

A RELAÇÃO DA SALA DE CINEMA COM O ESPAÇO URBANO EM SÃO PAULO: DO PROVINCIANO AO COSMOPOLITA

PAULA FREIRE SANTORO

Paula Freire Santoro (São Paulo, 1972) é arquiteta e urbanista brasileira residente em São Paulo, Brasil. É graduada e mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Foi pesquisadora do Laboratório de Urbanismo da Metrópole da FAU-USP, junto ao Centro de Estudos da Metrópole (CEM) em 2000. É membro da equipe técnica como urbanista do Núcleo de Urbanismo do Instituto Pólis, onde também é editora de algumas publicações, desde 2000.

E-mail: paulasantoro@uol.com.br

Esse texto foi produzido para o XI Encontro Nacional de Planejamento Urbano e Regional, a ser realizado em maio de 2005, em Salvador/BA.

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende traçar um itinerário (ou evolução) da relação das salas de cinema com o espaço urbano na cidade de São Paulo. Essa proposta nasceu da tentativa de entender a presença de suntuosos edifícios de cinema concentrados na região central e em suas proximidades, que pareciam fornecer pistas sobre um modo de vida diferente do atual, quando o edifício do cinema fazia parte de uma paisagem grandiosa e imponente que parece ter perdido sentido frente às inúmeras mudanças ocorridas na cidade.

O trabalho pressupõe que há uma relação entre o edificado (sua arquitetura) e a situação em que está inserido (o urbano e suas modificações). Pretende, dessa forma, remeter à conceitos de cidade, à sua evolução e ao papel desempenhado pelos equipamentos no percurso histórico de construção do espaço urbano. Moura Filha (2000, p.11), ao estudar a relação dos edifícios teatrais com o espaço urbano aponta que, em um determinado momento, a cidade e seus edifícios possuem algumas funções que justificam a sua existência; em outros, seus edifícios e a paisagem que compõe podem servir para representar a sociedade que vive nesse local o seu cotidiano. Seguindo seu ponto de vista, a construção da cidade dá-se à imagem da sociedade que a habita.

Ao estudar a relação das salas de cinema e as situações urbanas nas quais estão inseridas, este trabalho reafirma essa observação e mostra que a construção da cidade dá-se em função de diferentes necessidades de diferentes parcelas dessa sociedade que a habita, sociedade essa que se modifica e cujas classes buscam diferenciar-se através de diferentes cenários urbanos, alguns dos quais o cinema faz parte.

A construção da cidade dá-se também através de uma imagem de sociedade que se quer construir e que não necessariamente já está construída. Os equipamentos urbanos, principalmente os públicos e os de uso coletivo, muitas vezes são projetados com o propósito não apenas de atender uma necessidade, mas para a construção de um cenário urbano. No caso de São Paulo, as salas de cinema ora pareciam servir como cenário urbano que representasse a cidade civilizada, a cidade do progresso, distanciando-se do rural, principalmente nas primeiras duas décadas do século XIX; ora pareciam representar a cidade cujo modo de viver não mais buscava diferenciar-se da imagem do campo, mas sim da imagem de uma cidade provinciana, na

construção de um modo de vida cosmopolita.

DO PROVINCIANO

³ O conceito de provinciano está ligado ao “sem elegância” ou sofisticação, ao atraso ou ao superado, ao mau gosto, ao grotesco. Esse conceito é estabelecido a partir da visão dos habitantes dos grandes centros, portanto a utilização desse termo está imbuída de juízo de valor estabelecido a partir da relação com os envolvidos com o modo de vida cosmopolita.

Na realidade, o surgimento da sala de cinema, ou seja, a mudança das atividades itinerantes para sua fixa em salas de cinema, já sinaliza o um início de diferenciação da cultura cidadina frente ao provincianismo, ao improviso. Esse momento, aqui chamado de “provinciano”³, corresponde ao período em que a cidade ainda está submissa ao mundo rural, a cidade ainda não se constituiu, as atividades acontecem em locais fora da cidade, de forma improvisada.

A São Paulo de 1890 ainda é uma cidade pequena, com cerca de 45 mil habitantes (Langenbuch, 1971, p.123) e muito submissa ao mundo rural, a atividade produtiva cafeeira. Seu perímetro urbano que abrigava diversos usos no espaço conhecido hoje como Triângulo Central, formado pelas ruas Direita, São Bento e 15 de Novembro (Toledo, 1996, p. 124). Os arredores eram formados por chácaras.

As primeiras diversões mecânicas, os aparelhos de projeção começaram a chegar em São Paulo em 1898, no entanto, pareciam muito pouco com avanços tecnológicos, funcionavam em bases precárias, em pequenos negócios familiares, intimamente ligadas à mágica, ao ilusionismo, às diversões, aos espetáculos de massa. Seus empresários eram “curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio” (Machado, 2002, p. 15).

Inicialmente, as diversões mecânicas eram exibidas nas festas, que em São Paulo, por volta de 1890, eram essencialmente religiosas, onde aconteciam as “diversões” (Araújo, 1981, p.20-21). Por ocasião dessas os fazendeiros vinham à cidade, mostrando a importância regional do núcleo urbano na integração da região. A cidade se povoava nos dias de festa, refletindo sua submissão ao mundo rural, inclusive nas atividades culturais.

⁴ Não que não houvessem atividades ligadas à cultura no cotidiano. As festas e cerimônias negras estavam muito presentes na cidade colonial, de forma clandestina ou aberta, no chafariz da Misericórdia, ponto natural de reunião dos escravos (Morse, 1957, p.39; Rolnik, 1997, p. 61-66).

As diversões⁴ eram atividades como circo, animais adestrados, touradas, museu de cera, presépios, diversões mecânicas e também boliche e jogos de azar. As diversões mecânicas eram mecânicas ou ópticas, não havia eletricidade. Misturavam-se às diversões, aconteciam nos mesmos espaços, de forma intercalada, geralmente em grandes espaços abertos, próximos ao núcleo edificado da cidade, e também nos centros de Santo Amaro e Penha. Seu público era diversificado e aparentemente pouco segregado, uma vez que os espaços eram abertos, quase públicos.

Em um mapeamento elaborado a partir de uma listagem das diversões que apareciam em jornais dessa época (1897-1914) elaborada por Araújo (1891, p.251-328), mostram diferenças na sua localização (Ver Anexos 1 a 3). De um lado, os circos, eventos envolvendo animais, atividades esportivas (como boliche) e até mesmo touradas aconteciam em espaços abertos mais afastados do Triângulo. É o caso, por exemplo, das touradas na Praça da República, ou dos circos no Largo da Concórdia. De outro, os salões, cafés, teatros ou casas concentravam-se no Triângulo Central, aproveitando-se da vida urbana, da agitação do comércio e dos passantes que circulavam por ali.

Quando aconteciam em edifícios, as diversões se davam em edifícios improvisados construídos para outros fins, cuja distinção entre dava-se principalmente através de cartazes que anunciavam as atrações. Nos teatros as diversões se sobrepunham e os filmes não eram a atração exclusiva, nem principal, como é o caso das exibições de cinemascópio antes dos bailes de carnaval no Teatro Apolo (Araújo, 1981, p.29)⁵.

⁵ São exemplares desses edifícios adaptáveis, o Teatro São José (1864), Teatro Polytheama (1892), o Teatro Apolo (1898) e o Teatro Santana (1900).

Tanto os espaços para as diversões não eram muitos e eram polivalentes, como a cidade também não estava preparada para grandes exposições ou eventos. A falta de infra-estrutura é fundamental para entendermos a eventualidade dos eventos, que não permaneciam por muito tempo, e também para compreendermos a dificuldade de uma atividade se fixar em um edifício específico. Os primeiros anos após a chegada da eletricidade na cidade vão colaborar para um aumento na frequência dos eventos e para a fixação em salas, no entanto o fornecimento de energia ainda não é constante e garantido.

O CINEMA AINDA NÃO TEM O SEU LUGAR, MAS JÁ TEM UM LUGAR

⁶ Segundo os Censos Demográficos do IBGE, a população em 1890 era de cerca de 64.934 habitantes e chegou em 1900 a 239.820 habitantes.

A virada do século marca um período de grande aumento populacional, com a população chegando a aproximadamente 240 mil habitantes⁶. Ao final do século XIX, São Paulo cresce em quantidade populacional e qualidade de vida urbana, com mudanças inquestionáveis no modo de vida urbano, e irá buscar se diferenciar pouco a pouco da cidade de antes da virada do século, na tentativa de substituí-la por uma cidade civilizada, que simbolize o progresso.

Pouco a pouco a migração da elite cafeeira para a cidade de São Paulo irá reorganizar a sociedade e o espaço da cidade⁷. Essas mudanças na sociedade serão acompanhadas por alterações urbanísticas que envolvem alterações nas formas de diversões. A crescente preocupação em a seletividade do público divide as diversões em eventos populares, geralmente em espaços abertos e coletivos, e eventos privados, controlados, promovendo um aumento, nas primeiras décadas do séc. XX, dos cafés e salões⁸.

MELHORAMENTOS URBANOS

⁷ As estradas de ferro, instaladas nas várzeas dos rios Tietê e Tamanduateí, permitem que os fazendeiros gozem da vida e das diversões da cidade, ao mesmo tempo em que mantinham contato estreito com suas fazendas. Além desses, surgia uma pequena elite voltada ao setor financeiro, banqueiros, comerciantes, e lentamente iniciavam-se as atividades industriais, promovendo o surgimento de uma pequena burguesia empreendedora, além de uma classe operária significativa.

⁸ As atividades cinematográficas também sofrem alterações. Embora permaneçam as exposições de mágica e ilusionismo, novas fitas estão ambientadas nas principais capitais européias, introduzindo e difundindo o modo de vida nas cidades capitais européias. As sessões de cinema começam a assumir seu papel como importante de difusor do modo de vida na Europa (Sevcenko, 1998, p. 519-522).

⁹ São intervenções como remodelação do Largo do Arouche, Praça da República e Largo do Paissandu; a construção de uma nova igreja, ao centro do Largo do Rosário; o início da construção do Teatro Municipal (1903-1911); reforma do Viaduto do Chá; retificação do Largo de São Bento; ampliação Largo do Rosário (atual praça Antônio Prado); construção do prédio Martinico, com 5 andares (que será sede da Light, depois de O Estado de S. Paulo); início do alargamento da rua Quinze de Novembro em 1901; início do realinhamento das ruas Direita, da Quitanda, do Comércio (atual Álvares Penteado) e Quintino Bocaiúva (Campos, 2002, p. 85-86).

O crescimento populacional promove a ampliação do perímetro urbano, com a criação de novos bairros. Há também uma alteração na configuração da área central da cidade, promovida pelo poder público e investidores privados. A administração pública procurou responder a esse crescimento, promovendo a abertura de novos bairros e também fazendo intervenções urbanísticas, preparando a área central para as atividades de comércio, serviços e principalmente opções de lazer para as elites. Após 1900, a chegada da energia elétrica e a paulatina iluminação das ruas e substituição dos bondes de tração animal por elétricos possibilitaram a vida noturna, ampliando as possibilidades de diversão.

As intervenções urbanísticas realizadas na administração Antônio Prado (1889-1910) vão modificar a localização das diversões⁹. Por um lado, recortam os espaços abertos, criam jardins e praças, dificultando a realização de eventos populares, como por exemplo os circos, que necessitam de grandes descampados. Por outro, alargam ruas e passeios na área central, de forma a colaborar para o aumento de locais edificados próximos ao Triângulo, com novos cafés, salões, casas e mais cinematógrafos¹⁰. Há um objetivo claro de dar nova identidade à área central da cidade (Ver Anexos 1 a 3).

As obras vão refletir o desejo de cidade que se queria¹¹. Os edifícios culturais passam a ser valorizados pois representam a cultura, que difere a cidade do campo. Precisávamos de equipamentos cuja qualidade simbolizem e diferenciem a cidade urbanizada da cidade ainda atrelada à economia rural. Faz-se necessário que a cidade tenha um grande teatro, que a elite tenha um local privilegiado para freqüentar, diferente das diversões populares. É então que o Teatro Municipal (1911) será construído em um local privilegiado pela presença de bondes e pela abertura da Av. Anhangabaú.

Uma intervenção que é exemplar de como essas afetam diretamente as diversões é a remodelação da Praça da República, um dos espaços abertos onde aconteciam as diversões, festas e circos. Este é convertido em praça e recebe um ajardinamento com caminhos, lagos e locais aprazíveis. Já é uma preparação para receber novas construções em seu entorno.

Juntamente com as remodelações e ações de afastamento da população mais pobre para fora do centro, afastaram-se as diversões, na sua forma tradicionalmente improvisada, popular. As intervenções públicas promoveram uma distinção clara entre diversões de elite e populares, determinando seus lugares. E o cinema terá o seu lugar no centro, ao lado das atividades culturais tidas como "mais elevadas", aos dramas e aos cafés.

O CINEMA SE ADAPTA AOS CAFÉS, OS CINE-TEATROS E SURGEM OS PRIMEIROS CINEMAS

¹⁰ Se por um lado, algumas das intervenções são pequenas e delicadas – as reformas realizadas tinham como princípio a adequação do tecido através do alargamento de algumas avenidas, sem grandes mudanças viárias – há uma mudança considerável no bojo dos projetos e intenções de obras visando a expansão da área central para além do Triângulo, através da construção de viadutos.

¹¹ A imagem da cidade que se queria construir não passava pela imagem do estrangeiro, que passam a trabalhar nas fábricas e morar próximos destas; tampouco passava pela imagem do negro, que antes circulava pelas ruas do Triângulo e com as obras de melhoramentos vão definitivamente serem afastados para as bordas.

Será a partir de 1900 que a atividade passará ser mais freqüente e ocupar um local fixo, em salões, cafés e teatros, que ao abrigar a atividade cinematográfica, passavam a se chamar cine-teatros, como é o caso do cine-teatro Colombo, no Brás.

Em relação aos salões e cafés, as reformas no centro vão colaborar para a abertura de novas casas, cada vez mais refinadas. Os cafés-cantantes ou cafés-concerto, diferentemente dos espaços indiferenciados das festas e quermesses, são espaços diferenciados, são pequenas sociedades. Espaços intermediários, ao mesmo tempo público e privado. Locais de conchavos, negociações políticas. Só se pode freqüentar se fizer parte dessa sociedade¹².

Os cafés são importantes pois já mostravam-se como espaços diferenciados dos outros que abrigavam as diversões: recebiam um público seletivo e diferenciavam-se entre si, dependendo de onde estavam localizados. Ao ler a crônica sobre a possibilidade de inauguração de um café, percebe-se que havia diferenciações em relação a sua localização: entre abrir um café “chique”, à maneira dos estabelecimentos de Montmatre, que estaria no Centro da cidade; ou um café “pícaro”, em um porão úmido e escuro, provavelmente afastado do centro da cidade¹³ (Schmidt, 2003/1954, p. 23-24).

Surgem então as primeiras salas de cinema¹⁴. O edifício já possui sua forma e programa de necessidades, embora não possua um desenho arquitetônico específico, parecia uma adaptação de galpões, cuja sinalização diferenciava-o dos outros edifícios. Os edifícios eram modestos, barracões improvisados, geralmente de madeira. Mobiliza, no primeiro momento um público que freqüentava as diversões, cujo acesso era estimulado pelo baixo preço da entrada.

Até a década de 30, portanto os cinemas estavam concentrados na área central, e nas centralidades próximas (Ver Anexo 4)¹⁵.

AS DIFICULDADES

¹² Os cafés-concerto surgiram no Rio de Janeiro no início do séc. XX e chamavam-se *chopes* (Araújo, 1979, p. 130-131). Possuíam algumas atrações para seus clientes, que podiam beber, jogar, e ouvir um piano, pequenas orquestras tocando óperas ou valsas e algumas vezes cinematógrafos. Eram também ponto de encontro para discutir política, negócios ou apenas para conversar, freqüentados principalmente por homens. Seus freqüentadores não eram vistos com bons olhos, pois muitas vezes os jogos realizados eram jogos proibidos, de acordo com os costumes da época, jogos de azar como tómbolas e dados. Os chamados cafés-concertos têm origem nas casas de variedades existentes nos centros urbanos europeus, como os *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudevilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos. Machado coloca que as casas de variedades, ou *vaudevilles*, foram os locais onde o cinema floresceu com mais vigor (Machado, 2002, p. 78).

Apesar de um início de fixação, da localização das atividades em um edifício, o público não estava acostumado aos dramas, aos textos mais densos e profundos, e sim aos espetáculos de circo, malabaristas e acrobatas, às comédias, pastiches musicais. De uma certa maneira, os habitantes ainda mantinham a cultura do mundano, do grotesco, ainda não acostumados com os padrões culturais da elite européia. O edifício ganhou forma, no entanto, o conteúdo esperado ainda era o das apresentações sem lugar próprio para acontecer, das diversões.

As dificuldades de se manter um teatro eram tantas, dentre as dificuldades que as empresas tinham para se estabelecer estavam os maquinários precários e em constante evolução; o fornecimento deficiente e muitas vezes a falta de iluminação pública; e a carência de público principalmente devido à concorrência com as casas de jogos, próximas aos teatros e com público cativo. Até mesmo as ameaças e as pestes, como a peste bubônica, acabavam por prejudicar as diversões. Nos cinemas, eram freqüentes os incêndios que partiam da cabine de projeção, onde os operadores distraíam-se e as fitas enrolavam, pegavam fogo (Araújo, 1981, p.219). Por esse motivo justificava-se a localização em edifícios flexíveis, que pudessem abrigar atividades diversas, uma espécie de “arquitetura de transição”.

¹³ Essa citação também mostra como a elite parecia indecisa entre “chique” e “pícaro”, definições que tinham localizações bem precisas, a “chique” no Centro e a “pícaro” em um porão úmido e escuro, provavelmente afastado do Centro.

¹⁴ Em 1907, Francisco Serrador irá alugar uma sala, o Eldorado, após conseguir algum dinheiro com exibies de cinema ambulante e no Teatro Santana,  Rua Boa Vista. O Eldorado  considerada a primeira sala fixa, de acordo com Galvão (1975, p. 21). Logo após o próprio Serrador abre o Bijou, um barracão armado na Rua São João, e na seqncia o Coliseu Campos Elsios, em um local onde havia um circo, no Largo Corao de Jesus.

¹⁵ Dentre os cinemas inaugurados entre 1900 e 1930 no Município de São Paulo estão: o República (década de 20), o Cineteatro Colombo (1908), o Central (1916), o Avenida (1919), o Colombinho (1923), o Santa Helena (1923), o Odeon (1926), o Brás Polytheama (1926), o Capitólio (1927), o Oberdan (1927), o Alhambra (1928), o Casablanca (1928), o Colyseu Paulista (1929), o Paramouth (1929) e o Rosário (1929).

¹⁶ Entremendo a relao do edifício com o urbano, está a transformao da atividade cinematográfica em indústria de grande importância econmica, principalmente a norte americana. A evoluo tecnológica promover a possibilidade de expansão da atividade, dos filmes falados, de novos projetores, alcançando uma escala geográfica de dominao muito grande, principalmente por parte da indústria americana, que enfrenta mercado cinematográficos em gestao, com pouco poder competitivo frente  explosão da indústria norte americana.

O surgimento das salas de cinema, ou a fixao da atividade em edifícios, já representa um início de diferenciao da cultura cidadina frente ao provincianismo. No entanto, embora os edifícios sejam os símbolos escolhidos como sinnimo de cultura cosmopolita, essa ainda não existe na prática. Há um descompasso entre o desejo de agitao e urbanidade, e a realidade cultural. O progresso ainda  um desejo. A relao entre a sala e o urbano ainda tem um valor simbólico idealizado, mas não realizado.

A industrializao do cinema norte americano e sua invasão sobre a urbe paulistana, associada às mudanças urbanas advindas do processo de metropolizao configuram um novo cenário onde a relao entre a sala de cinema e o espaço urbano torna-se símbolo de modernidade, do cosmopolitismo, sob uma nova conceituo. Não há mais espaço para o artesanal, para o improvisado, no desejo modernizador¹⁶.

A partir dos anos 20 as pressões de crescimento provocariam alteraes no padrão de urbanizao que se colocava até então. Os projetos pontuais, localizados, comprometidos com os modelos de transformao que buscavam simbolizar a imagem de civilidade e progresso desejada pela elite agroexportadora – centrados na composio dos boulevares parisienses hausmanianos, em projetos paisagísticos e de jardins, com construes de blocos uniformes – estes seriam atropelados por outras necessidades urbanas e novas intences transformadoras que envolviam a expansão horizontal, o rodoviarismo, a verticalizao (Campos, 2002, p. 190).

A relao da sala de cinema com o espaço urbano  sensível ao processo de metropolizao de São Paulo, a partir dos anos 20, que irá mudar significativamente o modo de vida¹⁷. Dessa intensa discussão,  necessário destacar algumas características desse processo que afetam a relao das salas com o urbano: o crescimento populacional rápido que significara ao mesmo tempo a possibilidade de uma cultura para as massas, para atender o grande público, e também a presença de espaços diferenciados; o início da 2 fase de industrializao em São Paulo, que propiciar a formao de uma nova classe social, a classe média, que virá a ser a grande consumidora da atividade cinematográfica, além de formar uma massa de operários, cuja relao com o cinema  diferente da primeira fase da indústria, não  mais o empreendedor que se aventura na produo e exibio, mas faz parte da massa que o assiste; a formao da periferia, reflexo da expansão horizontal, promoveu uma alterao de escala para a metropolitana, que inicialmente será acompanhada pelas salas, que distribuem-se na mancha urbana espreada pelos bairros e principalmente centros de bairros, distribuio essa que será acompanhada pela diferenciao das salas; uma radical alterao no sistema viário e de transportes que irá modificar o modo de vida urbano, que na década de 50, irá sofrer com o crescente uso do automóvel como meio de transporte, e será objeto de intervenes de planejamento, com a abertura de grandes eixos de circulao viária, a partir da implantao do Plano de Avenidas, gestão de Prestes Maia como prefeito de São Paulo (1938-1945), e inicia-se uma realocao das salas de cinema, que perde sua relao com os bondes e espalha-se pelos eixos viários da metrópole, acompanhando as propostas urbanísticas e normas construídas para essa proposta; uma alterao no papel dos equipamentos urbanos que passam a segundo plano (a ênfase agora  o sistema viário) e passam a ser elementos de um novo modo de vida, voltados  um público grande e heterogneo, e sob uma nova forma, influenciada pela realizao da velocidade e rompimento com as acanhadas volumetrias das edificaes, promovendo a verticalizao. Embora os diversos atributos metropolitanos apareçam descritos de forma separada, estão intimamente imbricadas entre si (Meyer, 1991).

Uma série de planos e projetos modernizantes foram desenvolvidos nas décadas de 20 e 30 e implantados durante as décadas seguintes, baseados no Plano de Avenidas. As obras acabaram provocando a abertura de cinemas nos eixos viários “modernizados” no Centro Novo. Para a sociedade burguesa industrial que aspirava um *locus* para a cultura moderna, o cinema torna-se símbolo da modernidade, ao lado dos viadutos, avenidas e automóveis, e passa a ter um novo desenho, um novo padrão esttico. Os novos edifícios estariam conectados com a idéia de mobilidade, expansão, rodoviarismo e verticalizao, compondo um novo padrão de ocupao,

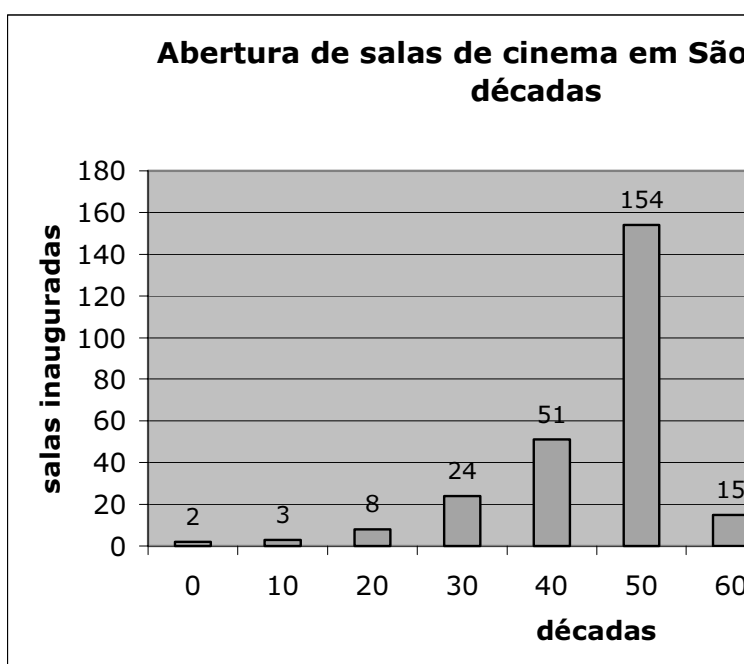
¹⁷ Para aprofundamento dessas diferenças e abordagens, ver Meyer, 1991.

¹⁸ No processo de pesquisa, foram utilizados os seguintes trabalhos: Departamento de Pesquisas Econômicas de "GeoEconovias". *Cinemas no Brasil*. São Paulo: Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960; SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema em São Paulo*. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, 1990;Veja S. Paulo, 1984; Folha de S. Paulo, 2003.

essencialmente diverso dos volumes controlados, paisagens e ajardinamentos previstos por Vítor Freire.

Nas décadas posteriores a 20, as salas de cinema sofrerão mudanças qualitativas – diferenciando-as em grandes salas no centro e centralidades de bairro, salas pequenas e médias nos bairros, cinemas de galerias, cinematecas, *drive ins* –, quantitativas – com um aumento no número de salas – e, diferenciações de acordo as novas situações urbanas que estavam inseridas – cinemas do centro e dispersão de salas de cinemas nos bairros. O mapeamento das salas exibidoras na Região Metropolitana de São Paulo mostrou que houve um aumento quantitativo do número de salas na década de 50. Na prática, os dados obtidos na pesquisa sobre as salas de cinema¹⁸ mostram que o número de salas inauguradas na Região Metropolitana de São Paulo na década de 40 dobrou em relação a década de 30; e na década de 50, o número de salas inauguradas triplicou, com 154 salas inauguradas, mostrando a dinâmica crescente de abertura de salas na cidade de São Paulo (ver *Gráfico 1* a seguir).

Gráfico 1 - Abertura de salas de cinema em São Paulo



Fonte: Depto. de Pesquisa Econômicas, 1960; Simões, 1990; Veja S. Paulo, 1984; Folha de S. Paulo, 2000. Tabulação própria, dez 2003.

¹⁹ Já havia também a noção do cinema como uma espécie de serviço público. Em 1955 houve uma tentativa pelo poder público de diferenciar o valor do ingresso do cinema considerando que era uma atividade de serviços, que deveria ser acessada por diversas classes sociais e que então, as classes mais abastadas deveriam dar uma contribuição maior pagando preços mais elevados; e desde os anos 30, havia discussões sobre o preço dos ingressos, a meia-entrada para estudantes foi uma resolução nesse sentido.

O espraiamento das salas já dava sinais de que ir ao cinema era uma atividade habitual¹⁹, quase familiar. Ao mesmo tempo, o cinema é para todos e para uns: a diferenciação das salas e o surgimento de novas tipologias arquitetônicas.

A análise das salas também deverá ser modificada, pois não está mais centrada em projetos pontuais, reformas ou melhoramentos em pequena escala, como quando abordamos a remodelação da Praça da República. A relação se altera em função da macroescala, em mudanças que significam, por exemplo, uma alteração do padrão de circulação, como a implantação de parte do Plano de Avenidas. Nesse sentido, a análise das salas deverá ter como foco a sua relação com a acessibilidade, com o meio de transporte, com a velocidade, com o urbano. Há uma relação das salas cada gradualmente mais articulada com o planejamento e com o projeto urbano, distanciando-se das reformas e melhoramentos.

Em termos urbanísticos, pode-se dizer que as décadas de 40 e 50 representam um espraiamento da mancha urbana e dispersão das salas de cinema. Ir ao cinema era uma atividade habitual, quase familiar. Os cinemas nos bairros eram salas geralmente menos badaladas que as do Centro, mas não necessariamente menores, com ingresso mais barato. Alguns centros de bairro tinham algumas das maiores salas, como podemos perceber através da tabela que segue²⁰ e dos mapeamentos (Ver Anexo 5 a 7). As salas são indicadores desse papel de centralidade de bairro.

Tabela 1 – Maiores salas até a década de 60

Cinema	Localização	número de lugares	inauguração
1 UNIVERSO	Av Celso Garcia, no Belém	4.364	1939
2 PIRATININGA	Av. Rangel Pestana, no Brás	4.300	1943
3 NACIONAL	Rua Clelia, na Lapa	3.250	1950
4 TANGARÁ	Rua Cel. Oliveira Lima, no Centro de Santo André	3.086	1950
5 ART PALACIO	Av. São João, na República	2.813	1936
6 GLAMOUR	Av. João Batista, na Lapa	2.722	1948
7 HOLLYWOOD	R. Voluntários da Pátria, em Santana	2.543	1946
8 URUPEMA	Pça. Firmino Santana, em Mogi das Cruzes	2.534	1947
9 ROXY	Av. Celso Garcia, no Belém	2.485	1940
10 SAMACONE	R. Silva Bueno, no Ipiranga	2.450	1947
11 BRAS	Av. Rangel Pestana, no Brás	2.400	1935
12 VITORIA	R. Barald, em São Caetano	2.380	1953
13 PENHA PALACE	Pça. Oito de Setembro, na Penha	2.350	1955
14 MAX	R. Conde Francisco Matarazzo, em São Caetano	2.300	1944
15 REPUBLICA	Pça. da República, na República	2.254	1952
16 CRUZEIRO	R. Domingos de Moraes, na Vila Mariana	2.227	1943
17 RIVIERA	Av. Lins de Vasconcelos, na Aclimação	2.200	1951
18 PRIMAX	R. Amazonas, em São Caetano	2.171	1921
19 SÃO JORGE	Av. Celso Garcia, no Tatuapé	2.113	1946
20 PAISSANDU	Lgo. do Paissandu, no Centro	2.100	1957

Fonte: Departamento de Pesquisas Econômicas de “GeoEconovias”. Cinemas no Brasil. São Paulo: Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960.

Apesar de estarem nos centros dos bairros, as salas dos bairros não eram salas lançadoras (inclusive são chamadas “repetidoras”). Era o Centro que estava preparado para receber a multidão que comparecia aos lançamentos. É na Cinelândia que o cinema faz parte como ator principal, aparecendo não somente em grande quantidade, mas também com diferente qualidade, tanto das salas como da configuração urbana.

A CINELÂNDIA PAULISTANA

²⁰ Ao contrário do esperado, o Centro de São Paulo possui três grandes salas, que não são as maiores, embora sejam as que tenham frequência, maior público. Ao mesmo tempo que bairros de outros quadrantes, como Lapa, Santana, Ipiranga, Vila Mariana e Penha, possuem cada um uma grande sala.

²¹ Até então, os projetos de alargamento e extensão da av. São João promovidos pelo poder municipal tinham adquirido um caráter independente, como que um plano à parte (Campos, 2002, p. 159). Com o Plano de Avenidas, há uma alteração na concepção da intervenção urbanística que envolverá as três avenidas como parte de um projeto maior, um plano para a metrópole paulistana.

A Cinelândia é um exemplo de situação de construção de uma paisagem a partir não somente do Plano de Avenidas, mas da forma de construção e gestão do mesmo e de sua relação com os parâmetros construtivos, que viriam posteriormente compor o zoneamento da cidade. É, portanto, um exemplo fundamental para entender a relação do edifício com o urbano. Apenas quando suas avenidas passam a integrar, mais do que o sistema viário proposto pelo Prefeito Prestes Maia (1938-1945), a concepção de plano e projeto urbano inseridas no Plano de Avenidas, é que passa a ser um espaço privilegiado das atividades associadas ao lazer-cultural, das quais o cinema é o mais importante elemento. É nesse momento que é ocupada por um grande número de salas²¹.

A primeira alteração de concepção dá-se na mudança de local de intervenção. O Plano de Avenidas elege o Centro Novo como local de significativas intervenções e mudança de padrão de ocupação. O perímetro de irradiação tinha a av. São João e São Luís como radial e a Av. Ipiranga como parte do primeiro anel. É na gestão de Prestes Maia que as avenidas São Luís e Ipiranga serão prolongadas além do circuito do perímetro (Ipiranga até a Consolação e São Luís até atrás da Escola Normal). É quando esse cruzamento acontece, ou seja, quando a região faz parte de um plano maior e o Centro Novo configura-se como uma área de expansão do centro comercial, foco de investimentos imobiliários, que a região ganha uma nova escala. Muitas oportunidades imobiliárias se abrem, envolvidas no projeto de modernização da cidade, e em especial nessas avenidas. O projeto dessas três avenidas proposto pelo Plano de Avenidas faz parte de um modelo urbanístico que está baseado na grande avenida e combina a melhora na acessibilidade com uma renovação dos padrões de ocupação (Campos, 2002, p. 594). É através do Decreto-Lei nº 41/1940, que determina o

²² Um dos primeiros edifícios a obedecerem esses padrões foi o conjunto do Cine Ipiranga e Hotel Excelsior, projeto do arquiteto Rino Levi.

²³ A Cinelândia não só lançava filmes, mas também lançava tecnologia. Foi em 1954 que o empresário Paulo de Sá Pinto lança, no Cine República, o cinemascope e o som estereofônico. No mesmo cinema traz o cinema em três dimensões, conhecido com “3D”.

²⁴ Um exemplo desses cinemas é o Cine Marrocos, inaugurado em 1952, era o coroamento da tendência, iniciada alguns anos antes, de transformar as salas em luxuosos templos do entretenimento. Outras salas temáticas já existiam nas décadas anteriores, como o Cine Alhambra, o Santa Cecília, o Bandeirantes. Aos poucos os cinemas temáticos foram desaparecendo e sendo substituídos por salas com desenhos mais limpos, modernos.

²⁵ Simões (1991, p. 88-89) coloca que um dos motivos aventados para explicar a decadência dos cinemas de bairro (e apogeu dos cinemas na Cinelândia) 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 gastar seu dinheiro para gastá-lo na Cinelândia, onde se desfruta de uma certa atmosfera de fantasia que extrapola os limites da tela.

prolongamento da av. Ipiranga e os padrões construtivos para os edifícios a serem construídos na avenida Ipiranga, que são estabelecidos parâmetros de verticalização inéditos, de forma escalonada. Propõe que os corpos que subirem além dos 39 metros, tenham área diminuída proporcionalmente em relação ao tamanho do lote.

Ao mesmo tempo que induz a verticalização, estipula padrões rígidos, um pequeno código de obras, determinando a continuidade do passeio através do hall de entrada dos edifícios:

“Art. 9º – Parágrafo único – Estudará a Prefeitura a concessão oportuna de favores especiais para os prédios que não possuem corpos super-elevados (art. 4º) e cujos pavimentos térreos apresentem recuos, galerias, colunatas ou arcadas, equivalentes a uma ampliação dos passeios, utilizáveis para mesas de cafés, bars, etc.” (Decreto-Lei nº 40, de 03 de agosto de 1940).

Já se percebe também uma sugestão de uso ao nível do passeio, que se relaciona muito com o hábito do cinema, geralmente acompanhado de encontros em bares e restaurantes. Além disso, dá parâmetros para uma ambiência “imponente” da entrada, determinando pé-direito mínimo do térreo 5 metros de altura, marquises à 8 metros de altura e fachadas até 8 metros de altura com revestimento de cantaria natural ou artificial (ou acabamento equivalente).

E ainda, ao final do decreto-lei, termina com um texto que resume a mudança de padrão desejada: “só serão permitidas reformas nos prédios obsoletos ou mesquinhos, atualmente existentes, quando se limitem a meros serviços de limpeza ou alterações estritamente exigidas pela higiene ou segurança” (Decreto-Lei nº 40, de 03 de agosto de 1940). Era para mudar. E mudou.

Para realizá-los, propõe mecanismos indutores, que vão desde estímulos concedidos aos proprietários que criassem uma ampliação dos passeios, com determinado uso (como já foi citado) e também mecanismos indutores, determinando um prazo de 10 anos (após a aprovação do projeto) para que os prédios existentes fossem substituídos, sob pena de uma majoração de 20% no Imposto Territorial e Predial (IPTU).

Assim como os estímulos concedidos não são descritos no decreto-lei e não foram encontrados em decretos posteriores, há uma flexibilização da lei em prol do “gosto” e de uma “apreciação” por parte do poder público. Ao mesmo tempo que planejava na macro-escala, com o Plano de Avenidas, Prestes Maia decretava pequenos zoneamentos que promovessem a ambientação desejada, que funcionavam quase como uma regra para que resultassem em desenhos parecidos com os que ilustravam o Plano.

Não é à toa que a maioria dos cinemas que começam a se instalar na avenida mantém recuos, colunatas e arcadas ampliando os passeios, há um projeto urbano muito evidente²². A efetivação de um novo espaço urbano deu-se principalmente pela conexão da proposta com incentivos ao mercado imobiliário, por exemplo, no estabelecimento de parâmetros construtivos em prol da ocupação do lote e da verticalização.

O mapeamento das salas de cinema mostra que será apenas nesse momento que a região começa a receber um novo padrão de salas de cinemas que farão com que fosse conhecida como a Cinelândia Paulistana. Suas salas eram diferenciadas, eram lançadoras, com desenhos arquitetônicos específicos que concentravam os avanços tecnológicos. Vai abrigar as salas temáticas e palácios cinematográficos. A elite paulistana era o seu público, festejando os momentos de inauguração de salas, de lançamento de filmes e mudanças em relação às novas tecnologias, como por exemplo a chegada dos filmes em três dimensões, as maiores telas do mundo, e outros²³.

As vestimentas e hábitos dos usuários também se alteram. Quem ia a um cinema nas salas lançadoras de filmes, vestia-se como quem vai a um evento social. Com a especialização das salas, os espectadores dirigiam-se ao cinema e não ao filme - iam assistir um tipo de filme e não a uma determinada película²⁴.

Era palco das grandes estréias²⁵. As inaugurações transformam-se em grandes acontecimentos sociais. As inovações de projeto do edifício, refinamentos de detalhes e inaugurações grandiosas acompanhavam o processo de modernização e sofisticação

da imagem e do público que ia ao cinema, antes tido como lazer popular.

A Cinelândia Paulistana funcionava como uma centralidade cultural, aglutinando salas de cinema, em uma organização não planejada. Toda essa movimentação fez com que as salas da Cinelândia ocupassem o primeiro lugar em público (ver *Tabela 3* a seguir).

Tabela 3 – As 10 salas com maior público e suas capacidades

1945	capacidade (em milhares de espectadores)	1957	capacidade (em milhares de espectadores)
ART PALÁCIO	1450	ART PALÁCIO	2219
IPIRANGA	1285	MARABÁ	1713
METRO	1134	IPIRANGA	1687
PIRATININGA	1034	METRO	1660
UNIVERSO	998	REPÚBLICA	1638
BANDEIRANTES	919	MARROCOS	1350
SANTA HELENA	840	BANDEIRANTES	1140
ÓPERA	826	RITZ (S. JOÃO)	1047
ROXY	751	BROADWAY	829
MARABÁ	728	CAIRO	729

Fonte: Simões, 1991: 89. Fonte primária: SEADE.

A Cinelândia teve seus anos áureos, e até o início da década de 70 inaugurou novas salas. Uma série de alterações no modo de vida urbano cooperarão para a dificuldade de manutenção do perfil elitista tanto da área central, como do hábito de ir ao cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o foco na relação do edifício com o espaço urbano, podemos dizer que, nesse primeiro momento de surgimento da atividade e fixação em salas, a atividade itinerante pois depende menos do contexto urbano para acontecer. Ela é tão improvisada, que acontece em locais descampados, pouco equipado. Também não precisa das boas condições de acessibilidade, determina o fluxo, é flexível quanto aos horários para adequar-se aos horários do público. Ela não precisa de uma apenas acontecer na cidade, precisa da possibilidade que o núcleo urbano dá de estabelecer uma série de fluxos em sua direção, de propiciar acontecimentos. E, é em uma cidade em formação que vai se fixar em edifícios, buscando diferenciar-se do campo (ou de um entorno menos urbano). Aproveita-se da agitação do Triângulo Central, da proximidade dos bondes, e de outros equipamentos para se localizar. A cidade ainda está em formação e seus habitantes ainda não estão acostumados às formas de cultura civilizada e de progresso que se almejava. A atividade acontece no interior do edifício e o aspecto improvisado está agora internamente ao construído, que adequa-se a qualquer espetáculo, desde circo, cavalos amestrados até os dramas. E ainda, o edifício não comunica.

No segundo momento – quando aumenta muito o número de salas, elas se subdividem em salas lançadoras, salas de bairro e outros tipos, e adquirem um novo papel no modo de vida urbano e cosmopolita – a relação da sala de cinema com o urbano se dá a partir de projetos urbanos e de planos que visam construir uma cidade da velocidade, do automóvel, que possa abrigar a população crescente, o cinema passa a fazer parte de um desejo de cidade cuja imagem é efetivamente construída no seu Centro, na Cinelândia. O cinema é a atividade e, portanto, o equipamento necessário ao programa urbano para a metrópole industrial, a metrópole do modo de vida cosmopolita. Incorpora-se ao projeto de cidade, nos novos programas de edifícios mistos, nas galerias, no debate dos urbanistas, na discussão estética e funcional

dos arquitetos modernos. O edifício deve comunicar, seja através de sua arquitetura, seja através de sua fachada *outdoor*, sua iluminação, seus néons.

É essa contraposição que visa dar conta de mostrar que pode-se desenhar uma relação entre o edifício de cinema e o espaço urbano através desses dois momentos. E que esta relação se dá, de forma mais evidente, através do um desejo de construção de um cenário urbano do qual o cinema faz parte, que é diferente em função de cada momento descrito, de cada sociedade envolvida. Mas principalmente, considerando o objeto do estudo (salas de cinema), a relação é diferente em função da imagem que a elite deseja projetar de si mesma, o cenário na qual se vê representada. Portanto pode-se dizer que a relação se altera também em função do projeto para o urbano, seja ele denominado “melhoramento urbano,” seja ele denominado “planejamento.”

O fato de “desnaturalizar” a existência de salas de cinema é uma maneira de tentar responder essa questão. Se o filme não era projetado em uma sala nos seus primórdios, por que então ocorre essa fixação? Carlo Aymonino coloca que:

O significado das cidades (e em especial de determinadas cidades) a partir de um ponto de vista arquitetônico não representa uma abordagem exclusivamente estética ou estritamente funcional, mas sim que encontra seu ponto de partida em fenômenos relacionados com a necessidade (...) Mas quando se satisfaz a necessidade, surge, associado a esse processo, a confrontação, a diversidade, a ambição, o desejo de beleza; e incluso, mais além do que esses elementos, a acumulação como possibilidade do supérfluo, da simbolização arquitetônica (Aymonino, 1981, p. 31-32).

É nesse sentido, que há a necessidade de fixar a atividade cinematográfica, para que ela desempenhe seu papel de símbolo, de ocupar o lugar naquele espaço, no Triângulo Central, pois onde há cinemas, teatros, há a necessidade de comportar-se civilizadamente em meio ao espaço do progresso.

Mas mesmo com a fixação da atividade em salas e esse desejo de civilidade, ainda há o contraste entre o atraso e o progresso, entre o projeto de civilidade e a realidade. A atividade das salas está focada em um público seletivo, que frequenta o Triângulo Central, ao mesmo tempo em que há a continuidade das diversões, em outros locais da cidade, mantendo as atividades populares nos locais populares. Os “melhoramentos urbanos” portanto, sob a égide do embelezamento e da reforma sanitária, fazem parte de um processo de segregação sócio-espacial – a requalificação do centro urbano, em especial o Triângulo Central e sua extensão, expulsando usos e moradores menos privilegiados para abrigar novas funções comerciais, institucionais e simbólicas, dentre as quais as que as salas de cinema exibiam. O improvisado, a magia, o circo, mudam de popular para “grotesco, mundano” na visão da nova burguesia cafeeira que habita a capital. Os espaços públicos onde aconteciam são ajardinados, recortados. As diversões também são expulsas, junto à população desprestigiada. As salas fixam-se no centro e ganham caráter civilizador e de progresso, o móvel e artesanal migram para os bairros populares e são associados ao atraso, e freqüentemente ao indecente e imoral.

Nesse momento se faz necessária uma pausa para abordarmos a arquitetura das salas, essencialmente as salas da percebemos que o projeto de arquitetura não estava diretamente envolvido nos debates sobre a velocidade, a verticalização, a metropolização, esses debates apareciam mais fortemente nas propostas urbanistas. Isso porque ao arquiteto moderno estava atribuído o desenho do edifício no lote. Ele teve de se conformar com o lote, com a legislação urbanística, e tirou proveito disso. Fez desenhos inovadores, propôs melhorias funcionais, desafios estruturais, programas diferenciados. Mas não desenhou o urbano em São Paulo, a ele não foi dada a possibilidade de regiões inteiras serem projetadas.

Entre os instrumentais técnicos desenvolvidos nesse sentido destaca-se a introdução de componentes da legislação urbanística moderna, projetos pontuais e, por fim, os “planos gerais” abrangentes. Assim, a intencionalidade presente nos programas de modernização urbana, para se impor ideologicamente e se expressar em intervenções eficazes, passou a ser intermediada pelo urbanismo, que deteria a linguagem e a técnica requeridas para tanto (Campos, 2002, p. 618).

Foi o urbanismo de Prestes Maia que desenhou a legislação urbanística, projetou uma imagem de cidade vertical, comprometida com o fluxo de automóveis e ônibus,

comprometida com a vida metropolitana em um lugar especial, no Centro, na Cinelândia. Poderíamos dizer que os palácios cinematográficos soam como a contrapartida arquitetônica da Cinelândia.

O urbanismo de Prestes Maia utiliza a legislação com o objetivo de permitir a construção de uma determinada volumetria, que corresponde a uma imagem de cidade, onde os equipamentos urbanos, em especial o cinema, são vistos como provedores de significados urbanos. Há ainda um projeto estético para as cidades, que é diferente do planejamento tradicional. O cosmopolitismo era representado no espaço urbano.

Mas ao mesmo tempo em que há a construção desse cenário urbano da Cinelândia, há uma reorganização e dispersão das salas por todo o município. São Paulo está preparada para o seu público, mas também seu público está preparado para ocupar e viver a vida da metrópole. Isso não acontecia no início do século. Esse casamento é especial. É sob esse cenário, em uma estrutura urbana em reorganização funcional que se dará o impacto da industrialização do cinema norte-americano. A facilidade com que o cinema americano entra no mercado cinematográfico e o transforma, acaba por deixar à margem os antigos produtores-exibidores, a exibição artesanal, e portanto os edifícios improvisados, adaptados.

As salas diferenciam-se e servem a um público numeroso. Diferenciam-se, adequam-se aos diferentes públicos, e é nesse sentido que o cinema é para todos e para alguns. A disseminação de salas pelo território, a discussão do cinema como um serviço de caráter público (meia-entrada para estudantes, os debates sobre o preço do ingresso), sugere que há uma certa garantia de acesso à toda a população. O cinema é um dos equipamentos que é acessível à população como um todo. No entanto, será que a distribuição de equipamentos, a periferação dos equipamentos, significa uma democratização do acesso ao serviço? Hoje, quando se discute o papel do cinema como um equipamento que deve ser levado aos bairros da periferia metropolitana, tem-se a impressão de que ele nunca esteve lá. Há uma “desnaturalização” às avessas, nesse caso. O cinema que esteve nos bairros, parece que nunca esteve lá. A própria Cinelândia é um espaço cuja imagem encontra-se escondida sob as fachadas e arquiteturas recortadas pela sinalização do comércio, um espaço que muita gente jovem desconhece, não sabe que aconteceu.

Mais do que possibilidade de acesso, a abertura de salas nos bairros funcionou, nas décadas de 30 a 50, como uma espécie de símbolo de emancipação dos bairros, da mesma forma podemos dizer que o cinema se espalhou pelas cidades de interior simbolizando os importantes centros regionais, que aos poucos diferenciavam-se das cidades “provincianas” ao mesmo tempo que aproximavam-se da cultura cinematográfica das cidades conectadas com outros centros, mais cosmopolitas.

UMA RETOMADA DAS DIVERSÕES?

Houve uma singular alteração na relação das salas de cinema com o urbano a partir de 1965. Em primeiro lugar, como já foi dito, houve uma retração no mercado (a partir de 1965 até o início da década de 90) que se reflete na diminuição da inauguração das salas e no fechamento de salas e uma menor diversidade de salas (Ver anexos 7 a 9). O fechamento de algumas salas parece não ter ocorrido apenas por fatores intrínsecos ao mercado cinematográfico, mas também em função de alterações urbanas como por exemplo, a migração do mercado imobiliário para outras áreas da cidade como as avenidas Paulista e Faria Lima, promovendo uma reorganização da área central; ou a migração para os shoppings a função do cinema como espaço de entretenimento, de expansão de uma determinada forma de cultura que é pensada para um público homogêneo. Essa noção, muito voltada para a idéia de entretenimento, é um exemplo de uma nova forma de pensar a cultura que iniciou-se logo após a década de 50, com teóricos que criticavam a industrialização cultural²⁶, e modificou-se na década de 70, com teóricos que vão mostrar a espetacularização da cultura²⁷ a partir dos processos de globalização, promovendo a produção de uma cultura com tendências uniformizantes, homogeneizadoras e dominantes a nível mundial.

²⁶ Para aprofundamentos, ver Adorno e Horkheimer (2002) e Herbert Marcuse (1982).

Essa visão atual do cinema (e da cultura como um todo) como entretenimento nos instiga a voltar ao tema das “diversões”, discutido no primeiro capítulo. As “diversões” agora ganham o seu formato mais dominante, o do entretenimento, o da forma de lazer como alienação, como momento de venda de uma cultura dominante de consumo, da transformação da cultura como marca. É o momento onde a idéia de diversão é o propósito, é o objetivo dessa cultura. Diferentemente do desejo de cidade civilizada ou do progresso e posteriormente de cidade cosmopolita, agora o desejo de uma cidade parece estar representado pela reprodução de determinados pedaços de cidade ou edifícios que abrigam funções de “trechos de cidade” que se repetem de forma igual e padronizada em diferentes países. São as redes, no caso do cinema, o cinema de rede.

O cinema do início, das diversões, ora era o cinema da família, das mágicas e ilusões que agradavam todas as idades; ora era o pornográfico, censurável, cuja família não poderia freqüentar. Se podemos falar de uma permanência no cinema é a do cinema de diversão, ora renovado pelo mundo do entretenimento, impactado pelas mudanças do mundo, ora o velho (e bom) filme pornográfico.

Em terceiro lugar, já na década de 90, a cultura é vista como um uso que pode estrategicamente servir para iniciar processos de revitalização urbana, dentro de um projeto maior de globalização ou massificação cultural (Vaz e Jacques, 2003). Diferentemente dos planos da década de 60 que viam a cidade como um todo, e muitas vezes sugeriam uma distribuição dos equipamentos públicos e de lazer de forma distribuída por todo o território, o projeto urbano ganha o seu lugar, e o recorte territorial da intervenção passa a ser mais localizado. Projetam o ambiente construído e o equipamento urbano ganha força como possível motor acelerador de transformações urbanas. Esse caráter transformador que o equipamento urbano adquire, e no caso desse trabalho, que as salas de cinema adquirem, parte do pressuposto que a relação entre as salas e o urbano pode promover a revitalização urbana. No entanto, esse trabalho procura mostrar que esse pressuposto tem como pano de fundo uma relação entre a sala e espaço público que acontecia de forma qualificada, principalmente nas décadas de 30 a 50 (período estudado no 2^o capítulo) que se perdeu, que estava baseada em um modo de vida que se modificou e em uma relação com a rua que foi completamente alterada. As salas de cinema em São Paulo freqüentemente aparecem nos projetos pensados para revitalização do Centro, por exemplo.

Futuros projetos de recuperação ou restauração das salas não devem estar baseados em relações de edifício e situação urbana que se perderam. O melhor exemplo disso são as freqüentes tentativas de reviver a relação da sala com o espaço público no Centro, na Cinelândia, em um momento em que o modo de vida está cada vez mais centrado na vida privada e o cinema que se mantém em funcionamento é o que melhor relação estabelece com esse modo de vida. Promover projetos que visem restaurar a relação com o espaço público nos mesmos moldes da década de 30 e 50 são projetos saudosistas, reduzindo a reformas arquitetônicas fadadas ao fracasso de público.

POR FIM

Ao estudar esta relação, a pesquisa mostra que a sala de cinema é muitas vezes projetada e localizada com o propósito não apenas de atender a uma necessidade urbana, mas para a construção de um cenário urbano. No caso de São Paulo, as salas de cinema ora pareciam servir ao desejo de cenário urbano que representasse a cidade civilizada, a cidade do progresso, distanciando-se do rural, principalmente nas primeiras duas décadas do século XX; ora representavam a cidade cujo modo de viver não mais buscava diferenciar-se da imagem do campo, mas sim desprender-se da imagem de uma cidade provinciana na construção de um modo de vida cosmopolita.

Ao estudar a relação, colabora com a idéia da preservação dessas salas, na medida que associa essa preservação à preservação de uma relação entre o edificado e a situação urbana em que está inserido, a um determinado modo de vida. Nesse sentido deixa perguntas no ar, como por exemplo, será que tem sentido preservar apenas o edifício, sem preservar a relação deste com a situação e modo de vida urbanos?

Por fim, se o trabalho não responde a todas as questões que suscita, ao menos aparece como uma nova forma de contar a história de São Paulo, através de uma tipologia, a sala de cinema, sua relação como os modos de vida e situação urbana em que está inserida. Essas investigações dizem respeito à mudanças no modo de vida e no projeto e realização do espaço urbano. Essa história, dentre outros, descreve a segregação do espaço urbano, relaciona-se com as alterações do mercado de terras, das centralidades urbanas, com o crescimento horizontal e acelerado, com a dimensão metropolitana e outras tantas questões urbanas que foram cruzando essa relação. Pode ser também lida como uma descrição das mudanças na sociabilidade urbana.

E se estamos falando de sociabilidade, estamos falando de cinema. As pessoas vivem o encontro no cinema. O cotidiano fica para a televisão.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. "Janela para o Mundo: Representações do Público sobre o Circuito de Cinema de São Paulo". In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lillian de Lucca. *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996, pp.156-195.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. *A Arquitetura de Cinemas na Cidade de São Paulo*. Campinas: Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social do Trabalho, Vol. 1, 1999.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1979. 2ª edição

_____. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1981.

Cadernos de Fotografia Brasileira. Edição especial, comemorativa da passagem do 450º aniversário da cidade de São Paulo. São Paulo: Instituto Moreira Salles, janeiro 2004.

CAMPOS, Candido. Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. Título original: Cinema and the Invention of Modern Life. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Departamento de Pesquisas Econômicas de "GeoEconovias". *Cinemas no Brasil*. São Paulo: Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2001.

MEYER, Regina Proserpi. *Metrópole e Urbanismo: São Paulo - anos 50*. Tese de doutoramento apresentada à FAU-USP. São Paulo: FAU USP, 1991.

MOURA FILHA, Maria Berthilde. *O cenário da vida urbana: a definição de um projeto estético para as cidades brasileiras na virada do século XIX/XX*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. 2ª edição, 1990.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia Paulistana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

MORSE, Richard M.. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo/Serviços de Comemorações Culturais, 1957.

PONTES, José Alfredo Vidigal. *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas à*

metrópole. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Editora Terceiro Nome, 2003.

PORTO, Antônio Rodrigues. *História da Cidade de São Paulo: Através de Suas Ruas*. São Paulo: Carthago Editorial, 1996.

SASSEN, Saskia e ROOST, Frank. "A cidade: local estratégico para a indústria global do entretenimento". In: *Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, nº 41, ano XVII. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, 2001, pp.66-74.

SCHMIDT, Afonso (1890-1964). *São Paulo de meus amores*. Coordenação Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2003. 1ª edição em 1954.

SENNET, Richard. *Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. "A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio". In NOVAIS, Fernando A. (coord. geral), SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol.3.

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

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema em São Paulo*. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, 1990.

VAZ, Lílian Fessler e JACQUES, Paola Berenstein. "A cultura na Revitalização Urbana – espetáculo ou participação?". *Espaço & Debates* (23), jan-dez 2003, p.129-140.

ANEXOS

Ver arquivos .pdf - Anexo 1.pdf e Anexo 2.pdf.

Anexo 1 – Mapa Diversões 1889-1901 com intervenções Antônio Prado (1889-1901)

Anexo 2 – Mapa Diversões 1902-1906 com intervenções Antônio Prado (1889-1901)

Anexo 3 – Mapa Diversões 1907-1914 com intervenções Raimundo Duprat (1911-1913)

Anexo 4 – Cinemas em São Paulo 1900, 1919 e 1929

Anexo 5 – Cinemas em São Paulo entre 1930 e 1939

Anexo 6 – Cinemas em São Paulo entre 1940 e 1949

Anexo 7 – Cinemas em São Paulo entre 1950 e 1959

Anexo 8 – Cinemas em São Paulo entre 1960 e 1969

Anexo 9 – Cinemas em São Paulo entre 1970 e 1979