

## A CIDADE DESEJADA: AS REPRESENTAÇÕES DE SÃO PAULO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

### *THE CITY DESIRED: THE REPRESENTATIONS OF SÃO PAULO IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY*

Angela Aparecida Teles<sup>1</sup>

#### **Resumo:**

O artigo<sup>2</sup> em questão documenta uma nova sensibilidade em relação ao viver na cidade de São Paulo nas décadas de 1910/30. Interpretam-se as representações enunciadas nas crônicas publicadas nos jornais *O Comércio de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, na revista *Cinearte*; nos artigos de educadores e médicos e nos depoimentos de habitantes que discutiram o cinema e a cidade. Esses discursos construíram o cinema, filmes e salas de projeção como novas práticas e espaços de sociabilidade que mereciam uma intervenção no sentido de saneamento e moralização. Nessa direção, o projeto de cinema educativo foi construído a partir das representações negativas sobre o cinema como diversão

popular e a sua imaginada influência sobre as crianças e as mulheres.

**Palavras-chave:** cinema, cidade, representação.

#### **Abstract:**

The article in question documents a new sensibility to live in São Paulo in the decades of 1910/30. Interpret the representations contained in the chronicles published in newspapers *O Comércio de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, the magazine *Cinearte*; articles educators, medical and testimonials from people who discussed the film and the city. These speeches built the cinema, movies and theaters, as

---

<sup>1</sup> Profª. Adjunta de História da Faculdade de Ciências Integradas do Pontal/UFU. Doutora em História Social pela PUC-SP. E-mail: angelateles@pontal.ufu.br

<sup>2</sup> Este artigo é uma versão modificada do primeiro capítulo da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP: *Cinema contra cinema: o cinema educativo em São Paulo nas décadas de 1920/30* sob a orientação da Profª. Dra. Maria Antonieta M. Antonacci no ano de 1995. A pesquisa foi financiada pelo CNPq.

new practices and spaces of sociability that warranted an intervention aimed at sanitation and moralization. In this direction the project of educational cinema was built from the negative representations on film as popular entertainment and its imagined influence on children and women.

**Keywords:** cinema, city, representation.

#### O PRAZER (IN)DESEJADO: IR AO CINEMA NOS PRIMÓRDIOS DO SÉCULO XX

Este artigo interpreta as representações construídas sobre a cidade de São Paulo nas décadas de 1910/30 por meio de crônicas publicadas nos jornais *O Comércio de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, na revista *Cinearte*; de artigos de educadores e médicos e de depoimentos de habitantes que discutiram a relação cinema e cidade.

A cidade de São Paulo tomada como objeto de reflexão e como lugar de uma nova sensibilidade na direção proposta por PESAVENTO (2007) foi pensada a partir das fontes acima citadas. Essas fontes foram tomadas como vestígios aos quais lançamos indagações próprias ao nosso presente na perspectiva de

que os discursos ali materializados são representações que não revelam a cidade concreta, mas constroem a cidade desejada. No caso de São Paulo, mais do que registrar uma aceleração do tempo que teria envolvido a todos, as vozes com as quais dialogamos são evidências de uma modernidade imaginada e disputada.

Desde as primeiras décadas do século XX a influência do cinema sobre a população urbana preocupou autoridades e intelectuais. Em 1910, no Congresso Internacional de Bruxelas foi analisado o “problema cinematográfico do ponto de vista da moral” (VENÂNCIO FILHO; SERRANO, 1930, p.10). Percebido como uma presença perturbadora, o cinema demandava esforços no sentido de limitar e controlar sua ação sobre frequentadores assíduos, especialmente, as crianças.

A Igreja Católica também preocupada com o poder de sugestão do cinema realizou em 1921 o I Congresso Católico de Cinematografia na cidade de Paris (VENÂNCIO FILHO; SERRANO, 1930, p.137-138). O cinema e as multidões que frequentavam as salas de espetáculo no mundo todo se constituíram numa incógnita a ser decifrada.

O comportamento e a presença das populações urbanas ocupando diferentes espaços na cidade fo-

ram problematizados na Europa a partir de meados do século XIX com a intensificação do processo de industrialização e crescimento urbano. Os observadores do período: literatos, sociólogos, médicos e administradores, surpresos e atônitos diante da pobreza e da desordem que os novos personagens urbanos estampavam, foram esquadrinhando e tentando tornar legível esta configuração social sentida como massa amorfa a demandar controle e disciplinarização (BRESCIANI, 1992).

Em São Paulo, o crescimento urbano e industrial do final do século XIX modificou a vida da antiga vila de feições coloniais. A industrialização e a imigração trouxeram à cena novos personagens que foram recompondo a paisagem da cidade: o operário, o imigrante, o negro liberto e o caipira. Esses sujeitos portadores de culturas diferentes foram impondo cada vez mais suas presenças na cidade que se erguia conquistando espaço e visibilidade.

Nessa nova ordem social, os imigrantes e trabalhadores nacionais foram postos a competir no concorrido mercado de trabalho que se constituía com especial desvantagem para os trabalhadores negros e os migrantes. Os caipiras que haviam abandonado o

trabalho rural pressionados pelo avanço das fazendas viam na cidade a possibilidade da prestação de pequenos serviços, mas também sofriam com a concorrência dos chacareiros imigrantes.

Viver essa situação na sua heterogeneidade e pluralidade de sentidos constituiu-se num processo intenso de aprendizagem e experimentação social. Cada grupo lutando pela instituição desta nova realidade a partir de suas necessidades projetou uma representação particular desta experiência e produziu estratégias e práticas de sobrevivência que concretizavam seus modos de viver urbano.

Para Chartier (1990), as representações do mundo social estão sempre num campo de lutas, cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. Estas percepções sociais pretendem ser universais, mas são determinadas pelos interesses dos grupos sociais. Portanto, não são discursos neutros, produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade à custa de outras; legitimar um projeto reformador ou justificar escolhas e condutas. Tais proposições nos permitem pensar os conflitos e tensões socioculturais enunciados por cronistas, higienistas e educadores como práticas de intervenção social no processo

de construção/reconstrução do viver na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX.

Analisando essas tensões na passagem do século, Cruz (1994, p.84) equacionou a questão nos seguintes termos:

Na cidade em expansão, frente aos desafios da ocupação estrangeira trazidos pela imigração, aos perigos representados pelos projetos socialistas e anarco-libertários e das ameaças de ‘caos’ colocadas pela multidão anônima, pobre e liberta, as elites passam progressivamente a disputar o espaço urbano.

Esses sujeitos empenhados em conquistar o espaço urbano construíram representações ambivalentes da metrópole que então se desenhava. Ela foi projetada como local de origem de um caos avassalador e como matriz de uma nova vitalidade emancipadora, enquanto seus habitantes experimentaram de diferentes maneiras todas as possibilidades que este novo meio proporcionava. Das oportunidades para a organização e manifestação política, aos estímulos da rua e dos divertimentos a cidade foi se recompondo e instituindo novos hábitos físicos, mentais e sensoriais; criando novas sociabilidades e sensibilidades.

Estes novos hábitos, de acordo com os cronistas da cidade, encontraram adeptos, principalmente, nos jovens ávidos pelo novo e sem o peso das tradições culturais herdadas. Tais cronistas resistiam a essas mudanças, produzindo representações negativas sobre as “novas gerações” e seus novos hábitos. Entre estes novos hábitos estava o cinema com todas as atividades que o envolviam contando com a participação de crianças que frequentavam assiduamente as salas e promoviam alegremente pelas ruas os espetáculos com as bandas de música, intervindo no cotidiano da cidade:

São Paulo atravessa uma epidemia cinematográfica. Não há rua, travessa ou bairro que não tenha o seu cinematógrafo [...]. Fazem anúncios espetaculosos, e à noite saem bandas de música acompanhadas por grande número de garotos em infernal algazarra. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1911,p.5).

O cinema em seus primórdios era sinônimo de diversão popular, ou seja, identificado com a população pobre. A primeira sala de projeção fixa foi inaugurada em 1907. O Bijou-Theatre era um barracão armado no final da Rua de São João. Até o final da década de 1920, quando houve uma verdadeira “cru-

zada” pela construção de salas luxuosas de cinema, as salas existentes nos bairros populares não passavam de barracões improvisados. Esses novos espaços de sociabilidade eram representados como lugares perigosos, insalubres e portadores de todos os perigos – doenças físicas, morais e incêndios -, ou seja, indignos para “pessoas de bem”.

Havia garotos que mesmo adultos não escaparam da “epidemia” e o cinema marcou definitivamente suas vidas. Como João Cypriano, operário encanador e cineasta. Narrando sua vinda para São Paulo ainda criança, lembrou que andou sempre “metido nos meios de cinema”. Fez de tudo, desde vender bala na plateia e carregar tabuletas de propaganda nas ruas, até produzir filmes (GALVÃO, 1975, p.187).

Archille Tartari, também fascinado pelo cinema desde menino, fez parte do grupo de garotos que sincronizavam ruídos com os movimentos dos filmes no cinema Te-Be que ficava na Avenida Duque de Caxias, bem na esquina com a Rua Guaianases. Nele, Tartari quebrou pratos, deu tiros de pólvora seca, jogou latas, bateu bumbo, até tornar-se operador de cinema, depois ator e produtor de filmes (GALVÃO, 1975, p.67).

A exploração do trabalho de menores nas ati-

vidades dos cinematógrafos provocou a indignação do jornal *O Comércio de São Paulo*. Em 1910, esse periódico informava que os garotos fugiam de casa para desespero das mães e se entregavam a pequenos serviços nos cinematógrafos: varrer e lavar o salão, entregar cartazes pelos arrabaldes distantes, distribuir programas nas ruas, ajudar o operador, carregar tabuletas, carregar lanternas à noite com os músicos por um prato de comida ou para ter o privilégio de assistir aos filmes (O COMÉRCIO DE SÃO PAULO, 1910 apud ARAÚJO, 1981, p.183). Outro aspecto do cinema que preocupava os cronistas dizia respeito às fitas exibidas, sendo constantes as denúncias contra as “cenas perniciosas” projetadas nos cinemas do centro e dos bairros.

Essa indignação pode ser relacionada às propostas de regeneração dos costumes vigentes naquele contexto. Seria interessante perguntarmos qual o lugar adequado para esses meninos. Dentro do espaço das fábricas? Nas escolas?. O discurso moralizador do cronista constrói-se sobre o imaginário negativo que circulava sobre os divertimentos populares, sobretudo, o cinema exibido em salas escuras, espaço propício a todo tipo de vícios segundo o imaginário dessas

elites. Mas o tom indignado do cronista parece não atentar para o fato de que essa prática evidenciava que no cotidiano dos garotos pobres o trabalho e o divertimento eram indissociáveis.

O episódio envolvendo o Ideal Cinema da Rua Barão de Itapetininga nos dá a dimensão de um dos múltiplos aspectos do cinema que interferia na vida da cidade. Este cinema, de acordo com o cronista do *Comércio de São Paulo*, promovia sessões clandestinas após as 23 horas. Certo dia, o dr. Rudge Ramos, delegado encarregado dos divertimentos públicos, chegou inesperadamente ao salão. O proprietário Vicente Linguanotto acionou uma campainha e o operador trocou imediatamente a fita pornográfica *Para o Harém* pelo filme instrutivo *A Criação das Abelhas*, mas era tarde. O delegado lavrou o flagrante, apreendeu todas as fitas proibidas encontradas na cabina e multou a empresa (O COMÉRCIO DE SÃO PAULO, 1912 apud ARAÚJO, 1981, p.315).

Essa crônica aproxima-se da caracterização que Guimarães (2007) faz do *fait divers*, ou seja, notícias sensacionalistas ou crônicas policiais narradas de modo dramático e, por vezes, cômico, nas quais se mesclavam fato ocorrido e ficção, visando atrair

leitores. O registro desses fatos não contribuía para a reflexão sobre as possíveis causas ou soluções diante dessas “tragédias cotidianas”, mas funcionavam para construir ou reforçar um imaginário que estigmatizava os pobres.

Procurando mostrar-se diferente dos demais cinemas da cidade o Salão de Atos do Liceu pertencente aos padres salesianos, localizado na Alameda Nothmann, Campos Elíseos, anunciava:

Os programas deste cinematógrafo, à noite, constam de 12 fitas escrupulosamente escolhidas de modo a proporcionar às exmas. famílias espetáculos **MO-RAIS**, instrutivos e divertidos . (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1909,p.09, grifo do autor).

Como sugere esse anúncio, as sessões cinematográficas na fase do cinema mudo eram divididas em várias partes e compostas por vários filmes de curta-metragem abrangendo os mais variados temas e gênero cinematográficos.

Nestes primórdios das imagens em movimento, vários trabalhadores exerciam atividades diretamente ligadas ao cinema. Os músicos, artistas de circo e os atores de teatro eram personagens tão importantes

quanto os filmes exibidos. No palco dos cine-teatros havia espetáculos com ilusionistas, palhaços, treinadores de cachorros, lutadores e atores. Os músicos acompanhavam a exibição dos filmes mudos e o contra-regra era responsável pela sonorização sendo obrigatória a presença destes profissionais. Os músicos ainda eram importantes para a propaganda do cinema pela cidade.

O cinema Edison localizado na Rua Mauá fazia reclame com tabuletas luminosas precedidas por sua banda de música. Seus músicos saíam todas as noites pelas ruas vestidos com farda verde enfeitada com botões dourados e seguidos por inúmeros garotos. Esses músicos envolveram-se numa briga com o cinema rival, o Éden, da Rua de São Caetano, em episódio assim narrado:

Ontem, 05.5.1911 às 7 e meia da noite, como de costume, a banda dos homens fantasiados de propaganda surgiu na Rua de São Caetano tocando um trecho da ópera nacional “Vem Cá, Mulata”. Ao chegar em frente ao Éden, a banda parou, para dar aos garotos que a acompanhavam o tempo necessário para apedrejar o Éden. Os partidários do Éden intervieram e

saiu um grande conflito [...]. O pessoal apanhou e deu bordoadas a valer, ficando espatifados o bombardino e o bombo. Compareceu o primeiro delegado Sr. Cantinho Filho que efetuou a prisão de três músicos. (O COMÉRCIO DE SÃO PAULO, 1911 apud ARAÚJO, 1981, p.197).

Esse episódio, narrado com humor pelo cronista, cria um clima de desordem que envolveria os trabalhadores, adultos e crianças, ligados ao cinema. Sem dúvida, uma atividade indigna aos olhos do cronista e de seus leitores que do conforto de seus lares podiam perscrutar os hábitos indesejáveis para uma cidade que se queria moderna.

Além dos músicos, os atores tinham presença marcante nos espetáculos cinematográficos. Trabalhavam nos prólogos de cinema encenando trechos de peças. Francisco Madrigano, filho de italianos, foi um desses atores. Criou um tipo, o Juó Bananère, o carcamano que não falava mais italiano nem o português, mas uma mistura dos dois. Tal personagem certamente fora inspirado na criação do escritor Alexandre Marcondes Machado. De acordo com suas memórias, o público gostava. Trabalhou em teatro ambulante, foi ator de cinema, produtor e diretor dos filmes *Eufêmia* (1930), *Vício e*

*beleza* (1926), *Morfina* (1927), *Orgulho da mocidade* (1928), *Enquanto São Paulo dorme* (1929) e *Filmando fitas* (1926). Participou como ator no filme *O Segredo do corcunda*, produzido em 1924, que chegou a ser exibido em Portugal. Segundo Madrigano:

Não havia quem não conhecesse o Juó Bananère, mas apareceram uns jornalistas que começaram a se queixar de que os prólogos eram vulgares, de que os números caceteavam o público, de que as pessoas pagavam ingressos para ver os filmes e não cortinas de quinta categoria, e de não sei mais o quê. E os donos dos cinemas não quiseram mais saber do Juó Bananère. (GALVÃO, 1975,p. 106).

## DO DIVERTIMENTO POPULAR AO ESPETÁCULO LUXUOSO: SÃO PAULO DESEJA HOLLYWOOD

Nos anos de 1920, também por meio das crônicas, podemos captar uma nova sensibilidade em relação à cidade e ao cinema. A modernidade desejada para São Paulo não podia prescindir do espetáculo cinematográfico no estilo americano, o qual se com-

punha de fitas produzidas dentro do padrão estético holywoodiano e de salas de projeção luxuosas destinadas a fazer o espectador entrar na atmosfera dos filmes, a atração principal. O cronista de *Cinearte* (1929, p.03) fazendo um balanço no final de 1929, observou:

Aqui, em São Paulo, em geral no país inteiro, multiplicaram-se os estabelecimentos de projeção, alguns realmente muito bons, cheios de comodidades para o público, dignos enfim da frequência de certas classes da sociedade que as ignóbeis saletinhas de outrora repeliam, conquistando por essa forma clientela mais vasta para o espetáculo cinematográfico. E não só quanto à qualidade, mas quanto ao número.

Em meio a essas e outras contendas, a chegada do cinema falado representou o fim do cine-teatro e trouxe o desemprego dos trabalhadores ligados ao cinema mudo. Também significou o fim das pequenas salas de projeção improvisadas, sem conforto e instalações adequadas para a exibição de grandes produções que tanto indignavam os admiradores do cinema americano e as autoridades devido ao perigo constante de incêndio.

Além dos cronistas diretamente ligados ao cinema, os educadores também exigiram censura e organi-

zação das matinês infantis por meio da construção de salas amplas e arejadas, argumentando que este assunto devia “merecer a cuidadosa atenção das autoridades e associações que se consagram à defesa da educação das nossas crianças, inculcando-lhes no espírito as noções da verdadeira moral de que a geração atual anda tão apartada” (CINEARTE, 1927, p.03).

A luta pelas salas modernas, pela censura e pela organização das matinês infantis fazia parte do processo de transformação/invenção das práticas culturais na cidade. Os sujeitos que a empreenderam objetivaram intervir na preferência de crianças, homens e mulheres. Discursos moralistas e normatizadores representaram o cinema como um divertimento perigoso, pois estimulava “os sentimentos menos delicados da turba” (LOURENÇO FILHO, 1931, p.141) por meio das projeções de cenas de sexo, adultério, bebedeira, assassinatos, jogos etc.

Tanto os admiradores, quanto os críticos, desejavam interferir na relação da população com o cinema. Seus detratores desqualificavam-no como um divertimento destinado essencialmente às crianças, aos iletrados e aos menos inteligentes. Afirmavam que o seu sucesso extraordinário e sem rival e o seu aces-

so a todos os meios sociais faziam deste um precioso aparelho de vulgarização e de penetração intelectual em todos os conhecimentos e campos da atividade humana transformando-o no mais eloquente meio de expressão da vida social e sobrepujando outros processos educativos como a palavra, o livro e o jornal. Sua vantagem sobre estes processos estava no fato de prescindir de certo grau de cultura atingindo todas as inteligências, pois:

Um indivíduo iletrado, analfabeto, analisa apenas a vida por um modo sumário. Nestas mesmas condições está a criança, pois que o cinema apaga as diferenças de idade. Onde a leitura e a compreensão de um texto seriam impossíveis, a imagem tudo ilumina instantaneamente [...]. (GONZAGA, 1933, p.04).

Nesses argumentos, os grupos identificados com essa diversão foram infantilizados, seus gostos e opções de lazer desqualificados. Mas para os críticos o cinema constituíra-se na diversão preferida de todas as classes sociais e de todas as idades. Sua difusão pela cidade o converteu num meio de expressão social poderoso e sua característica desqualificadora – ser acessível a todas as inteligências – e diferenciadora de outras formas de ex-

pressão mais elevadas e seletivas, passou a ser projetada como um meio e um instrumento para atingir todas as inteligências, idades e classes sociais.

Congregando os mais diferentes personagens urbanos e constituindo novas formas de sociabilidade o cinema foi impondo-se no cotidiano da cidade como uma necessidade, de forma que essa força de canalização dos sentidos e vontades não podia ser ignorada na luta pela definição do viver urbano em São Paulo.

A imagem do cinema como uma diversão para crianças e para os grupos populares, compartilhada pelas classes privilegiadas e intelectualizadas, incomodava aos admiradores do cinema convencidos da potencialidade da indústria cinematográfica. Daí interpretarmos os discursos de *Cinearte* a favor da censura e do filme educativo como estratégia para transformar o cinema em atividade atraente para investimentos capitalistas.

A febre cinematográfica em São Paulo, narrada por cronistas nas primeiras décadas do século XX, dizia respeito não só a mania do paulistano de ir ao cinema, mas também de fazer cinema. A possibilidade da reprodução de si mesmo pela câmera cinematográfica despertou o desejo de “fazer cinema” nos homens

e mulheres de todas as classes sociais, daí o grande sucesso das escolas de cinema.

Refletindo sobre a aspiração legítima do homem moderno de se ver reproduzido, Benjamin atentou para a exploração do cinema pela indústria cultural que impede a concretização dessa aspiração, promovendo a participação das massas por meio de concepções ilusórias e especulações ambivalentes:

Seu êxito maior é com as mulheres. Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. (BENJAMIN, 1987, p.184-185).

Tais possibilidades da prática cinematográfica vislumbradas por Benjamin permanecem como utopia. O avesso desse potencial foi disseminado pela revista *Cinearte*. As imagens glamourosas reproduzidas em suas páginas, assim como os anúncios de produtos de beleza evidenciam investidas para a construção

de uma imagem feminina. Essa mulher deveria estar voltada para preocupações com a moda, decoração da casa, cuidados com a saúde e beleza do corpo, ou seja, sempre atraente para o homem ao imitar gestos, penteados e roupas das estrelas de cinema.

Os habitantes de São Paulo representados como clientela voluntariamente cativa do cinema, exasperavam o cronista do jornal *O Estado de São Paulo* que não aprovava as mudanças de comportamento provocadas principalmente nas mulheres:

Tal é a obsessão cinematográfica. Não falta por cá quem viva para o cinema, banalizado e materializado assim como arroz-doce e a marmelada. Não escasseiam também os que, não contentes com isso, vivem para além das telas e das fitas [...]. Cúmulo da abstração, armam-se em lindas cabecinhas cinematógrafos ideais em que se projetam - projeções de projeções – reminiscências de filmes e vidas inteiras de atores e atrizes medíocres e nulos na generalidade. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1920, p.3).

Apesar da indignação contra o devotamento feminino ao cinema, proliferaram os fãs-clubes, as revistas especializadas e a venda de produtos de be-

leza para moças e senhoras identificadas com a imagem das estrelas de cinema. Conforme Simões (1990, p.42), havia jornalistas brasileiros em Hollywood para cuidar da correspondência dos fãs e contar fofocas da Sunset Boulevard e Beverly Hills mantendo e estimulando a devoção feminina. A modernidade imaginada e representada possuía sentidos múltiplos e facetas indesejadas para uns e almejadas por outros.

Guilherme de Almeida, promotor do culto ao estrelato, definiu de maneira peculiar o fã, diferenciando-o do entendido em cinema, da seguinte maneira:

O fã não vai ver uma fita porque a fita é baseada no grande romance de X... ou na grande pela teatral Y [...]. Nem porque ataca ou defende esta ou aquela tese filosófica ou social. Nada disso. Ele vai ver uma fita, porque é uma fita, ‘voilà’! E boa ou má aceita-a porque ela lhe mostrou a ‘estrela’ que ele queria ver e de quem ele sabe a história toda, inteira, completa: ou porque lhe revelou o trabalho de tal diretor, de tal ‘cenario-writer’, de tal fotógrafo[...]. (ALMEIDA, 1930, p.05).

Para o cronista, apenas as mulheres eram verdadeiramente fãs do cinema, uma pessoa de seu tempo; o tempo do cinema. Dona Alice, por meio de suas lem-

branças, nos dá a dimensão da importância do cinema que frequentava regularmente e das estrelas que admirava possibilitando sondagens sobre gostos e costumes:

Toda a semana íamos a um cinema que tinha no Bom Retiro, o Marconi, ver os filmes da Póla Negri, Teda Bara, Glória Swanson. O primeiro filme falado que assisti foi no Cine Rosário, na Rua São Bento. Gostávamos da Mary Pickford e do casal que cantava: Jane-te Macdonald e Nelson Eddie. A Glória Swanson está com setenta oito anos, ainda em forma, como vejo nos filmes da TV. Gostei muito de Sangue e Areia, com Rodolfo Valentino, e da Greta Garbo na Dama das Camélias, Ninotchka. (BOSI, 1987, p.63).

Em meio a este domínio do filme estrangeiro, desenvolveu-se o cinema de ficção paulistano que não resistiu à chegada do filme falado. Essa produção agradava pouco aos defensores do cinema como indústria. Além das críticas às fontes de financiamento a esse precário cinema, o resultado final também não era apreciado. Poucos filmes do período sobreviveram até os dias atuais e só podemos conhecê-los por meio de depoimentos de seus realizadores e das referências registradas nos jornais da época.

## O PRAZER DOMESTICADO: CINEMA EDUCATIVO E A EDUCAÇÃO DAS MASSAS

O conjunto de vozes que construiu representações sobre o cinema e sua influência sobre os habitantes da cidade, criticando ou vislumbrando a criação da indústria cinematográfica, projetou o cinema educativo como um antídoto, um interventor precioso nos modos de viver urbano. A constituição desses modos de viver passava pela moralização do lazer e dos divertimentos. Cinema e cidade, indissociáveis, foram alvo do projeto de moralização nas tensões com os setores populares pela transformação/constituição das práticas culturais na cidade.

Na direção da moralização da cidade, foram erigidos projetos políticos legitimados por representações da criança, do trabalhador, da mulher e do meio urbano formulados a partir do olhar das elites intelectuais. Os projetos de regeneração dos costumes representavam a cidade como um local difusor de várias epidemias sendo as epidemias psíquicas as mais preocupantes. O psiquiatra Franco da Rocha, observador atento da multidão na cidade afirmava:

Como tipo de transição no fenômeno do contágio psíquico entre o estado normal e o estado de verdadeira loucura apresentam-se as reuniões populares chamadas turbas [...]. A população que se reúne a propósito de um fato emocionante e forma rapidamente uma personalidade bestial, inferior, é sempre um exemplo destes casos de transição. Todos estes fatos são produtos da sugestão, no sentido mais geral desta expressão. (CUNHA, 1986, p.49).

A representação da população urbana percebida enquanto multidão desorganizada, bestial e inferior projetou a cidade como um caos avassalador e potencializador de inúmeros males. A concentração desta turba nas salas de cinema sob emoções fortes era especialmente perigosa. Os médicos recomendavam às gestantes evitar a dor moral que divertimentos tenso como o cinema poderiam causar (RAGO, 1985, p.131). No Juquery, eram promovidas esporadicamente sessões de cinema com filmes cuidadosamente selecionados entre os filmes naturais, os cinejornais, as comédias e os filmes educativos. Os dramas, as fitas policiais ou os enredos emocionantes eram proibidos (CUNHA, 1986, p.101).

Contra o perigo das legiões pobres, iletradas e estrangeiras, a educação e o trabalho foram pensados como maneiras de intervenção e organização do projetado caos avassalador. Nesse processo de intervenção e controle das populações urbanas as elites procuraram incorporar as demandas populares por trabalho, educação e lazer conferindo-lhes outros sentidos.

Grupos sociais organizados em sindicatos, colônias de estrangeiros, associações culturais e grupos negros fundaram escolas de acordo com seus interesses e concepções sobre os fins e métodos educacionais. Os anarquistas, durante os anos 1910, criaram as Escolas Modernas que foram fechadas em 1919, pelo diretor da Instrução Pública de São Paulo, Oscar Thompson. No ano seguinte, as escolas das colônias estrangeiras foram atingidas pela Reforma Sampaio Dória.

Planejada como fator que iria dar forma e feição às multidões anônimas das cidades e de todo território nacional, a educação também foi se constituindo num campo de práticas estratégico para as elites no processo de luta pela cidade. As populações urbanas, tidas como degeneradas, vadias, imorais e indisciplinadas, seriam redimidas pela educação e trabalho. O papel da escola seria o de formar o cidadão laborioso, núcleo

da nacionalidade em formação, enquanto modos de educar diferentes e conflitantes com esses princípios foram combatidos e destruídos.

Produzindo um discurso alarmante, intelectuais de diferentes áreas do conhecimento, como médicos, psicólogos, higienistas e educadores, criticaram o pessimismo, a passividade e a indiferença das elites lançando-se à campanha de regeneração nacional pela educação. Nesse clima de entusiasmo pela educação, o médico Miguel Couto propôs vitalizar pela educação e pela higiene, a única salvação para o Brasil (CARVALHO, 1989, p.19).

Além de regenerar as populações urbanas, era necessário conter o êxodo rural, fixando o homem no campo para que o número de habitantes na cidade não aumentasse, tornando ainda mais caótica a vida na metrópole composta por múltiplos personagens aos quais se juntariam os trabalhadores rurais, rudes e ignorantes e mais suscetíveis aos estímulos negativos da vida urbana.

[...] Deter os fluxos imigratórios para a cidade, promovendo política agrarista de fixação do homem no campo através da escola, ou dinamizar a economia,

por medidas educacionais que incorporassem levas de ociosos ao sistema produtivo, eram projetos com um denominador comum: o equacionamento da questão urbana, a estruturação de esquemas de controle que viabilizassem, no espaço da cidade e no tempo da produção-expropriação capitalista, o disciplinamento das populações resistentes, na vadiagem ou na anarquia à nova ordem que se implantava. (CARVALHO, 1989, p.21).

Para a solução desse novo problema eram exigidos novos processos de ensino e uma nova escola. A escola deveria educar e não apenas instruir, constituindo corpos saudáveis, mentes e corações disciplinados. A instrução pura e simples era desaconselhável. A educação associada à questão da organização do trabalho assumiu o significado de a) racionalização do trabalho escolar que incluía orientação profissional, teste de aptidão, maximização dos resultados escolares com diminuição do tempo gasto no processo ensino-aprendizagem; b) distribuição ordenada da população por diversas atividades produtivas; c) disciplinamento e controle do lazer das populações urbanas.

No processo de disciplinarização e controle do lazer das populações urbanas, a questão do cinema

emergiu com força e o cinema educativo, como novo processo de ensino, assumiu posição estratégica no projeto de regeneração dos costumes. Ele foi concebido como instrumento privilegiado na luta pela moralização dos costumes urbanos.

Esse projeto sustentou-se nas representações negativas construídas por intelectuais sobre as mudanças trazidas por novos atores sociais em meio ao processo de industrialização e urbanização vivido no início do século XX. A projetada aceleração vertiginosa não foi experimentada da mesma maneira pelos diferentes grupos sociais que disputavam os novos espaços da cidade. Essas considerações são necessárias para que não projetemos nossa experiência atual de aceleração temporal para todos os habitantes de São Paulo do século passado.

## REFERÊNCIAS

### FONTES

ALMEIDA, Guilherme de. Os Entendidos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1930, p.05

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinema de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CINEARTE. Rio de Janeiro, 24 abr. 1929, p.35.

CINEARTE. Rio de Janeiro, 23 fev. 1927, p. 03.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GONZAGA, Otávio. As crianças e o cinema. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 jul. 1933, p.04.

LOURENÇO FILHO, M. B. O Cinema na Escola. *Escola Nova*, São Paulo, v. III, n. 03, jul. 1931, p. 141.

VENÂNCIO FILHO, Francisco e SERRANO, Jonas. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1930.

## BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembranças de Velhos. 2 ed., São Paulo, T. A. Queiroz/Ed. USP, 1987.

BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1992.

CARVALHO, Marta M. Chagas de. *A escola e a República*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CRUZ, Heloísa Faria. *Na cidade, sobre a cidade*. Cultura letrada, periodismo e vida urbana. São Paulo 1890/1915. 1994. Tese (Doutorado em história) - FFCH, USP, São Paulo, 1994.

CUNHA, Maria Clementina P. *O espelho do mundo*. Juquery, a história de um asilo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GUIMARÃES, Valéria. Os dramas da cidade nos jornais de São Paulo na passagem para o século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n.53, 2007, p.323-349.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n.53, 2007, p.11-13.

RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar*. Brasil 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

TELES, Angela Aparecida. *Cinema contra cinema: o cinema educativo em São Paulo nas décadas 1920/30*. 1995. Dissertação (Mestrado de história) Programa de Pós-Graduação em História, PUC-SP, São Paulo, 1995.

*Artigo recebido em: 02/08/2010*

*Aprovado para publicação em: 09/09/2010*