16
Esportes	54	12	66	8,65
Música	4	9	13	1,70
Teatro	11	7	18	2,36
Natação	18	5	23	3,01
Automobilismo	4	1	5	0,66
Sem preferência	3	3	6	0,79
Diversas	28	10	38	4,98
	412	351	763	100,00

Explicando os resultados o prof. Authos Pagano diz que as pessoas justificam suas preferências a partir de dois pontos básicos: o primeiro é que o cinema "distrai e instrui", e logo em seguida, se coloca o argumento irrefutável dos preços baixos e acessíveis para a maioria dos orçamentos[10].

Os itens apresentados na pesquisa confirmam que a opção pelo cinema não é totalmente ativa, ou seja, a preferência também se dá pela ausência de alternativas tão abrangentes. O futebol é coisa para homem (nenhuma mulher o citou), diversão estritamente masculina. As viagens e passeios são pouco votados porque o automóvel ainda não se tornara produto acessível à população. Quanto à TV, recentemente implantada (e sequer citada na amostragem) não passa, neste momento, de uma diversão restrita a alguns milhares de privilegiados que podem adquirir aparelhos receptores caros e ver imagens fantasmagóricas.

No mesmo ano (1952) é a vez do Cine Marrocos se incorporar à Cinelândia. Apontado como o mais luxuoso da América do Sul, suas instalações impressionam pela grandiosidade. O *hall* de entrada evocando um estilo "Versailles" conduz ao vestíbulo circular onde um chafariz ("fonte luminosa que dá ao ambiente requinte de lenda e majestade") divide as atenções com um baixo-relevo em gesso que descreve a epopéia do cinema. Inspirado nas histórias das mil e uma noites, o Marrocos foi concebido como um palácio em "estilo mourisco modernizado" o que, traduzido, significa mistura de elementos e formas decorativas em tal medida que o resultado final é de uma monumentalidade pesada e opressiva.

Na entrada o rigor é absoluto e o público se veste com aprumo para freqüentá-lo. À semelhança de outras salas tradicionais, homem sem gravata não entra e caso alguém seja supreendido no seu interior sem este adereço é convidado imediatamente a se retirar. Até aqui, de qualquer forma, não se trata de nenhuma novidade, pois várias salas do Centro fazem a mesma exigência e além do mais a gravata está tão associada à elegância, à distinção masculina, que a maioria dos homens não reclama[11]. O caso é que o Marrocos — barreira aparentemente inexpugnável à "falta de compostura" — foi o palco de um episódio publicamente registrado de não obediência à regra, tendo como protagonista o arquiteto e artista plástico Flávio de Carvalho. Máximo Barro conta que, "saindo do Museu de Arte Moderna na Rua 7 de Abril (onde se reunia boa parte da intelectualidade paulistana da época, em volta dos museus de arte, redações de jornal, filmoteca brasileira, livrarias, bares etc.), Flávio de Carvalho seguiu em direção à Conselheiro Crispiniano vestindo o traje que ele idealizara para uso masculino em clima tropical. De saiote e meias entrou no Marrocos e ninguém tentou barrá-lo"[12].

Dois anos depois (1954) a cidade comemorava o IV Centenário de sua fundação seguindo um calendário de festas, desfiles, torneios, exposições, inaugurações (O Parque Ibirapuera, por exemplo) que se estendem pelo ano inteiro. Acontece também um Festival Internacional de Cinema, o presente da sétima arte à cidade que lhe des-

---

[10] Tomamos aqui a pesquisa enquanto indicação geral de tendência, e não seus números específicos, pois os itens induzem à confusão. Por exemplo: futebol, esportes e natação configuram no caso três itens diferentes. Por quê?

[11] Do que se aproveita um comerciante astuto para ganhar algum extra. Ele aluga gravatas aos desprevenidos que devolvem logo após terminada a sessão do Marrocos.

[12] Depoimento de Máximo Barro. O Centro não detinha o monopólio dos cinemas confortáveis e elegantes. O Plaza, contemporâneo do Marrocos, erigido na Praça Marechal Deodoro, procurava atender "às gratas exigências dos bairros aristocráticos e representativos do progresso bandeirante, como Higienópolis, Pacaembu, Perdizes, Santa Cecília, Campos Elíseos etc. Por isso anuncia facilidades de estacionamento, *bombonière*, para atender ao delicado gosto das distintas *habitués* nas suas mais variadas exigências", e até um serviço interno para avisar os espectadores médicos em caso de chamada de suas clínicas.

tina verdadeira devoção, traduzida na venda de 50 milhões de ingressos no ano. A "Cidade que mais cresce no mundo" ou "Maior Parque Industrial da América Latina", conforme os *slogans* ufanistas, hospeda por alguns dias astros e estrelas do cinema, delegações de vários países que comparecem às sessões de gala no Cine Marrocos. Nas suas escadarias é estendida uma passadeira que chega até o meio-fio, onde desembarcam sob aplausos os convidados especiais — Errol Flynn, Henri Langlois, Walter Pidgeon, Von Stronheim, Denise Vernake, Abel Gance e outros[13].

Artistas brasileiros também estão presentes, entre eles Mazzaropi, sucesso na Cinelândia com *Candinho*, recentemente lançado no Art-Palácio. Ele desce de seu carro novo (especialmente adquirido para a ocasião), é reconhecido e ovacionado, passando no teste de popularidade[14].

Embora o otimismo seja a tônica predominante no período em que se comemora o IV Centenário não há unanimidade quanto ao setor cinematográfico; *O Tempo*, em sua edição de 14 fev. 1954, oferece uma rápida radiografia do circuito exibidor e cita a existência de 145 cinemas em funcionamento, 127 deles nos bairros e 18 no Centro, sendo que destes últimos nem todos estão funcionando — segundo a reportagem — em condições razoáveis de conforto e higiene, revelando o descaso dos proprietários para com o público. Duas salas são relacionadas: Santa Helena e Cine Mundi. Entre os bairros que dispõem de maior número de cinemas salienta o distrito da Consolação com 13 casas exibidoras, vindo a seguir o Tatuapé com 10, Ipiranga com 9, Lapa com 8 etc. Os maiores, os mastodônticos, ficam também fora dos limites da Cinelândia e do Centro: o Piratininga (4.300 lugares) e o Universo (4.260) estão no Brás e o Nacional (3.250) fica na Lapa[15].

A imprensa já critica o estado de conservação das salas e a qualidade dos filmes apresentados. A divulgação dos balanços financeiros das empresas leva alguns jornais a perguntar se com tamanho lucro não era possível ter cinemas melhores. A falência da Vera Cruz está ainda fresquinha na memória de todos, o que de um lado realimenta o pessimismo generalizado quanto à nossa capacidade de fazer cinema mas, por outro, destaca as características de um país periférico como o Brasil — destinado a ser mero importador de filmes.

Já não se trata agora de discutir as chanchadas, que nunca ameaçaram de verdade a estrutura tradicional. Uma nova geração de cineastas está surgindo, rejeitando o sistema de estúdios sob a influência de vários movimentos, entre eles o neo-realismo italiano e relativiza os parâmetros até então absolutos do cinema hollywoodiano. As transformações são lentas e difíceis, pois a presença do filme brasileiro nas telas sempre foi vista como um trambolho para o exibidor. E não se trata neste caso de gosto pessoal ou preferência dos empresários pelo filme estrangeiro. É que depois de décadas de convivência com os distribuidores dos filmes americanos, o exibidor brasileiro desenvolveu um *modus operandi* quanto à divisão de renda, ao sistema de "pacotes", à divulgação etc., em que o cinema brasileiro é corpo estranho. Os convênios e acordos estabelecidos no decorrer de décadas de convivência comercial limitam a flexibilidade do exibidor. Uma empresa como a Cinematográfica Paulista, por exemplo, mantém contratos com a Fox e a Universal. Deve tê-los com outros grupos também. Por que criar problemas com parceiros tão poderosos em troca de alguns filmes feitos aqui e que lhes parecem (e aos críticos e à inteligência local) mambembes demais?

A Comissão Municipal de Cinema

Para fazer subir um pouco mais a temperatura reinante surge um documento da Comissão Municipal de Cinema, órgão consultivo da Secretaria de Educação e Cultura do Município, divulgado em novembro de 1955. Numa carta enviada pela Comissão ao presidente da Cofap (Comissão Federal de Preços) o texto inicia observando que "o filme cinematográfico constitui uma mercadoria de uso coletivo que pode, sob o aspecto da amortização do seu custo, ser equiparado a um serviço público. Para esta amortização, geralmente muito elevada, concorrem milhões de consumidores, pertencentes às classes sociais as mais variadas". Em seguida nota que em outros países estabeleceu-se um critério que reserva às classes mais abastadas uma contribuição maior na formação das rendas por meio da cobrança de preços mais elevados. Em outras palavras, isto significa a classificação de cinemas e o estabelecimento, em decorrência, de preços diversos. Situação diversa ocorria aqui onde o tabelamento dos ci-

---

[13] O festival ocorreu de 12 a 16 de fevereiro e na sua abertura foi exibido *Música e Lágrimas* (*The Glenn Miller History*).

[14] Depoimento de Máximo Barro.

[15] Os cinemas elegantes "estilo *art-nouveau*" que fizeram tanto o gosto do público elegante nos anos 30 estão em franca decadência. O Santa Helena, o Pedro II, no Anhangabaú, o Paramount e o próprio Rosário que fecha as portas definitivamente em 1955.

Arquivo Cinédia

Em 1946 o Art-Palácio (Avenida São João) promoveu a estréia de O Ébrio, *dirigido por Gilda de Abreu.*

nemas foi em parte responsável pela transformação de grande número de salas em cinemas lançadores com o propósito de cobrar o preço máximo estabelecido (no caso 10 cruzeiros). O sistema de lançamento simultâneo, estabelecido em São Paulo, configura uma situação oposta à de outros países, como a Itália, por exemplo. Enquanto em outros lugares o filme explora seu público no tempo, em São Paulo vigora o princípio da exploração do público no espaço pela exibição simultânea em número cada vez maior de salas, favorecendo os grandes circuitos, e qualquer produtor ou exibidor sabe que para um filme ser financeiramente bem sucedido, deverá ser programado em vários cinemas, e o exibidor que não dispuzer de pelo menos 15 salas "estará condenado a exibir sempre fitas comercialmente fracas e portanto a sofrer a queda da freqüência em suas salas".

Paralelamente, a Comissão observa, revelando sua preocupação com a defesa do cinema brasileiro, que este sistema simultâneo prejudica seriamente o filme nacional que conta apenas com o mercado interno para a amortização. "... Apenas três circuitos de cinemas em São Paulo e três outros no Rio oferecem condições materiais de renda suficiente. Como cada um desses circuitos exibe, de acordo com o decreto de obrigatoriedade, seis filmes brasileiros por ano, vê-se que a produção de filmes nacionais realmente rentável não excede a 18 fitas anuais. Qualquer fita nacional, em conseqüência, lançada nos circuitos menores, ou em cinemas avulsos dessas capitais, automaticamente terá prejuízos já que os mercados do Rio e São Paulo representam 60% do mercado cinematográfico brasileiro. Só as fitas de baixa qualidade se submetem a esse prejuízo inevitável, e não é pois de estranhar que os circuitos menores (Metro, por exemplo) se limitem a apresentação das piores fitas nacionais".

O documento oficial rejeita o sistema *road show* de exibição, afirmando o antagonismo entre este e a produção cinematográfica nacional. A Comissão sugere, "para atender aos interesses do país", que o reajustamento dos preços de ingressos deveria ser feito em duas bases: não permitir a continuação da vigência do sistema de exibição simultânea, que condiciona um preço de ingresso igual para todas as camadas da população; e não permitir um aumento que atinja indistintamente todas as classes da população. Se para a maior parte da população o preço atual representa uma despesa dificilmente majorável, sob pena de privá-la de sua distração mais popular, existe por outro lado uma minoria considerável capaz de arcar, muito facilmente, com um aumento substancial... E ainda soluções práticas: a) alguns cinemas dos bairros mais abastados das capitais cobrariam preços máximos, com a condição de exibirem filmes em exclusividade; b) simultaneamente com esses cinemas, as mais luxuosas casas de espetáculos apresentarem também filmes, em exclusividade, a preços mais acessíveis; c) os outros cinemas, não lançadores (que voltariam a ser a grande maioria), recuperariam toda uma clientela que atualmente os abandona

para superlotar os cinemas de luxo, e veriam, assim, suas rendas aumentarem pela elevação da freqüência. O aumento de preços nesses cinemas deverá ser o menor possível, podendo até, em muitos casos, ser nulo.

Os dados disponíveis no Seade mostram que a década de 50 corresponde ao período de ouro do cinema em São Paulo. Nunca se freqüentou tanto os cinemas.

Ano	*População*	*Lugares*	*Público*
1940	1.317.396	95.754	19.526.224
1945	1.701.694	122.739	30.212.942
1950	2.198.096	158.000	35.846.722
1955	2.870.258	199.379	57.736.902
1956		204.524	58.699.041
1957		216.976	56.590.065
1958		220.006	46.720.309
1959		228.973	49.697.517
1960	3.635.032	224.669	44.357.881

Fonte: Seade (ex-Departamento de Estatística do Estado de São Paulo)

O quadro permite estabelecer a correlação entre o crescimento da população e o crescimento do público cinematográfico, projetando um perfil da sua popularidade. Na década de 40 a população cresceu 60% enquanto o público de cinema evoluiu mais: 83%. Na década seguinte a situação se inverte. A população continua crescendo a uma taxa constante (65% em 10 anos) e a freqüência cinematográfica fica nos 27%, bem inferior à alcançada nos anos 40. Caso o crescimento de público fosse mantido, deveriam ser 65 milhões de espectadores em 1960, número bem superior ao obtido no levantamento do Departamento de Estatística. Se não há uma queda em termos absolutos (afinal os números em 1960 são superiores aos de 1950) há pelo menos uma involução pois a taxa é inferior ao crescimento demográfico. Considerando mais detalhadamente a década de 50 percebe-se dois períodos distintos. O primeiro vai de 50 a 55 com a população crescendo 32% enquanto o salto de público é maior: 61%. E no lustro seguinte, a população continua aumentando em ritmo constante (27% de aumento de 55 para 1960) ao passo que a linha ascendente de público alcança um ponto máximo para então despencar. Pela primeira vez diminui o público. O número de espectadores em 1960 é 25% menor que em 1955.

Com base ainda nos dados fornecidos pelo Seade é possível comparar a freqüência dos principais cinemas em 1945 e 1957.

Salas de maior público (em milhar)

1945		*1957*	
Art-Palácio	— 1.450	Art-Palácio	— 2.219
Ipiranga	— 1.285	Marabá	— 1.713
Metro	— 1.134	Ipiranga	— 1.687
Piratininga	— 1.034	Metro	— 1.660
Universo	— 998	República	— 1.638
Bandeirantes	— 919	Marrocos	— 1.350
Santa Helena	— 840	Bandeirantes	— 1.140
Ópera	— 826	Ritz (S. João)	— 1.047
Roxy	— 751	Broadway	— 829
Marabá	— 728	Cairo	— 729

Os primeiros sinais emitidos ainda ao final dos anos 40 prenunciando uma queda de público foram abafados pela recuperação alcançada na primeira metade da década seguinte, período coincidente com a euforia do IV Centenário. A recuperação apenas trouxe um pouco de oxigênio ao circuito exibidor, e se existe otimismo é porque se toma como referência básica o clima feérico da Cinelândia e não a cidade no seu conjunto.

O quadro nos indica que em 1945, sete dos 10 cinemas de maior público estão no Centro (seis na Cinelândia) e outros três ficam no Brás, confirmando plenamente a expectativa de bons negócios a partir da abertura de salas gigantescas como o Universo e o Piratininga. Mas em 1957 o panorama é outro, e todos os 10 cinemas mais freqüentados se localizam na Cinelândia (se incluirmos o Cairo, na Rua Formosa). O Brás perde a sua condição privilegiada no circuito paulistano e conseqüentemente suas principais salas devem estar operando em vermelho. De qualquer forma nenhum outro bairro reprisa o peso que o Brás tivera nas décadas anteriores, o que já indica uma tendência ao esvaziamento geral dos grandes cinemas de bairro.

Um dos motivos aventados para explicar a decadência dos cinemas de bairro está no documento elaborado pela Comissão Municipal de Cinema: a transformação artificial de muitos cinemas em salas lançadoras, permitindo a cobrança de ingressos mais caros, afastando o público que prefere guardar seu dinheiro para gastá-lo na Cinelândia onde se desfruta de uma certa atmosfera de fantasia que extrapola os limites da tela.

Na Cinelândia não há sinais de crise e muito do seu sucesso e carisma se devem às iniciativas de Paulo Sá Pinto que traz para os seus cinemas novidades recém-lançadas

Em 1955 Paulo Sá Pinto instalou no República a maior tela do mundo

no mercado americano[16]. É seu o privilégio de lançar o cinemascope e o som estereofônico no Cine República com *O Manto Sagrado*, em 1954, obtendo grande êxito de bilheteria. Ele também traz o processo 3D (cinema tridimensional) na mesma casa. Na entrada o freqüentador recebia um óculos (esterilizado por moças em aventais brancos manuseando equipamento importado) sem o qual não lhe era possível saborear o novo processo. Máximo Barro lembra-se dessas projeções: "Era difícil porque eram dois aparelhos projetando a mesma imagem, o que exigia uma interrupção no transcorrer da sessão. Além disso, freqüentemente a sincronização dos projetores não era perfeita o que dava uma coisa estranha. Eu por exemplo me lembro de um filme onde vi o Van Heflin descendo duas vezes do cavalo. A primeira vez em verde e a segunda em vermelho[17]".

Não vai ser um pequeno incômodo técnico que irá abalar a determinação de Paulo Sá Pinto em oferecer novas sensações à cidade. Em 1955 usa de novo sua principal vitrine — o Cine República — para tirar o fôlego do espectador paulistano inaugurando a maior tela do mundo. Além de apresentar "sempre um bom programa", de acordo com os anúncios, o República agora é comparado na imprensa paulistana ao Radio City Hall e ao Roxy, dois colossos nova-iorquinos, vacas sagradas do fastígio cinematográfico.

A conquista deste título internacional propicia um episódio parisiense envolvendo o próprio Sá Pinto. Andando por uma rua da capital francesa ele vê a propaganda de um cinema anunciando que ali está a maior tela do mundo. Decidido, vai até o proprietário, mede a tela e conclui que aquela tem apenas 230 metros quadrados, 20 metros menor que a do República. Confirmado o erro, o empresário paulista exige do colega parisiense a retirada do anúncio[18].

O destaque obtido por Sá Pinto com seu nome sempre em evidência revela que a Empresa Serrador tem agora um concorrente à altura, proprietário de duas salas — o República e o Ritz-São João — que estão entre as casas de maior freqüência. Publicamente os dois empresários, Sá Pinto e Júlio Llorente, sempre dão mostras de cavalheirismo e simpatia mútua, com o segundo presente às cerimônias no República. Mas nos bastidores, retiradas as máscaras da convenção social, a competição é renhida e vez por outra escapa algum comentário dando conta da aplicação de métodos pouco convencionais na disputa por alguns pontos na Cinelândia, que é onde os dois empresários mais se aplicam, abrindo cinemas novos no esforço de renovar o interesse do paulistano[19].

Zé Fidelis, alheio às disputas que ocorrem no ambiente cinematográfico, prefere dar sua contribuição no esclarecimento definitivo sobre a origem do processo cinemascope que todos imaginam ser invenção americana. "Nada disso", esclarece. "Foi um operador português, interessado em melhorar a projeção dos filmes":

"... U cinemacóspe foi imbentado da siguinte manáira: habia um filme em que a mocinha cuspia cum bontade na cara du bilão umas cinco ou seis bezes. Au s'aproximare u momento das cusparadas, a platéia toda si achaba co'a atenção presa na téla. Eis que a hiroina cumeça a cuspire! Nesse instante u safado du uperadôre tambãem cumiçou a cuspire, mas im cima dus ispectadôres! Foi cando todo mundo pôs-se a gritáre: 'U cinema cóspe! U cinema cóspe!' I foi assim, sinhôres qui, desde aquel instante, nasceu o burdadáiro i ligitimo cinemacóspe[20]!"

Em 1957 mais um cinema de Sá Pinto, O Olido. Amplo, confortável e moderno, foi inaugurado com *Tarde Demais Para Esquecer*, sucesso absoluto. Antes da sessão começar, um orquestra apresenta peças musicais na tentativa de recuperar a ambientação elegante e distinta de outros tempos, qualidade que, segundo os jor-

---

[16] Tais inovações resultam da estratégia dos estúdios para recuperar o público que vem caindo ano a ano. Além dos estragos produzidos pelo macarthismo ao cinema americano, este enfrentou também sério revés com a decisão da Corte Suprema que põe fim (baseada na legislação antitruste) à integração vertical — produção, exibição, distribuição. Para completar o elenco de sobressaltos e dificuldades, a televisão vem obtendo grande penetração junto à população americana, seduzindo justamente o público cinematográfico.

[17] Depoimento de Máximo Barro.

[18] Episódio citado pelo próprio Paulo B. Sá Pinto ao autor.

[19] Num artigo de Múcio Ferreira para o *Jornal do Commercio* de 10 nov. 1957, ele observa: "São sem dúvida as salas mais luxuosas de todo o Brasil. Para este ano de 1957 aguarda-se a inauguração de mais duas: o Cine Paissandu, situado no largo do mesmo nome, e o Boulevard (antigo Cine Paratodos), e para breve haverá o Olido. Duas são as maiores companhias exibidoras: Serrador, que compreende 49 casas em atividade (incluindo-se as associadas) e mais duas para dentro em pouco. Essa companhia, o maior circuito urbano do Brasil é presidida pelo Sr. Júlio Llorente e o seu diretor-secretário é o ativo e empreendedor Florentino Llorente. Serão portanto 51 casas bem aparelhadas, pelo Centro e bairros de São Paulo. A outra grande companhia é a "Sul", associada à "Paulista". Ambas controlam 28 cinemas atualmente, sob a liderança do incansável Paulo Sá Pinto, que teve a iniciativa de grandes novidades: cinemascópio, telas gigantescas etc. Atualmente a companhia de Júlio e Florentino Llorente e a de Paulo Sá Pinto vêm se dedicando também a produção de filmes, estabelecendo nova forma de associação, a mais aconselhável e oportuna: nos mesmos interesses o produtor e o exibidor. Só terá com isso a lucrar o cinema paulista."

[20] Seleção Canalhinha. Zé Fidelis, Ed. Folco Masucci, p. 59, São Paulo, 1968. Zé Fidelis, a partir de 1934-35 se tornou, através do rádio, jornais e posteriormente televisão, um dos humoristas mais populares da cidade com suas caracterizações do imigrante português e paródias que caíam no gosto geral.

nais, estavam escassas, principalmente devido ao comportamento do público[21].

O Olido era o primeiro cinema da cidade a funcionar dentro de uma galeria, o único que mantinha piano/orquestra e um prefixo musical famoso: *The Best Things in Life Are Free*. Para freqüentá-lo e gozar das vantagens do sistema de reservas — que elimina a permanência nas filas — o espectador não só paga mais como também perde automaticamente o direito à meia entrada, um concessão do governo Getúlio Vargas à classe estudantil e considerada conquista irreversível[22].

Próximo ao Olido o Serrador oferece o Cine Paissandu. "No pórtico estão situadas as duas bilheterias, seguindo-se o átrio também completamente revestido de travertino e onde está localizado o painel em afresco, com 15 m de extensão, representando danças típicas nacionais como 'Bumba meu Boi', 'Candomblé' e 'Fandangos'[23]. Com 2.150 lugares e muito conforto (os espectadores que demandam os dois pullmans sobem por elevadores que dão acesso às salas de espera decoradas também com temas regionais: a congada e o frevo), o Paissandu é uma demonstração de confiança no mercado cinematográfico paulistano.

O surgimento do Olido e do Paissandu coincide com a queda de freqüência do público cinematográfico em números absolutos. O *Diário Popular* em sua edição de 20 out. 1958 analisa a situação e levanta uma hipótese: possível concorrência da televisão, o que não impede a inauguração de mais uma sala na Cinelândia, desta vez o Rivoli, cujo *début* não poderia ser mais bem sucedido. Exibe na estréia *A Volta ao Mundo em 80 Dias* — enquanto um enorme balão fica suspenso na Av. São João —, que se torna um dos maiores sucessos de público em toda a história da cidade. Dezenas de semanas consecutivas em cartaz!

Mas se o público continua reagindo bem às iniciativas de Sá Pinto para dotar o circuito de alternativas "elegantes", o mesmo não se pode dizer dos estudantes. Irritados com a postura da empresa, de extinguir a meia entrada, resolvem adotar a fila boba, obstruindo a entrada, gerando confusão em frente aos cinemas. Confusão e boatos. Testemunhas garantem ter reconhecido uma agitadora "russa" do outro lado da rua orientando a movimentação dos estudantes. Sá Pinto pede garantias ao governo para manter suas salas abertas mas a época (1958) é de eleições para o governo do estado e o melhor é fechar temporariamente as portas.

A Gazeta de 10 de outubro publica um artigo ("O Caso Olido e Rivoli") em que tenta se colocar acima das partes mas termina justificando os aumentos: "Compreendamos, todavia, que é injusto exigir, que o que custa mais (no caso a manutenção da alta qualidade de função do Olido ou as bases de negócios do filme no Rivoli) se possa nivelar aos preços dos comuns espetáculos. O que o Olido faz, lealmente, admitamos, é possibilitar grande *chic* (São Paulo tem esse direito, não acham jovens?) a toda a população, por preço razoável...". E continua: "se considera que o cinema aduziu, à seleção de filmes, fatos novos, no gênero, isto é, o recital pianístico e também o concerto sinfônico. Se a população desejasse desfrutar só o recital, ela pagaria mais do que o custo de um ingresso de cinema; ou se quisesse só o concerto por grande orquestra, deveria desembolsar nova quantia; e finalmente um filme selecionado merece as honras de uns cruzeiros a mais...".

Opinião não compartilhada por *Crítica* de 2 set. 1959, em que o exibidor é visto sob outro ângulo, pois "lançam mão de mil artimanhas para conseguir aumentar o preço dos ingressos (cadeiras numeradas e seções separadas que são o que há de mais incômodo para o espectador) ou aquela orquestrinha do Olido que além de tomar o tempo da gente é o que se possa imaginar de mais medíocre em música".

Mas num aspecto os artigos guardam coincidência de opinião no interesse do paulistano pelos filmes: "O cinema, comparado aos gêneros e artigos fornecidos ao povo, é tratado pelos órgãos fiscais e reguladores de preços com uma certa condescendência, como luxo. Nada mais erra-

---

[21] A mudança de comportamento do público é natural. Resulta da própria popularidade do cinema além do que as levas de migrantes mudam a composição das platéias que tendem a se manifestar ruidosamente conforme o local e o filme projetado. Torna-se corriqueiro ouvir a sonoplastia das crianças, jovens e dos engraçadinhos de ocasião, que tanto provocam risos como irritação. Máximo Barro cita alguns episódios: o primeiro acontece na projeção de *Maria Antonieta*, que tem Norma Shearer no papel-título. Numa determinada cena ela subia para o cadafalso e antes de alcançá-lo parava um pouco e olhava em direção à câmera (da multidão). Alguém que havia assistido ao filme anteriormente espera o momento imediatamente anterior e em voz de falsete chama: "Maria Antonieta"!. O público cai na gargalhada e o sentido dramático se perde. Outra situação ocorre num momento posterior e na apresentação dos estúdios e distribuidores. A Pelmex, como todas as outras empresas, tem a sua marca, o seu símbolo. Neste caso, uma bola que sai de um canto da tela, vai crescendo em direção ao centro até se desenrolar e aparecer enfim a palavra Pelmex. Como a trajetória da bolinha assemelhava-se à de uma bola lançada de escanteio para o centro da área, alguém sempre gritava: — Vai Baltazar!. Um corintiano, com certeza.

[22] Sem entrar nos aspectos legais da suspensão da meia entrada no Cine Olido, vale registrar que os anúncios para venda de aparelhos receptores de TV martelavam nas chamadas: "Chega de fila. Tenha televisão em casa". Para anular este *handicap* que poderia afastar uma parcela do público é que Sá Pinto provavelmente estabeleceu as poltronas numeradas.

[23] *Revista Acrópole*, n. 236, junho de 1958.

O Olympia era um dos cinemas do Brás, o segundo território cinematográfico de São Paulo nos anos 30.

do. Não é preciso ser psicólogo, nem técnico em psicologia do trabalho, para saber que, ao lado de um descanso eficiente para que o cidadão renda em seu trabalho de maneira satisfatória, é indispensável uma boa distração. Entre as distrações o cinema ocupa para o povo lugar de primeiro plano. Além do que o hábito do cinema enraizou-se na alma do paulistano quase que como um vício[24]..."

De tabela o artigo relata uma longa relação de mazelas do sistema exibidor paulistano. Ultrapassado o período ufanista, se multiplicam as críticas à manutenção, às programações e à sede de lucros das principais empresas, que estariam tratando os filmes e o público com displicência. É citado o Cine Regina, cartão de visitas de uma empresa pequena, que exibe a realização francesa *La Loi*, direção de Jules Dassin, aqui lançado sob o título *A Lei dos Crápulas*. A empresa, proprietária também dos cines Clipper, Haway e Barão, nem de longe sugere o destaque que obterá nos anos 70 quando estará entre as três grandes do setor.[25]

As Pendências Judiciais

Ao final de 1959, quatro anos depois da divulgação daquele documento da Comissão Municipal de Cinema, o Conselho da Coap (Comissão de Preços e Abastecimentos do Estado de São Paulo) define a classificação dos cinemas da capital em quatro categorias. A portaria não entra em vigor imediatamente porque depende da publicação do acórdão do Tribunal Federal de Recursos que lhe deu ganho de causa na questão do tabelamento. De acordo com a classificação, os cinemas estão divididos em categorias: especiais — não sujeitos a tabelamento; primeira categoria: Cr$ 30,00, impostos inclusos; segunda categoria: Cr$ 23,00; terceira categoria: Cr$ 15,00. Na categoria especial estão os cinemas Ipiranga, Jussara, Marabá, Marrocos e Metro. Outros 43 estão na primeira, 31 na segunda e finalmente 78 na terceira categoria. Complementarmente, o artigo 2º estipula que alguns cinemas continuam isentos de tabelamento pois foram considerados em portaria da própria Cofap como construídos especialmente para a exploração do ramo, cujas instalações foram consideradas merecedoras dessa liberação. São as seguintes salas: Astral, Áurea, Boulevard (que sucede ao Paratodos),

[24] *Crítica*, 2 set. 1959.

[25] Nesta época a Haway se coloca discretamente entre outras dezenas de empresas do ramo que se espalham pela cidade de São Paulo. Iniciou suas atividades em 1949, quando o sr. Lopes procurava um terreno para montar uma padaria e terminou por construir o Cine Clipper na Freguesia do Ó. Aporta na Cinelândia com o Regina e o Barão e sua condição de pequena empresa não constitui ameaça para o Serrador e a Paulista, que estão às voltas com a manutenção de grandes salas que se esvaziam e tem que passar por reformas complexas. Em 1966 chega à Avenida Paulista com o Cine Gazeta (1.100 lugares) e o Gazetinha, em 1967, que ficou marcado pelo sucesso de *A Primeira Noite de um Homem*. Daí em diante a Haway — mesmo em meio à crise do setor — não pára de crescer até o ponto de se transformar na atualidade numa das grandes do país, alcançando o norte do Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul (com a incorporação da Peduti), Rondônia, Pará e Ceará.

Brasília, Coral, Estoril, Haiti, Haway, Mônaco, Olido, Ouro Verde, Paissandu, Rivoli, Trianon.[26]

Antes de terminar o ano é deflagrado mais um *round* nas pendências entre os órgãos públicos e os exibidores. Agora se trata da questão de recuperar parte do preço do ingresso que a Prefeitura reivindica uma vez findo o convênio com o IBGE. O Sindicato dos Exibidores do Estado de São Paulo emite nota, publicada em todos os jornais da capital, onde se afirma que em protesto contra as medidas, os proprietários estão dispostos até mesmo a fechar as salas. A Secretaria de Finanças da Prefeitura, através de comunicados na imprensa, denuncia o locaute.

São levados a público através da imprensa fatos que ocorrem nos bastidores do circuito exibidor. Aquele universo sem contradições, coberto de mármores e tapetes começa a ruir, revelando desvãos por onde passa uma informação que não faz juz à fama e à tradição dos nossos cinemas. A pendência judicial instalada no ano de 1959 entre a Prefeitura, o IBGE e os exibidores remonta a um ato municipal datado de 1936 que definia a destinação de 15% sobre o preço de custo ou valor dos bilhetes para a Prefeitura, além de uma taxa de estatística no valor de 10% sobre esses mesmos ingressos, tributo este destinado ao IBGE.

Em 1957 a Prefeitura denuncia o convênio e pretende extingui-lo, o que deflagra uma verdadeira batalha judicial envolvendo as partes interessadas. Julgado pelo Tribunal do Estado, ele dá ganho de causa à Prefeitura da Capital. O IBGE recorre ao Tribunal Federal de Recursos, que acata o mandado de segurança. A pendência só termina em 1960, quando o Supremo Tribunal Federal cassa o mandado e assim favorece a municipalidade. A esta altura, a animosidade e falta de entendimento já causaram prejuízos irreparáveis. Até a década de 50 não há conflito declarado entre os setores de Diversões Públicas da Prefeitura, os órgãos arrecadadores, os exibidores, os produtores de cinema e o consumidor. A partir da metade dos anos 50 é que se formam e cristalizam opiniões conflituosas, configurando posições inconciliáveis. Por quê? São vários motivos interferindo no envenenamento das relações entre empresários, órgãos públicos e setores ligados à atividade cultural. Sem entrar em considerações sobre os motivos que levam a estas pendências, o que se pode dizer é que o início da turbulência coincide com os primeiros sinais de decadência do comércio cinematográfico.

Apesar de São Paulo atravessar os anos 50 em lua-de-mel com o cinema (média de 50 milhões de ingressos vendidos por ano), neste mesmo período já existem sinais inequívocos de decadência que são claramente perceptíveis nos Estados Unidos e Europa, de onde vem a maioria absoluta dos filmes aqui exibidos. Está certo que no ano do IV Centenário vende-se mais bilhetes que na Suécia inteira. É motivo de orgulho para a coletividade. Mas os sintomas de retração são inequívocos. O esquema hollywoodiano de estúdios que num dado momento se insinuara eterno começa a esboroar-se como cenário de papelão e sua presença no mercado internacional é assediada pela emergência de outras cinematografias vivamente aplaudidas.

O exibidor tem contato direto com o público e talvez pela sua própria localização na ponta do universo cinematográfico seja quem sente mais de perto as variações de gosto. Os outros setores da atividade cinematográfica mais distantes da reação direta imediata das platéias reagem mais lentamente. Sentindo a retração do público os exibidores aproveitam a oportunidade que lhes permitia deixar de recolher 10% do preço dos bilhetes para a Prefeitura, ou ao IBGE, e apostam na briga,tentando compensar a queda nos lucros.

Um comunicado publicado na imprensa ao final de 1959 desmente as justificativas empregadas pelos exibidores para fechar os cinemas: "O que há, na verdade, é que a Municipalidade ao proceder a rigorosa fiscalização nos cinemas vem constatando divergências no confronto dos dados fornecidos por diversas empresas exibidoras aos produtores de filmes e aqueles colhidos pela Prefeitura, isto é, ao pagar o imposto de divertimentos públicos os dados são uns, ao fornecê-los aos produtores são outros. Por coincidência, talvez sempre contra a municipalidade paulistana[27]..."

Neste *round* da pendência entre exibidores e municipalidade fala-se novamente em fechar os cinemas. Não como iniciativa dos proprietários para pressionar, mas agora na forma de ameaça da Prefeitura contra aqueles que não pretendem cumprir a medida emanada do Supremo

---

[26] Ainda que a classificação em categorias apresente vários aspectos positivos ela significa por outro lado o próprio atestado de óbito para vários cinemas. Imagine-se, por exemplo, salas como o Universo e Piratininga que somadas oferecem quase 9 mil lugares e são deficitárias. Com sua classificação na segunda categoria são obrigadas a cobrar menos, exigindo ainda maior quantidade de público para cobrir os custos operacionais. As conseqüências são evidentes: dezenas de salas entram em decadência...

[27] *OESP*, 10 nov. 1959.

O Cine Coral reunia aqueles que queriam ver filmes de arte

Tribunal Federal que cassou o mandado de segurança concedido aos exibidores (*OESP* — 29 nov. 1959). Em meio à polêmica, outros temas são colocados em pauta: "O espectador paga para ver aquelas enfadonhas inaugurações, aquelas visões de fábrica, sem nexo nem interesse: as figuras que ali aparecem pagaram para satisfazer a vaidade de verem as próprias feições, ou os próprios produtos projetados na tela e a firma produtora do documentário está pagando para que ele seja projetado... o que não deve ser permitido é o exibidor ganhar para aborrecer o espectador com estas projeções[28]."

Pelo menos uma fatia do público concorda com as críticas. E mais: está insatisfeita com os filmes exibidos e reivindica programação mais variada contendo alternativas ao trivial dos filmes de ação e superproduções hollywoodianas. Pensando neste contingente de espectadores Dante Ancona Lopes idealiza em 1958 o Cine Coral, "que vinha para atender um público que não ficava satisfeito com o filme de todo dia, aquele cidadão que não quer feijão com arroz todo dia[29]".

O Coral, no Centro da cidade, se transforma em pouco tempo no ponto de encontro de uma platéia ávida por emoções cinematográficas menos convencionais. Lá são exibidos filmes de Antonioni, Fellini (*A Doce Vida* fica meses em cartaz), *Os Incompreendidos* de Truffaut, *O Ano Passado em Marienbad*, pautando sua programação com títulos que os exibidores geralmente rejeitam sob argumento de prejuízo certo.

"Eu construí o Coral num terreno onde existia o depósito de um jornal do Rio chamado *A Noite*, e o terreno era do dr. Sacramento. Eu aluguei o terreno por 10 anos e construí, assumindo o compromisso de no prazo acertado entregar tudo que estivesse construído para ele. Meu plano era amortizar a construção em quatro anos e eu aproveitaria o resto dos seis para mim, mas eu amortizei a construção em apenas dois anos. Quer dizer, a programação foi boa e o público correspondeu. Depois usei mais cinco anos e acabei vendendo o contrato para o Valanci (exibidor carioca) porque resolvi que ia viajar com a minha mulher pelo mundo".

Se o Coral faz supor expansão do mercado, os dados do Departamento de Estatística apontam para outra realidade. O número de cinemas que fecha as portas ao público é maior. Já não existem o Babilônia no Brás, o Capitólio na Liberdade, sem falar do Odeon que cederá lugar a um grande edifício. É certo que existem novas salas mas o desaparecimento de alguns cinemas tradicionais elimina referências básicas da cidade. O cine Rosário, o primeiro a contar com poltronas estofadas, não resiste à decadência e encerra suas atividades em 1955. "Sem que ninguém se importe em preservar, o Rosário simplesmente desapareceu", lamenta Rubem Biáfora. O Paratodos, velho cinema do Centro, também fecha, mas no seu lugar aparece o Boulevard.[30] Quando chega a vez do Santa Cecília, a ocasião enseja um necrológio: "Esta reportagem registra como fato muito expressivo, agora, a demolição do Cine Santa Cecília, no ângulo Olímpio da Silveira — Conselheiro Brotero. Pelas suas características de arquitetura caprichosa, feita de material valioso, pareceria que ao Santa Cecília fossem poupados os efeitos do arranco modernístico e sobretudo da fantástica valorização imobiliária... Mas não foram. Começou a demolição. A bonita estrutura oriental sofreu o golpe. Suas ornamentações, as mais numerosas que já tivemos num cinema, perderam em definitivo, por força, a frescura que transformava a sala num repousante oásis...".[31]

Só faltou dizer que o Santa Cecília foi "sacrificado no altar do progresso" para concluir com chave de ouro o frêmito eufemístico. Em termos mais prosaicos, o motivo fundamental que leva ao fechamento é a especulação imobiliária decorrente do crescimento urbano desordenado. O adensamento populacional exige a ocupação de novos espaços e a abertura de avenidas para dar vazão ao tráfego e estas mudanças provocam a súbida valorização de algumas regiões da cidade. Na seqüência do Santa Cecília outros cinemas encerram suas atividades, pois o pragmatismo comercial rejeita manter salas deficitárias se os imóveis (e os terrenos) podem se destinar a atividades mais rentáveis.

Capítulo da pesquisa As Salas de Cinema em São Paulo, *realizada em 1982 pela Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.*

---

[28] *Crítica*, 2 a 9 mar. 1959, p. 11.

[29] Depoimento de Dante Ancona Lopes à Divisão de Pesquisas em 25-6-1982.

[30] O ponto muitas vezes é mantido. O Boulevard sucede ao Paratodos; o Olido ao Avenida, o Ouro ao Bandeirantes; o Álamo substitui o Nikkats, o Rivoli ocupa o lugar do Ritz. E recentemente, já na década de 80, o precocemente "envelhecido" Cine Rivoli cede lugar ao mesmo Ritz.

[31] *A Gazeta*, 24 maio. 1961.