

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

O PAPEL DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA CINELÂNDIA

APRESENTADO POR

JONAS DA SILVA ABREU

Rio de Janeiro, Agosto 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

PROFESSOR ORIENTADOR ACADÊMICO
PROFª LÚCIA LIPPI OLIVEIRA

JONAS DA SILVA ABREU

O PAPEL DO CINEMA NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE DA CINELÂNDIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais.

Rio de Janeiro, Agosto 2009

Dados Bibliográficos:

ABREU, Jonas da Silva. O papel do cinema na construção da identidade da Cinelândia. Rio de Janeiro: CPDOC-PPHPBC; Fundação Getulio Vargas, 2009. ... P.

Dissertação de Mestrado. CPDOC, Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro, RJ, 2009.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lúcia Lippi Oliveira

1. Cinelândia 2. Cinema 3. Francisco Serrador. 4. Praça Marechal Floriano 5. Bens Culturais e Projetos Sociais 6. PPHPBC-CPDOC-FGV.

Portal: www.fgv.br/cpdoc

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

O PAPEL DO CINEMA NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE DA CINELÂNDIA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APRESENTADA POR
JONAS DA SILVA ABREU

E
APROVADO EM
PELA BANCA EXAMINADORA

PROF^a. Dr^a. LÚCIA LIPPI OLIVEIRA
(ORIENTADORA) - CPDOC

PROF. Dr. ANTONIO HERCULANO LOPES - FCRB

PROF. DR. AMÉRICO FREIRE - CPDOC

PROF^a DR^a MARLY MOTTA DA SILVA
(SUPLENTE) - CPDOC

RESUMO

A partir das transformações ocorridas nos espaços arquiteturais, sociais e urbanos do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, a dissertação analisa o processo de inserção do cinema como objeto de ressignificação da Praça Marechal Floriano, nomeada *Cinelândia* na década de 1930. Supondo que este sentido empregado ao local não está somente na construção ou transformação dos prédios dos cinemas, mas nas ressignificações operadas pelo meio social, a análise assinala a importância do projeto do empresário espanhol Francisco Serrador Carbonell, que construiu no local um complexo de cine-teatros que tinha o objetivo de recriar a atmosfera da Broadway de Nova Iorque nos anos 1920.

A hipótese é que as reformas urbanísticas empreendidas décadas atrás e que tinham como objetivo inserir a cidade do Rio de Janeiro como símbolo da modernidade brasileira tenham contribuído para desencadear investimentos como os de Serrador. A cidade ganhou ares cosmopolitas, atraiu os investidores internacionais e recebeu enorme contingente de imigrantes estabelecendo as bases sociais e mercadológicas para a recepção do modelo industrial do cinema americano, que Serrador trouxe ao Brasil.

O trabalho de pesquisa observou as mudanças de significado operadas na Praça Floriano. Após a reforma do prefeito Pereira Passos o local se tornou símbolo nacional da esfera pública republicana e posteriormente após a Primeira Guerra Mundial se tornou um espaço popular. As salas de cinema de Serrador proporcionaram uma experiência social e urbana.

ABSTRACT

From the changes in architectural spaces, social and urban Rio de Janeiro in the last decades of the nineteenth century and beginning of the twentieth century, the dissertation examines the process of the film as the object of resignification in the Marechal Floriano Square, known *Cinelândia*. Assuming that this sense is not used to the place only in the construction or conversion of buildings of cinemas, but in resignifications operated by the social environment, the analysis points to the importance of the project of spanish businessman Francisco Serrador Carbonell, who built a complex of cinema theaters, which had the intent to recreate the atmosphere of Broadway in New York in the 1920s.

The hypothesis is that the urban reforms undertaken decades ago and had as objective to enter the city of Rio de Janeiro as a symbol of Brazilian modernity have contributed to attract investments such as Serrador. The city has cosmopolitan air, attracting international investors and has received a great number of immigrants setting out the basis for social marketing and the receipt of the design of American cinema, brought to Brazil.

This research has noted the changes of meanings made in Floriano Square. After the reformation of Mayor Pereira Passos this place became a national symbol of the republican public sphere and then after the First World War has become a popular area. The cinema-rooms of Serrador circuit has provided a social and urban experience.

ÍNDICE

O PAPEL DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA *CINELÂNDIA*

Introdução	8
Capítulo 1: A transformação dos espaços arquitetural, urbano e social nas cidades.	14
1.1. As idéias políticas e filosóficas que orientaram as intervenções urbanísticas na Europa	14
1.2. Os significados da paisagem urbana na experiência coletiva.	18
1.3. A re (invenção) urbana do Rio de Janeiro e a importância crescente do espaço público	22
Capítulo 2: As transformações do Rio de Janeiro e suas relações com a <i>Cinelândia</i>.	37
2.1. O papel do Rio de Janeiro na construção da identidade nacional	40
2.2. A “invenção” da <i>Cinelândia</i> cumpre o seu papel na utopia da capital	76
2.3. Indústria cultural e cultura carioca	101
Capítulo 3: A Broadway brasileira e seu significado no projeto de Francisco Serrador	110
3.1. A hegemonia do cinema americano na construção da identidade da <i>Cinelândia</i> .	111
3.2. A trajetória do projeto de Francisco Serrador	134
3.3. O papel simbólico que a indústria cinematográfica desempenhou na herança histórica da <i>Cinelândia</i> .	153
Conclusão - A herança de Serrador na pós-modernidade	165

INTRODUÇÃO

A *Cinelândia* é parte de um certo imaginário da cidade. A partir da década de 1920 com a inauguração dos primeiros cinemas foi transformada em uma das referências culturais do patrimônio brasileiro. O local vivenciou uma teia de significados diferentes ao longo de sua história que se constituíram em parte inalienável da identidade da cidade.

Esse trecho está incluído num perímetro que se inicia no encontro das ruas Evaristo da Veiga e Araújo Porto Alegre, tendo o Teatro Municipal ao centro. É contornado numa lateral pela Avenida Rio Branco onde se situa a Biblioteca Nacional e o Centro da Justiça Federal. A Rua do Passeio é o seu limite em direção ao mar, de onde tangencia para a Rua Senador Dantas que, correndo paralela à Avenida Rio Branco, se encontra com a Rua Evaristo da Veiga fechando o perímetro. Neste espaço concebiam-se inter-relações entre a arquitetura construída e seus moradores, usuários e imigrantes que teceram transformações na vida urbana e social que se formava no início do século XX.

O local apresenta estabelecimentos que preservaram a importância do seu entorno. São teatros, cinemas, lojas, instituições culturais e hotéis que sintetizam a memória desta área urbana rica em significados para a cidade.

Parte do contexto da nomeação deste trecho em “*Cinelândia*”, na década de 1920, tem relação com o projeto de transformação urbanística executado anos antes pelo prefeito Pereira Passos que inspirado nos moldes franceses do século XIX dotou a capital de avenidas retas e largas no início do século XX.

Como parte desta intervenção foi aberta em 1905, a Avenida Central, atual avenida Rio Branco, que cruzava a então Praça Ferreira Viana, renomeada Praça Floriano em 1910, onde surgiria a *Cinelândia* duas décadas depois. Era objetivo do projeto “civilizar” a capital do país e aliviar o Rio de Janeiro da triste fama que carregava no conceito internacional de cidade suja, com população vítima de doenças e epidemias. A abertura de avenidas e praças estava dentro deste contexto de “arejar” a cidade e instituir um ambiente cosmopolita.



Fig. 1 - Recorte geográfico – Centro do Rio de Janeiro, 2009. Em destaque o corte longitudinal correspondente a Avenida Rio Branco (eixo Praça Mauá-Cinelândia).

A partir da reforma introduzida por Pereira Passos, novas propostas interventoras continuaram. Em 1906 foi construído o Palácio Monroe, em frente a Praça Mahatma Gandhi. No entorno da Praça Floriano foi aberta em 1908 a Escola Nacional de Belas Artes (atual Museu Nacional de Belas Artes). Em seguida foram inaugurados o Teatro Municipal em 1909 e a Biblioteca Nacional em 1910.

Em 1911, após o término das obras da Avenida Central e da construção destas edificações, foi demolido o Convento da Ajuda, entidade religiosa que abrigava as freiras da Ordem de Santa Clara desde 1748 e que ocupava o espaço equivalente ao trecho atual entre o Amarelinho e o Cine Odeon BR.

Este espaço permaneceu intocado até pouco depois da Primeira Guerra Mundial quando se observa certo declínio da influencia europeia nos costumes e na vida social. O espaço aberto com a derrubada desta edificação possibilitaria na década de 1920 a ação de um empresário espanhol radicado em São Paulo que procurou reproduzir neste trecho o projeto de entretenimento que mesclando cinema e teatro - uma espécie de cópia da Broadway americana – cooperou para o surgimento da *Cinelândia*.

Assim proponho discorrer sobre as alterações nos espaços arquitetural, urbano e social que contribuíram para o projeto empreendedor de Francisco Serrador Carbonell na Praça Floriano e seu entorno.

Selecionado o marco geográfico, o núcleo de análise deste trabalho será compreender como e porque este espaço se desenvolveu como aglutinador de salas de cinema e teatro. Nesta perspectiva será buscada uma reconstituição da época, do modelo e dos critérios em que foi produzido o empreendimento de Serrador. Será importante também identificar a quem se destinava e como era recepcionado pelas várias categorias sociais.

O recorte temporal compreendido pelo estudo abrangerá o período de 1911 a 1941, que correspondem respectivamente às datas da derrubada do Convento da Ajuda e da morte de Francisco Serrador, mas será feita uma incursão pelo Rio de Janeiro do século XIX para demonstrar as relações existentes entre as mudanças político-administrativas ocorridas, a arquitetura edificada na cidade e a experiência coletiva resultante destas inter-relações.

Para ajudar a compreender o fenômeno do surgimento da *Cinelândia* nos anos 1920 é preciso entender também o que se passava no início do século XX a partir das intervenções no espaço urbano do Rio de Janeiro, inspiradas na reforma de Hausmann¹ em Paris. Estas interferências estavam afinadas com a nova ordem republicana e às idéias de “ordem e progresso” baseadas na concepção sanitarista e no culto ao monumental.

Esta incursão pelos antecedentes históricos e sociais da formação da *Cinelândia*, é necessária porque se tornava cada vez mais nítida a incompatibilidade da estrutura da velha cidade colonial com a forma de articulação urbana que se ampliava no mundo “desenvolvido”. Devido aos arranjos políticos ocorridos com o advento da República ficou aberto o caminho para a realização das grandes reformas urbanas que estariam inserindo a cidade do Rio de Janeiro e o país nas matrizes de modernidade predominantes na Europa no século XIX.

No caminho destas reformas foi se intensificando a comercialização da cultura através do teatro, da publicidade e do cinema, abrindo chances para investimentos que trouxeram novos significados para os espaços. O trecho compreendido entre o atual

¹ George-Eugène Haussman, arquiteto francês executou em fins do século XIX uma profunda reformulação urbanística na cidade de Paris, que se tornou modelo para as intervenções ocorridas no Rio de Janeiro, no início do século XX.

Amarelinho e o Odeon BR, ocupado até 1911 pelo Convento da Ajuda, foi objeto de uma profunda intervenção efetuada por Francisco Serrador e seus parceiros, que com a inauguração dos cinemas queria transformar o trecho na Broadway brasileira.

Seu projeto se tornou realidade 14 anos depois com a inauguração dos cinemas Capitólio, Glória e Império, em 1925, seguido pelo Odeon, em 1926. Estas edificações de oito a doze andares passaram a ser chamadas de “arranha-céus”.

Quando inauguradas, as salas de cinema exibiam películas “mudas”, mas o cinema “falado” se tornaria realidade na década de 1930. A versão brasileira desta cultura importada seria desencadeada em associação com a música e o teatro. Ao final desta década, Broadway e *Hollywood* já solidificadas são essencialmente transformadas em produtos de exportação para vários países da América Latina.

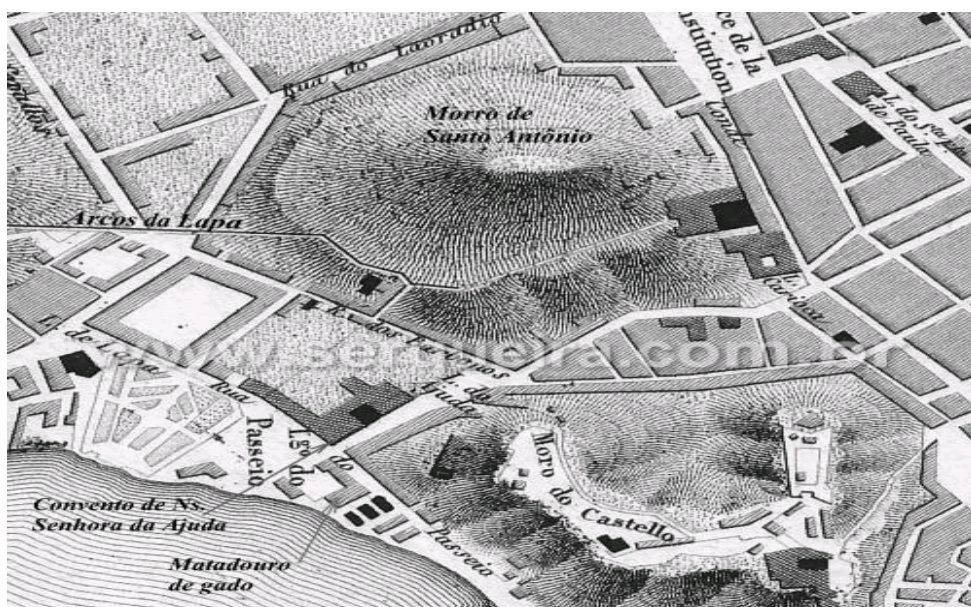


Fig. 2 - Detalhe de Planta do Rio de Janeiro, Dufour, 1838

Convento de Nossa Senhora da Ajuda, inaugurado em 1750, o primeiro claustro de mulheres que a cidade possuiu. Derrubado em 1911.

As terras fronteiras denominavam-se Campo da Ajuda (hoje Cinelândia).

A necessidade de analisar as interações culturais, sociais e políticas do significado proposto por Francisco Serrador de recriar a Broadway na Praça Floriano não poderia ser concretizada se também não se pudesse verificar como esta vertente modernizadora convivia em meio às contradições da cidade. Diferentes expressões desta modernidade poderiam ser encontradas no cotidiano onde conviviam intelectuais, boêmios, comerciantes, negros e desocupados.

As intervenções urbanas e a construção de prédios são fatos da história da cidade que modificam a paisagem e os modos de perceber do indivíduo em relação aquele espaço, estimulando o imaginário coletivo.

A Praça Floriano, palco de profundas transformações desde o fim do período imperial foi percebida em diferentes níveis conforme as diferenciações estruturadas no tempo e no espaço. Estes modos de perceber a praça e suas representações foram efetivados de acordo com as conexões que os indivíduos faziam com seus próprios valores e conceitos.

Neste cenário em que as impressões construídas no imaginário da população a respeito do espaço que passou a ser chamado de *Cinelândia* se confundem com o próprio sentido de nacionalidade, o olhar crítico sobre esta questão exige pesquisar esta modernidade sob a ótica de um observador atento às diferentes manifestações culturais que circulavam e interagiam com a arquitetura construída e as relações sociais.

No primeiro capítulo pretende-se fazer uma breve incursão pela matriz urbana que deixou suas marcas no Rio de Janeiro no final do século XIX, inspirada nas idéias políticas e filosóficas que orientaram as intervenções urbanísticas na Europa. Pretende – se mostrar de que modo essas idéias se associaram às transformações socioeconômicas ocorridas no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX. Além disso, serão comentados os diversos aspectos pelos quais os logradouros podem ser codificados e relacionados aos novos significados impressos na paisagem urbana em transformação. Será analisado também o processo de reinvenção urbana pelo qual passava a cidade do Rio de Janeiro e a importância crescente que o espaço público protagonizou a partir do período republicano.

No segundo capítulo entenderemos o papel da cidade e particularmente da Praça Floriano, na construção da identidade nacional que foi proposta pela elite política da época. A arquitetura e a vida social desempenham função preponderante nesta análise. O enfoque cultural estará presente quando será mostrado de que modo a vida cultural na cidade foi se alterando a partir da abertura da Avenida Central e como a população foi percebendo estas mudanças. À medida que estas transformações ocorriam alguns movimentos estimularam novas formas de interpretação da modernidade e da função da cidade na busca por uma representação nacional.

No terceiro capítulo pretende-se analisar como a influência européia presente na Praça Floriano, identificada como espaço da civilização, vai sendo substituída por uma conjunção ideológica mais próxima do modo de vida americano que se instala nas

mentalidades cariocas. Será demonstrado como o projeto de Serrador contribuiu para que a Praça Floriano se transformasse no pólo de reprodução cinematográfica nacional.

A conclusão se ocupará do papel simbólico que a indústria do cinema desempenhou na herança histórica e cultural da Cinelândia. As fronteiras foram abertas a outros investidores e o local ganhou novos significados na pós-modernidade.

CAPÍTULO I

A TRANSFORMAÇÃO DOS ESPAÇOS ARQUITETURAL, URBANO E SOCIAL NAS CIDADES.

O uso do espaço público e, de forma especial, das praças, intensificou-se desde o final do século XIX colaborando para que ganhasse novos significados de acordo com as construções e com o ambiente em que se desenvolveram. Diversas construções e reconstruções dos espaços urbanos, inclusive praças e largos, têm caracterizado marcos divisórios da modernidade. Estas intervenções modificaram a imagem das cidades na Europa e foram copiadas também no Rio de Janeiro.

Este capítulo examina os estudos urbanos no âmbito das transformações sociais e urbanas ocorridas principalmente durante o século XIX na Europa e no Rio de Janeiro. O propósito é fazer uso de uma perspectiva que permita pesquisar e valorizar os modos de ver, ouvir, pensar e nomear a cidade. Entendemos que os conceitos decorrentes desses estudos tornam-se decisivos na concepção do sentido dos espaços urbanos, na atitude dos usos e na construção do imaginário social, os quais por sua vez, serão úteis para os argumentos sobre o desenvolvimento do significado da *Cinelândia*.

As pistas teóricas que permitirão compreender o surgimento da *Cinelândia* a partir do projeto de Francisco Serrador conduzem a uma análise das alterações dos espaços arquitetural, urbano e social que permitem aos habitantes das cidades interagir com eles e formar significados próprios em seu imaginário social.

1.1. AS IDÉIAS POLÍTICAS E FILOSÓFICAS QUE ORIENTARAM AS INTERVENÇÕES URBANÍSTICAS NA EUROPA DO SÉCULO XIX.

A questão urbana que nos interessa neste capítulo é a intervenção urbanística e arquitetônica executada na Europa como resultado das concepções políticas e filosóficas relacionadas à ampliação do espaço público e dos novos códigos de civilidade. Para o Rio de Janeiro na década de 1900, essas intervenções foram fontes de inspiração na tentativa de conferir novos significados à capital federal coerentes com os processos interventores europeus.

Para começar, um ponto que pode ser debatido é o seguinte: quando o saber sobre a cidade tornou-se vinculado ao conceito de intervenção urbana, tão comum na

Europa do século XIX e executado no Rio de Janeiro do século XX? Quais as idéias políticas e filosóficas que guiam esses julgamentos e intervenções à construção do campo disciplinar do urbanismo? Como relacionar essa questão urbana com a re (invenção) do Rio de Janeiro?

Em busca de uma síntese para esta questão, o seminário “Cidade: urbanismo, patrimônio e cidadania”² organizado na FGV Rio pode contribuir a partir das idéias de uma de suas painelistas, a historiadora Maria Stella Bresciani. Sua palestra ressalta o caráter político da ação urbana e o inegável conjunto de tensões na sua formação.

Inicialmente, a autora afirma que abandona a relação causa-efeito, segundo a qual, os fenômenos uma vez ocorridos provocam um olhar sobre si. Assim, ela afasta a idéia da formulação da questão urbana numa forma reducionista, isto é, como resultado objetivo das “tensões da industrialização”.

Deste modo, por exemplo, ela destaca que pela pobreza e distribuição desigual das riquezas, a cidade durante o século XIX foi retratada em uma concepção utópica, cidade imaginada ou ideal, a sociedade perfeita e não contaminada. Ao lado destas projeções havia a preocupação em orientar, neste plano ideal, as intervenções urbanas como um meio de harmonizar o capital às atividades rurais. Assim a agilidade sugerida em procedimentos ligados à lavagem de roupas, ao cuidado infantil e a preparação dos alimentos, por exemplo, visavam a liberar tempo para a produção na indústria.

Quanto às cidades já existentes, Maria Stella Bresciani destaca que em meados do século XIX há menos tratados urbanísticos e arquitetônicos, e mais intervenções pontuais na malha já relativamente urbanizada. (2002:22). Assim aconteceu com Paris, Viena e Barcelona. Nesta última surgiu a “teoria geral da urbanização” proposto por Cerdá, em 1861 para a expansão da cidade.

De qualquer modo, é com a “idéia sanitária” formulada em 1840 que a ciência urbana identifica seus primeiros saberes e intervenções. Seus postulados ligam-se ao conceito de saneamento do corpo, atuando também sobre a “moralidade do trabalhador”.³ Devido à grande dimensão do meio urbano houve dificuldade de adaptar as normas de saneamento e higiene sanitária numa dimensão disciplinadora que se

² O seminário ocorrido em 2002 originou uma publicação organizada pela socióloga Lucia Lippi Oliveira: *Cidade: história e desafios*, pela FGV Editora. Os comentários deste capítulo referem-se à palestra de Maria Stella Bresciani na mesa-redonda “Saberes sobre a cidade: a contribuição de diferentes áreas para o conhecimento da vida urbana”

³ *ibidem*

tornasse padrão no meio ambiente natural e arquitetônico. Isto veio requerer intervenções aliadas às políticas governamentais.

Em Paris realizou-se um trabalho subterrâneo de instalação de infraestrutura urbana comparável ao executado em Londres. Essa intervenção tinha caráter regulatório e preventivo que se concentrava na moradia e no ambiente do trabalhador.

Havia interesse em equacionar o funcionamento dos equipamentos coletivos a fim de que num ambiente higiênico e sanitário, o meio urbano construísse a noção de conforto e disciplina. Esta regulação está no coração daquilo que Bresciani encontra em Jeremy Bentham (1787) como solução arquitetônica para manter a ordem, ou seja, o domínio em ambientes com grande número de pessoas - as cidades - e no poder modelador do meio sobre a rotina e os costumes das pessoas. É inegável assim que a política poderia traçar suas metas unindo técnica e capital. (2002:25).

Um segundo aspecto destas intervenções urbanísticas vai se dar no campo da ampliação do espaço público. As modificações que vinham sendo efetuadas nas praças e largos desde a última metade do século XIX contribuíram para formação das identidades destes lugares de acordo com o ambiente e as construções em volta. Os indivíduos participavam da vida pública nos teatros, cafés e mais tarde nos cinemas. Estes marcos foram destruídos e remontados como já foi dito, em outras épocas com outros sentidos. Os significados construídos pelo homem são parcialmente compreensíveis pela análise do ambiente urbano, repleto de simbologias que permitem responder a algumas questões propostas pela conjuntura social de cada época.

Giulio Carlo Argan⁴ lembra que o historiador da arte deve reconstruir uma “cadeia de juízos” sobre as obras que sustentam sua pesquisa e indagar quais os valores já emitidos anteriormente acerca da arquitetura das estruturas de pedra e cal. Ele sustenta que “a arquitetura, além de ser uma das artes essenciais ao estudo da cultura apóia-se, organiza-se e desenvolve-se através da experiência da percepção e dos processos vinculados à imaginação (...)”⁵.

Assim, as relações entre a arquitetura e o conteúdo social da cidade tornam possíveis os estudos dos diferentes padrões arquiteturais que surgem em razão dos esforços políticos e de suas instancias de poder. Por outro lado, as percepções dos

⁴ ARGAN, G. C. *História de l'arte como historia de la ciudad*. Trad. Beatriz Podestá. Barcelona: Laia, 1984, p. 231

⁵ Cf. LIMA, Evelyn. *Arquitetura do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000:24

habitantes e usuários do espaço que são construídas nestas relações colaboram para os estudos sobre cultura e utopias modernas.

Dois aspectos discutidos neste trabalho permitem o aprofundamento temático que auxilia a tratar a questão da *Cinelândia* como espaço da política e da cultura.

Em primeiro lugar, entre arquitetura e cultura não existe uma relação diferencial, como dizia Argan⁶. É o funcionamento da arquitetura no interior do sistema que molda a cidade como instituição social e política. O corpo e o arcabouço que a arquitetura confere à cidade, a torna simbólica através das suas formas representativas. Os locais físicos construídos se constituem em locais de encontro e de troca social, mas também em focos de disputa e apropriações políticas que querem conduzir os destinos das várias camadas sociais para quem são direcionados e recebidos.

Em segundo lugar, a partir das constatações anteriores é de se supor que a história da *Cinelândia* desenvolve-se sob a inspiração dos modelos das praças, calculados na arte de edificar cidades, cujas transformações materiais do espaço público desenvolveram-se de acordo com as alterações socioculturais estabelecidas num processo em que o aporte arquitetônico se instala em espaço público aberto. Os modos de perceber a praça Floriano que se articulam junto à formação da *Cinelândia* permitem ver este espaço tanto pela dimensão urbanista-culturalista defendida por Sitte e Mumford como pelo olhar de Le Corbusier, tipicamente progressista⁷. De qualquer modo, o projeto urbano estará irremediavelmente impregnado de ideologia.

A oratória política sabe-se, é também extremamente ligada ao discurso do patrimônio cultural que floresce no século XIX sendo utilizada para a construção de identidades e memórias. As intervenções urbanas caminham em paralelo à ênfase na espetacularidade dos projetos de arquitetura que traduzidas como expressão moderna permitem a elite política trabalhar com monumentos para marcar um valor de civilização e cultura.

Deste modo a intervenção sanitária é uma ponta que se pronuncia junto à outra ponta, a monumentalidade do patrimônio, na construção da cidade moderna.

Por sua expressividade no campo cultural europeu, a intervenção sanitária em Paris foi obscurecida pelos monumentos e pela teatralidade arquitetônica realizada na década de 1860 pelo barão George-Eugène Haussmann. A escola de Engenharia de Paris articulava assim, definitivamente o saber do médico ao saber do engenheiro, que

⁶ ARGAN, G., *op. cit.*, p. 231.

⁷ LE CORBUSIER, 1946. CHOAY, F.1979, *apud* LIMA, Evelyn, *op. cit.*, p. 23.

configuraria o conhecimento sobre a cidade na ótica do conceito de *urbanismo*. Esta experiência seria “importada” para o Rio de Janeiro e as duas pontas seriam aqui reproduzidas.

Aos aspectos sanitário e arquitetônico discutidos anteriormente no contexto das intervenções do espaço urbano e social do século XIX há ainda um outro item da agenda de estudos das transformações socioculturais nesta temporalidade: o simbolismo cultural produzido nas cidades.

Segundo Correa⁸, autores como Mitchell (2000) e Scott (2001) asseguram que como centros de transformação cultural, as formas simbólicas da cidade são elaboradas com conteúdo emocional e intelectual. A partir da última década do século XIX, os mecanismos concretos de produção cultural como filmes, música, móveis de arte e roupas de moda foram intensificados pela invenção do cinema e do rádio. Scott afirma que as cidades organizam sua produção de entretenimento, autovalorização ou posição social para os cidadãos consumidores.

Ao chegar a este ponto, seria interessante ressaltar que a cidade como um todo, é uma forma simbólica que se pode prestar a políticas de patrimônio e visar à criação de valor em suas formas e conteúdos.

1.2. OS SIGNIFICADOS DA PAISAGEM URBANA NA EXPERIÊNCIA COLETIVA.

A arquitetura imprime significados no espaço e no dinamismo da vida social, sendo expressa em áreas da cidade que se tornam marcos importantes. Esses lugares ganham uma identidade cosmopolita que foi construída de maneira uniforme em várias cidades. Assim, as áreas urbanas européias definidas por estes marcos arquitetônicos, urbanos e sociais formaram uma unidade definida no espaço, caracterizada por relativa homogeneidade.

Entretanto, o esboço da cidade enquanto produtora de circuitos simbólicos e a interpretação da paisagem urbana feita pelos seus moradores, usuários e visitantes permite-nos avançar na idéia de uma representação que apesar de ser planejada numa

⁸ CORREA, Roberto Lobato. A geografia cultural e o urbano. In: ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, R.L. *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

base uniforme e por vezes nacional pode realizar-se de forma menos homogênea do que se poderia supor.

Isso ocorre, porque em toda paisagem cultural e especialmente na área urbana, coexistem elementos da arquitetura, engenharia, vestuário, costumes e equipamentos interagindo nos mesmos espaços e sofrendo intervenções específicas nos planos político, econômico e social.

As apropriações que as elites fazem de seu espaço arquitetônico e social e as suas experiências de intervenção no espaço urbano conduzem a uma atribuição de significados absolutos às praças, avenidas e às cidades. Alguns exemplos podem ser ilustrados no Brasil e na Europa.

No contexto da segunda fase do modernismo quando se retomavam questões nacionais em busca de um sentido de representação nacional, as cidades coloniais de Ouro Preto, Mariana e Diamantina, em Minas Gerais, redescobertas nos anos 1920, por diversos modernistas ganharam uma simbologia de brasilidade, como invocadoras do passado colonial, definidas no movimento modernista como o primeiro estilo brasileiro (Oliveira, 2008).

Outros dois exemplos na região serrana do Estado do Rio de Janeiro chamam atenção. Petrópolis sintetiza a cultura alemã em seu principal evento anual promovido pela prefeitura local, a *Bauer Fest*, que é o signo aglutinador desta síntese. Nova Friburgo resume através da ocupação de seu espaço a forma rural de seus fundadores e o tipo de vida encontrada na Suíça.

No sul do país, valorizadas para efeito turístico, cidades como Blumenau e Gramado adaptam sua legislação urbanística para normatizar a construção da arquitetura local, segundo o molde europeu, que se entrelaça com suas histórias de formação.

Outro aspecto relevante no estudo da formação codificadora dos espaços é a nomeação ou renomeação de cidades e logradouros, um fenômeno típico dos processos de formação simbólica urbana. Correa cita dois exemplos: No Casaquistão, ex-república soviética, agora independente, mudou-se o nome de várias de suas cidades, numa tentativa de afirmar a identidade casaque em oposição ao tipo de cultura assimilada durante o tempo da ocupação russa. A própria capital Alma Ata, foi redenominada para Almaty, equivalente do antigo nome na língua casaque. Outro exemplo, aludido por Correa e citado por Azaryvahu e Golan (2001) é o caso do Estado de Israel, que uma vez estabelecido na Palestina em 1948 pela ONU, rebatizou os

nomes de cidades, montanhas e rios na língua hebraica. Aqui, também a capital Tel Rábia, fundada em 1909 foi atualizada para Tel Aviv.

Se este fenômeno toponímico relaciona-se com os processos de resignificação das cidades, igualmente pode ser encontrado em extratos menores do espaço urbano como, por exemplo, em bairros e logradouros.

Neste sentido, Correa cita o estudo de Ferreira e Silva (1997), revelando como o nome Tijuca, bairro carioca habitado no passado por uma população de origem aristocrática foi apropriado pelos empreendedores imobiliários. No anseio de apreciar seus imóveis verticalizados nos bairros vizinhos, eles conseguiram ampliar esse significado de prestígio denominando de “Tijuca” os antigos bairros de Aldeia Campista, Fábrica das Chitas, Muda e Engenho Velho. Assim uma identidade social desejada foi construída pela ampliação espacial de um significado.

Por vezes a identidade do lugar associa-se ao papel hegemônico de uma família ou do seu “fundador”. Assim, por exemplo, paralelamente ao termo *Cinelândia*, ligado à visão e aos interesses da elite, a Praça Floriano e seu entorno, foi denominada também nos anos 1930 de “Bairro Serrador”.

Esse termo surgido na cultura popular foi adotado em referência ao empresário espanhol Francisco Serrador, fundador de vários cinemas, cafés e bares no local. Sendo o personagem que tornou essas duas significações possíveis, o capítulo três será dedicado ao seu projeto e suas relações com os sentidos da *Cinelândia* percebidos pela população.

Não custa lembrar que o processo de (re)significação articula-se com outras atividades de origem econômica, política e social. Verifica-se no Brasil e em outras partes do mundo uma tendência de nomear cidades ou logradouros. Até nossos dias a Praça Floriano é chamada pelo povo de *Cinelândia*. A terra do cinema acolhe também, teatros, restaurantes, confeitarias e bares, como é o caso do “Amarelinho”.

As atividades discursivas que envolvem “estrangeirismos”, neologismos ou reduções variam intensamente com a cultura, e, dentro desta, com o tempo e até as classes sociais. O termo *Cinelândia* corresponde a um modo de expressão que para a época também servia aos interesses das produtoras cinematográficas.

Em verdade, nas marcas lingüísticas constata-se influências políticas, sociais, culturais e tecnológicas. Essas marcas aparecem, em especial, no vocabulário do falante, passando em alguns casos, ao léxico.

Esta estratégia de re(significação) da Praça Floriano articulada ao cinema americano ajudou a moldar alguns valores, mitos e construções imaginárias para a cidade. Estes sentidos necessários ao formato comercial deste tipo de indústria cultural estavam alinhados aos diversos significados indexados aos novos moldes civilizatórios.

A perspectiva dos significados ganha importância se quisermos estudar a *Cinelândia* como simulacro de uma matriz econômica internacional que se organizava no início do século XX, com atores bem definidos no plano político e comercial, portanto possível de ser reproduzida espacialmente.

Para tal, devemos considerar que Serrador, um empreendedor da indústria cultural que se instalava no Brasil, acabou criando um novo sentido para aquele espaço que seria chamado *Cinelândia*. Concordando que tenha existido uma boa dose de manobra nesta estratégia, sua implementação cumpriu um papel simbólico de reprodução cultural que estava se tornando internacional.

É importante ressaltar o que Correa afirma sobre o papel que a paisagem urbana desempenha no comando e na definição de novos significados para os espaços.

“(…) a paisagem urbana desempenha, por intermédio daqueles que a controlam e definem novos significados, a tarefa de apagar ou minimizar aquelas relações e conflitos e, ao mesmo tempo, promover aquilo que seus controladores desejam, isto é, transformá-la em produto espontâneo, natural, e fruto de uma tradição da qual a harmonia social e o desejo de progresso são partes integrantes”.⁹

Deve-se reconhecer que a paisagem urbana cumpre o papel de consolidar um perfil simbólico e ao mesmo tempo viabilizar a movimentação de capital, necessária aos projetos comerciais, como os de Francisco Serrador para a Praça Floriano. Essa apropriação, entretanto ocorre segundo modelos específicos das culturas locais.

Este perfil simbólico atribuído a Praça Floriano foi seguidamente atualizado desde o nome de Largo do Bispo, quando era cortado pela Rua da Ajuda, um caminho tortuoso entre os morros do Castelo e Santo Antonio, a caminho do mar. O Largo foi rebatizado em 1871 de Praça São José e depois em 1888, como Praça Ferreira Viana acolheu homenagem ao presidente da Câmara do Conselho Municipal e mentor da execução da Escola São José.

⁹ CORREA, *op.cit.*, p. 181.

Após a abertura da Avenida Central e a posterior demolição do Convento da Ajuda, se transformou no espaço cultural, social e político mais importante da República na primeira metade do século, já como Praça Marechal Floriano.

O simbolismo pretendido pelo governo federal para aquele espaço a partir de 1910, quando foi inaugurada a estátua do Marechal Floriano foi suplantado pela consagração popular do espaço quando passou a ser nomeado “Cinelândia”.

1.3. A (RE) INVENÇÃO URBANA DO RIO DE JANEIRO E A IMPORTÂNCIA CRESCENTE DO ESPAÇO PÚBLICO

As contradições da cidade do Rio de Janeiro em três séculos de colonização portuguesa convergem para um modelo *núcleo-periferias* e é resultado de um longo processo de evolução histórica. Para situar melhor esse arranjo urbano, relacioná-lo às intervenções urbanísticas da década de 1900 e compreender o contexto político-cultural em meio ao qual surgiu a *Cinelândia*, podemos contar com a ajuda de Mauricio de Almeida Abreu que em seu livro *Evolução Urbana do Rio* (1987) relata a estrutura espacial estratificada do Rio e constata a paisagem cultural que foi se organizando.

1.3.1. A cidade do Rio de Janeiro no século XIX

O autor confirma que a cidade limitada entre os morros do Castelo, São Bento, Santo Antonio e da Conceição possuía poucas vias de acesso que se dirigiam ao *sertão carioca* – uma linha imaginária que se iniciava na atual Rua Uruguaiana e adentrava na direção dos campos da cidade (Santana e São Cristóvão). As praias de Santa Luzia e Calabouço (próximas ao Morro do Castelo) e Prainha (adjacente ao Morro de São Bento) possibilitavam o contato visual da população do núcleo central da cidade com o mar ainda sem os aterros que viriam modificar os limites da cidade no século XX.

Na passagem para o século XIX, a cidade era composta majoritariamente de população escrava e de reduzida elite administrativa, militar e mercantil que a dirigia. Essa elite se diferenciava das camadas populares e escravas mais pela forma e aparência de suas casas, do que pela sua localização espacial. Até o início do século XIX todos se espremiavam nos mesmos limites geográficos que os brejos e morros permitissem. Nas décadas seguintes as atividades econômicas, políticas e ideológicas que a cidade passa a

exercer impõem necessidades que atendam ao desempenho das transações mercantis impulsionadas pela vinda da família real e intensificadas com a progressão crescente da população livre e dos estrangeiros.

A lógica capitalista começa a ocupar o seu espaço na cidade escravista e, motivada principalmente pelo ciclo do café, cria um conflito social que terá influências no espaço urbano. O antigo sítio colonial circunscrito às áreas próximas do núcleo central (a atual Praça XV, Rua do Ouvidor, Castelo e Rua Uruguaiana) se expande a partir de 1856 para a zona sul (Glória, Botafogo, Largo do Machado) e para a Tijuca, através da introdução dos bondes urbanos. Para estas regiões intensificou-se a imigração iniciada anos antes, da burguesia cafeeira em busca de mansões e residências que afirmassem seu novo *status* social.

Nos primeiros anos da República, o historiador Milton Teixeira atesta que os bondes da Companhia Ferro Carril do Jardim Botânico, nacionalizada em 1883, chegaram a criar novos bairros como Copacabana (1892), Leme e Ipanema (1894) e Leblon (1918). (2000:13)¹⁰.

Para o *sertão carioca* a opção foi o trem a vapor que a partir da década de 1860 ligou através da Estrada de Ferro D. Pedro II e depois através das linhas Rio d'Ouro, Auxiliar e Leopoldina os subúrbios cariocas: São Francisco Xavier, Mangueira, Engenho Novo, Bonsucesso, Cascadura, Sapopemba (Deodoro), Maxambomba (Nova Iguaçu), entre outros.

Os usos “nobres” e “sujos” destes meios de transporte servem para acelerar o processo de estratificação social, agora consolidado numa escala geográfica e cultural. Os bondes integram a modalidade de transporte rápido e regular para os moradores dos bairros da Glória, Botafogo, Tijuca e Copacabana, ou seja, pela elite social e a aristocracia cafeeira. Os trens se ocupavam de oferecer alternativas aos pobres e às categorias mais baixas que desejassem ou pudessem sair do centro, pressionadas pelos custos elevados das moradias.

As freguesias do centro da cidade, entretanto, mantinham sua importância porque grande parte dos trabalhadores dependia da proximidade com a área central, na qual se concentrava quase toda a oferta de emprego. De fato, os cortiços e as casas de cômodos, surgidos com a reprodução da força de trabalho, proliferaram rapidamente. Isso representava, segundo o poder político local, a oportunidade para o alastramento de

¹⁰ Cf. TEIXEIRA, Milton. *História resumida da cidade do Rio de Janeiro: 1565-2000*. Apostila. Rio de Janeiro: 2000.

epidemias como a febre amarela, que assolavam periodicamente a cidade. A metáfora da doença e as teorias européias que reforçavam a emergência das reformas sanitárias acabaram por incentivar um Estado interventor que tentaria erradicar estes cortiços antes do fim do século.

Deste modo, os bondes e os trens descongestionaram o centro e no final do século XIX, havia três núcleos bem definidos na espacialidade sócio-cultural da cidade:

1) a burguesia cafeeira e a elite urbana habitavam os bairros da zona sul e Tijuca. Estes eram privilegiados pelos serviços de carris e capitalizavam para si a ideologia da vida “moderna” disseminada pelas empresas imobiliárias.

2) Os pobres e as camadas proletárias que se formavam lentamente e se dirigiam aos subúrbios voluntária ou involuntariamente. A região ainda era desprovida de serviços essenciais, mas à medida que se afastava do centro abrigava as levas de imigrantes que se intensificavam e acorriam para a cidade-capital. O trem era o meio de transporte que permitia às classes mais pobres o deslocamento entre a residência e o trabalho.

3) A base social mais pobre da população incluindo os escravos libertados, os desocupados, vendedores de rua, sapateiros, barbeiros e os imigrantes baianos e judeus que habitavam os cortiços do centro e as áreas do “submundo” da cidade (Campo de Santana, Praça XI até o limite do atual cais do porto).

Devido à sociedade escravista e ao forte apoio na produção de café, do qual éramos os maiores exportadores mundiais houve como decorrência a concentração de capital em poucas mãos. O controle deste capital foi sendo transferido aos investidores estrangeiros que monopolizaram as decisões sobre áreas que deveriam ser providas de serviço público.

Segundo Milton Teixeira, o capital internacional multiplicou-se na cidade, para dar conta das demandas da administração pública, já que esta foi entregue por D.Pedro II à iniciativa privada. Assim foram privatizadas as comunicações a vapor, à vela e a telegráfica na Baía de Guanabara, assim como a iluminação pública a gás, a recolha de lixo e esgoto, a abertura de ruas e loteamentos e os transportes coletivos.¹¹

Estavam maduras as bases ideológicas que marcariam as intervenções urbanas no início do século XX e possibilitariam à Praça Floriano após a construção da Avenida Central ocupar seu *locus* em direção ao surgimento da *Cinelândia*.

¹¹ *ibidem*

1.3.2. A Reforma Passos abre e revitaliza novos espaços

No caminho da formação do espaço que viria a se chamar *Cinelândia*, devemos esboçar o conjunto de intervenções implementadas na cidade na década de 1900.

O intuito de delinear o crescimento do Rio de Janeiro já era um componente presente nos planos de preparação da infraestrutura nas últimas décadas do século XIX. A Comissão de Melhoramentos elaborou em 1875 um conjunto de intervenções que se faria executar de forma plena somente no início do século XX (Resende, 2002:258).

O projeto previa obras de drenagem, canalização de rios, alargamento de ruas e substituição de moradias coletivas como os cortiços e casas de cômodos. As péssimas condições de insalubridade e saneamento eram consideradas as responsáveis pelas epidemias de febre amarela e de cólera ocorridas nas décadas de 1850-70.

Esta constatação se verificava em consonância com a “teoria dos miasmas”, surgida no contexto do capitalismo europeu que considerava a decomposição e a putrefação de matérias orgânicas como fatores contaminadores do solo e propagadores de epidemias (Oliveira, 2008:56).

No início do século XX, essa imagem de cidade atrasada, deletéria e irradiadora de pestes insolúveis precisava ser reconstruída para a implantação da modernidade e dos símbolos da civilização. Se o passado era a representação daquilo que deveria ser superado, o projeto de remodelação que se comprometia com o modelo francês eliminaria os traços coloniais e permitiria a entrada da nação no seletivo grupo de nações “modernas”.

Alguns personagens ligados à engenharia, medicina e ao poder público se destacaram nesta empreitada, como os prefeitos Pereira Passos e Paulo de Frontin e o sanitarista Oswaldo Cruz. Todos comprometidos em torno de propósitos reproduzidos no Brasil semelhantes aos ocorridos em Paris e Londres. Esse ambiente próprio do ideário político da época representa para a história do Rio de Janeiro a necessidade de adequar a forma urbana às demandas de criação, centralização e acumulação do capital. É bom lembrar que a exigência de uma reorganização do espaço urbano, principalmente das capitais constituía um dos símbolos do projeto de civilidade proposto pelas nações recém-unificadas da Europa.

Francisco Pereira Passos já tinha tomado parte da Comissão de Melhoramentos, estudara engenharia em Paris e acompanhou a intervenção urbanística efetivada naquela cidade por Haussmann, o prefeito de Luiz Napoleão Bonaparte. Quando foi indicado prefeito do Distrito Federal em 1902, pelo presidente Rodrigues Alves empreendeu em consonância com o governo federal um amplo programa de reforma urbana, que inspirado na remodelação parisiense tinha o intuito de fazer do Rio de Janeiro um símbolo do “novo Brasil”.

As obras em nível federal e municipal foram traumáticas e arrasadoras. No âmbito municipal, no breve período de sua administração, Passos abriu as avenidas Mem de Sá e Salvador de Sá, construiu a Avenida Beira-Mar ligando o Castelo ao bairro de Botafogo, alargou várias ruas da área central, construiu a Avenida Atlântica na distante Copacabana – que embora servida por bondes desde 1892, só seria definitivamente ocupada a partir da década de 1910, canalizou rios na zona sul e Tijuca, embelezou praças do centro e zona sul e iniciou a construção do Teatro Municipal. (Abreu, 1987:142).

Essas intervenções se caracterizam pela concentração do poder de decisão, pela existência de um programa definido em conjunto com o poder central e pelo aporte de empréstimos estrangeiros interessados em estreitar laços comerciais.¹²

1.3.3. A Avenida Central e seu papel na nova paisagem urbana e cultural

A obra de consolidação do espaço urbano moderno que coube ao governo federal foi executada através da modernização do porto e da zona portuária para se adequar às necessidades de escoamento da produção de café, do prolongamento do canal do Mangue e da abertura da Avenida Francisco Bicalho. Todavia, a antiga fisionomia colonial escravista conforme descrita anteriormente, somente estaria superada quando as classes dominantes ligadas ao capital financeiro do início do século tivessem seu próprio espaço no qual fossem capazes de se expressar simbolicamente.

A construção de uma avenida que ligasse o porto às demais áreas da cidade, espaçosa e ventilada e que cumprisse os papéis desejados na utopia da cidade perfeita do século XIX conforme os ideais franceses e ingleses, foi a missão de Paulo de Frontin

¹² Cf. RESENDE, Vera F. op. cit, p. 258.

da geração do Clube de Engenharia e chefe da Comissão Construtora da Avenida Central.

A construção da Avenida Central e a posterior instalação dos palácios na Praça Marechal Floriano tornam-se pilares na presunção de aliviar a cidade do peso da triste fama que ela carregava no “conceito internacional”. Esta apreciação entronizada por Haussmann em Paris moldava um novo olhar urbano. Aqui no Brasil teve contornos mais complexos tornando-se uma diretriz que estimulou um forte conteúdo de uso social. Não há dúvida que se constituiu numa estratégia delimitada no campo político.

Uma vez inaugurada em 1905, a Avenida Central foi sede das melhores casas comerciais e dos jornais, além de escritórios de grandes empresas, clubes, hotéis e edifícios do governo. Os desalojados que viviam nos cortiços antes da construção da avenida, não tiveram outra opção a não ser ocupar os morros vizinhos ao centro. Com esse deslocamento somaram-se à nova classe social da cidade, os “favelados” que habitavam os Morros da Providencia, São Carlos e Santo Antonio, já ocupados desde a década de 1890.

Apesar das conseqüências duvidosas, os resultados finais caíram no gosto da burguesia e Passos acabou reconhecido como eficiente administrador. As contradições sociais surgidas ou intensificadas na cidade serão tratadas ainda neste capítulo quando forem abordados os aspectos sócio-culturais deste processo interventor.

1.3.4. O “Pentágono das Artes”¹³ na Praça Floriano prenuncia a Cinelândia.

O vereador Ricardo Maranhão utiliza em seu livro “*Retorno ao Fascínio do Passado*” (2003) a expressão “Pentágono das Artes” para distinguir as cinco edificações que foram construídas entre a reforma urbanística da prefeitura (1902-1905) e a Comemoração do Centenário da Independência em 1922, na área do entorno da Praça Floriano, no Rio de Janeiro.

Este conjunto *eclético*¹⁴, predominantemente neorrenascentista consolida o projeto de “civilidade” planejado para a cidade e cria um ambiente afrancesado no perímetro final da Avenida Central entre o atual Bar Amarelinho e o Cine Odeon.

¹³ **Pentágono das Artes** – expressão cunhada pelo vereador Rodrigo Maranhão em 2003 no livro “*Cinelândia: retorno ao fascínio do passado*” para designar o conjunto de instituições construídas entre 1907 e 1922 na *Cinelândia*: Centro Cultural da Justiça Federal, Museu Nacional de Belas Artes, Teatro Municipal, Biblioteca Nacional e Palácio Pedro Ernesto. Rodrigo Maranhão era filho do senador Jarbas Maranhão e caracterizou seu trabalho pelo empenho na reaproximação do Brasil com a África.

Parte do contexto da formação do “Pentágono das Artes” tem relação com o projeto de intervenção urbana executado pelo prefeito Pereira Passos que inspirado nos moldes franceses dotou a capital de avenidas retas e largas no início do século XX.

A partir da reforma introduzida por Pereira Passos, novas propostas interventoras continuaram e um dos seus resultados mais contundentes foi a construção das “mansões” aqui referidas. Um dos argumentos políticos para esta ação urbanística foi confirmar as edificações como representativas das manifestações da intelectualidade, tornando-as pertencentes a uma espécie de praça dos saberes conciliados.

A escolha das edificações selecionadas por Ricardo Maranhão, mesmo que tenha sido feita segundo uma temporalidade cotidiana, confirma esta representação que o “Pentágono das Artes” agregou à Praça na época de sua construção.

A composição inicial pontifica quatro instituições construídas entre 1907 e 1910: o atual Centro Cultural da Justiça Federal, ex-sede do Supremo Tribunal Federal, inaugurado em 1907, o Museu Nacional de Belas Artes (ex-Escola Nacional de Belas Artes), aberta em 1908, Teatro Municipal (1909) e a Biblioteca Nacional em 1910. A última construção do “Pentágono” só viria em 1922 com a inauguração do Palácio Pedro Ernesto, sede do poder legislativo local, em estilo Luiz XVI. O Palácio Monroe inaugurado em 1906, curiosamente não faz parte da seleção do “Pentágono” provavelmente por já ter sido demolido, mas não é menos importante aqui.



Fig. 3 - Praça Marechal Floriano, Centro do Rio de Janeiro, década de 1930. Em primeiro plano a Biblioteca Nacional e à esquerda, o Teatro Municipal.

¹⁴ Este estilo cuja expressão chave é hibridismo formal teve seu apogeu entre o fim do século XIX e início do século XX e considerava a livre recombinação de todos os elementos arquitetônicos dos estilos revividos durante o período historicista (neogótico, neorromânico e neorrenascentista) e cujas reedições já eram frutos da era romântica. (Funke, 2004)

Esta seção pretende examinar o “Pentágono das Artes” não somente como espaço arquitetural, mas também como espaço da experiência coletiva e da paisagem urbana os quais emergem na formação do ambiente público republicano da capital. Quando se observa como estes “palácios neorrenascentistas” são erigidos é possível traduzir a nova centralidade que estava sendo construída de acordo com as configurações políticas surgidas no Rio de Janeiro no início do século XX e as profundas mudanças na sociabilidade urbana carioca.

Duas questões podem ser ressaltadas aqui. Inicialmente, destaca-se o papel transformador que a intervenção urbanística do início do século XX imprimiu aos dois espaços que se relacionam ao “Pentágono”: a Praça Ferreira Viana (atual Praça Floriano) e a ala sul da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco). Os palácios construídos neste trecho imprimem um marco arquitetônico na nova centralidade político-administrativa que a cidade desempenhava na sua função de cidade-capital.

O segundo aspecto é como o “Pentágono das Artes” através de sua narrativa monumental confiaria à cidade um novo momento no arranjo social que exigia a supressão das formas antigas e determinaria novas funções àquela área na conjuntura urbana. A narrativa política associada a este espaço arquitetural ofertou novos sentidos à modernidade.

Embora a influência lusa não tivesse se apagado, a capital federal foi palco no início do século XX da introdução do estilo de arquitetura neorrenascentista, agora o novo modelo europeu a ser copiado, no contexto da modernidade burguesa. A cidade-capital ganhava novos contornos arquitetônicos para marcar sua posição como vitrine nacional. A intervenção urbanística inspirada no modelo francês reproduziu na Avenida Central e no Pentágono das Artes a base neorrenascentista em substituição à neoclássica.

O Pentágono das Artes pode assim ser descrito, segundo a seleção de Ricardo Maranhão¹⁵. O Centro Cultural da Justiça Federal (1907), construído por Adolfo Morales de Los Rios para ser o Palácio Arquiepiscopal do Rio de Janeiro, acabou tornando-se a sede do Supremo Tribunal Federal, quando a Igreja decidiu vender o prédio ao governo, preferindo se instalar na Glória. O Tribunal funcionou no prédio até

¹⁵ Cf. MARANHÃO, Ricardo. *Cinelândia: retorno ao fascínio do passado*. Rio de Janeiro: Letracapital, 3ª. Ed. 2003, p.91-92.

a transferência da capital para Brasília, em 1960. Após uma impressionante obra de restauração transformou-se em Centro Cultural. Com quatro pavimentos e um andar subterrâneo o prédio apresenta várias salas especialmente destinadas a exposições, teatro, cinema, biblioteca, salão de leitura e outras atrações à disposição do público.

O Museu Nacional de Belas Artes (1908), também projetado por Morales de Los Rios, inspirado numa das alas do Museu do Louvre (Paris), sucedeu à Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, criada em 1816. Seu acervo com cerca de quinze mil obras possui peças de arte dos cinco continentes, valiosas criações da pintura brasileira; da missão artística francesa, vinda ao Brasil por iniciativa de D. João VI, além de trabalhos representativos de diversas manifestações de pintura e escultura.

O Teatro Municipal (1909) projetado por Francisco de Oliveira Passos, inspirado na Ópera de Paris (construída por Charles Garnier) foi erigido com material importado da Europa, incluindo vitrais, mosaicos, mármore, cristais, maquinaria de palco, etc. Suas pinturas e esculturas são criações de Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo e outros artistas nacionais. Coube especialmente a Eliseu Visconti a execução da decoração para o pano-de-boca, os ornamentos do teto e o friso acima do proscênio.

A Biblioteca Nacional (1910) originada na Livraria Real de Portugal, trazida ao Brasil pelo Príncipe Regente, em 1808 é a maior da América Latina e a oitava do mundo, possuindo cerca de nove milhões de peças, livros, folhetos, gravuras, estampas, mapas, cartas geográficas, jornais, revistas e publicações as mais diversas. Em meio ao conjunto destacam-se o *Evangeliário* (séculos XI – XII), a *Bíblia de Mogúncia* (1462), *Livros de Horas* (século XV), a 1ª edição de *Os Lusíadas* (1572), gravuras de Dures (séculos XV e XVI), partituras de Mozart e a partitura original de *O Guarani*, de Carlos Gomes.

O Palácio Pedro Ernesto inaugurado em 1922 no local da antiga sede da Câmara, destruída em 1910 por um incêndio foi projetado pelo arquiteto Heitor de Mello, decorado por Bernardelli, Amoedo, Visconti, Antonio Pereira e Carlos Oswald. O Palácio traz o nome do médico e político, nascido em Pernambuco, que alcançou elevada projeção no Rio. Revolucionário de 1922, 1924 e 1930, Pedro Ernesto foi nomeado por Getúlio Vargas interventor no Distrito Federal em 1931, permanecendo no cargo por quase cinco anos, quando fundou e dirigiu o Partido Autonomista, cuja bandeira principal era a autonomia do Distrito Federal, com a eleição do prefeito através do voto popular.

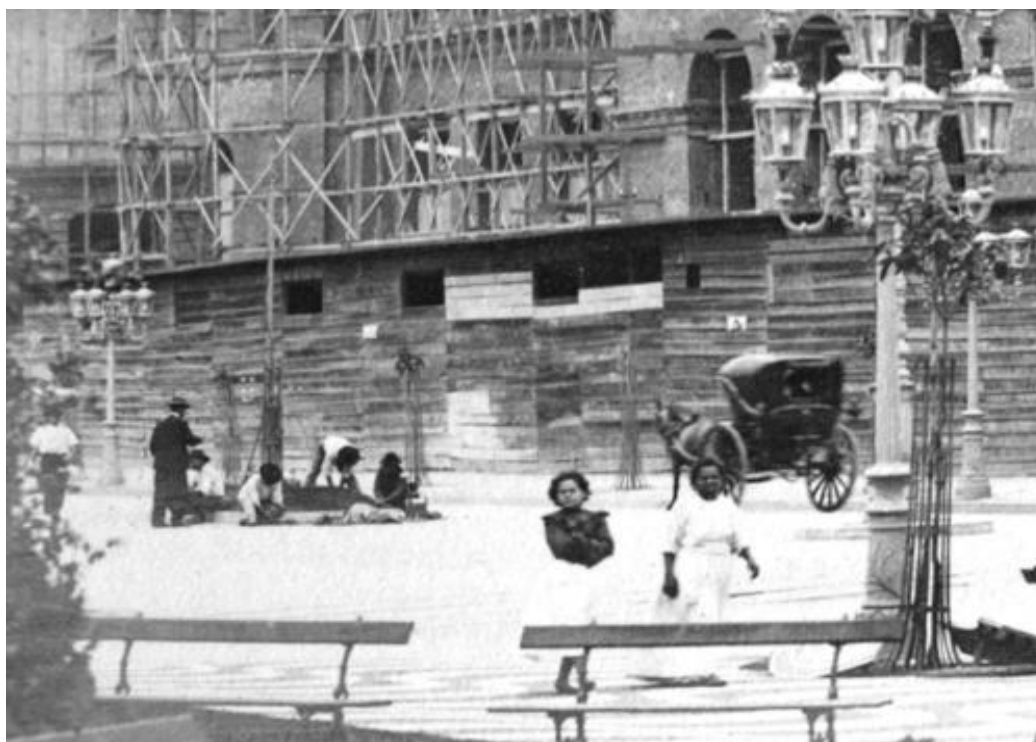


Fig. 4 - Praça Floriano, em 1906, tendo ao fundo as obras para a construção da Biblioteca Nacional.

1.3.5. O “Pentágono das Artes” no espaço político-cultural da cidade

Estas edificações representativas das manifestações da sociedade erudita brasileira marcam a presença de uma cultura política cosmopolita que teria desdobramentos.

Somente no século XX é que a cidade começa a transformar radicalmente a sua forma urbana e a consolidar uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais, como já foi comentado. Impõem-se novas necessidades materiais que atendam não só aos anseios da elite dominante, como facilitem o desempenho das atividades econômicas, políticas e ideológicas que a cidade passa a exercer.

O período 1902-1906 representa para o Rio de Janeiro, uma época de grandes transformações, sobretudo pela necessidade de adequar a forma urbana às necessidades de expressão simbólica tão caras ao processo de acumulação de capital. O rápido crescimento urbano da cidade, já com bonde elétrico e automóvel exigia um mobiliário

urbano suntuoso condizente com este novo momento internacional. Era necessário elevar o *status* internacional do Brasil e afastar a imagem da cidade ligada à febre amarela e às condições anti-higiênicas do século anterior. O período Passos foi revolucionador da forma urbana carioca, que passou a adquirir uma fisionomia nova e coerente com as determinações econômicas e ideológicas do momento.

A Reforma Passos e a construção do Pentágono das Artes funcionam como prenunciadores da *Cinelândia* e foram importantes em três aspectos.

Em primeiro lugar, representam um exemplo de como novos momentos de organização social determinam novas funções à cidade, muitas das quais só podem ser exercidas mediante a eliminação de formas antigas e contraditórias ao novo momento. (Abreu, 1987:142).

Em segundo lugar, concebem o exemplo de intervenção estatal maciça sobre o urbano, reorganizado agora sob novas bases econômicas e ideológicas, que não mais permitem pobres na área valorizada da cidade, confirmando a afirmativa de Denys Cucho de que o Estado “torna-se o gerente da identidade para a qual ele instaura regulamentos e controles”¹⁶.

A construção do “Pentágono das Artes” constitui exemplo de como as contradições do espaço, ao serem resolvidas, geram ou intensificam novas contradições. Os morros da cidade (São Carlos, Santo Antonio, Providência e outros) que estavam sendo ocupados desde um pouco antes da abertura da Avenida Central como local de residência e gerando as primeiras “favelas”, ganham espaços e crescem mais rapidamente. Deve-se reconhecer ainda, que o morro do Castelo derrubado em 1922 e habitado por pobres e negros da cidade tinha acessos bem próximos ao “Pentágono das Artes” através da atual Rua São José e de uma de suas encostas atrás da Biblioteca Nacional¹⁷.

Fica claro que a estrutura metropolitana do Rio de Janeiro na qual o “Pentágono das Artes” está incluído é a expressão mais acabada de um processo de estratificação social que veio se desenvolvendo há bastante tempo, mesmo que de forma arrastada.

A elite política procurava modificar a cultura paroquiana da cidade. O perímetro que inclui a Praça Floriano e a ala sul da Avenida Central no qual o “Pentágono” está abrangido assumiu o papel de pólo cultural no qual os indivíduos deveriam participar da vida pública.

¹⁶ Cucho, Denys. *A Noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2002. p.188

¹⁷ Cf. ABREU, Maurício de., *op cit*, p. 142.

1.3.6. A evolução do desenho urbano até a década de 1920

No processo de transformação urbana o Estado teve um papel dos mais importantes, pois esteve quase sempre associado à classe dominante, refletindo o seu interesse e garantindo ao máximo a rentabilidade de seus investimentos.

O ingresso da capital do Império no mundo civilizado, uma vez iniciado por Pereira Passos tornou a construção da Avenida Central um emblema e foi seguido por um período de consolidação de novos espaços¹⁸.

O alinhamento político da administração pública municipal com a indústria privada do ramo de construções marcou o período pós-reforma Passos. Os prefeitos Paulo de Frontin, chamado pela imprensa “Hércules da prefeitura”¹⁹ e Carlos Sampaio, o “homem que arrasou o Castelo” intensificaram a remodelação e o embelezamento do centro e zona sul do Rio de Janeiro entre 1919 e 1922.

Paulo de Frontin caracterizou seu curto período à frente da prefeitura – janeiro a julho de 1919 - pela “abertura, pavimentação e duplicação de ruas e avenidas, e à perfuração de túneis, como o que ligava o centro da cidade à área portuária” tendo realizado um conjunto extraordinário de obras.²⁰

Engenheiro, empresário do ramo imobiliário (foi sócio da empresa Melhoramentos junto com Carlos Sampaio), ex-diretor da Central do Brasil, Frontin torna evidente seu papel de interlocutor da burguesia ligada a construção civil e aos loteadores dos “novos espaços urbanos” que surgiram. De fato, a duplicação da Avenida Atlântica e a abertura da Avenida Meridional (atual Delfim Moreira) serviram aos propósitos de interligar as regiões da zona sul ao fluxo de expansão da cidade para onde corriam os bondes e as empresas imobiliárias. Ainda na zona sul, Frontin com o apoio do setor imobiliário que estava aterrando a Urca, empreendeu a construção de um cais, promovendo assim a infra-estrutura necessária à expansão do capital predial naquela região. Além disso, como garantia aos construtores de casas, vilas e sobrados para moradores de média e baixa renda promoveu a abertura da avenida Rio Comprido a partir do canal do Mangue.

¹⁸ Cf. GERSON, Brasil. *Historia dos bairros do Rio*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000

¹⁹ Cf. Revista da Semana. *Os doze trabalhos de Hércules da prefeitura*. Rio de Janeiro, 1/3/1919.

²⁰ Cf. MOTTA, Marly, *op. cit*, p. 196.

Carlos Sampaio seguindo uma tendência formulada na década de 1910 de que o país padecia de doenças e não de inferioridade racial ou deficiência climática aproveitou para fincar ainda mais ideologicamente a sua interpretação sobre a construção do tecido urbano. O arrasamento de um dos marcos da fundação da cidade, o morro do Castelo, que se constituía de um elevado onde viviam cinco mil pessoas pobres e negras precisava ser concretizado para garantir uma cidade ventilada e isenta dos miasmas da febre. Procurava-se harmonizar a beleza natural da cidade com a vocação de seus engenheiros reconstrutores.

A pretensão de Sampaio era o ingresso do país no século XX, a submissão da natureza à ordem da cultura, como ressalta Motta.²¹ A Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 oferecia a oportunidade perfeita para repensar a tradição e o passado no novo contexto internacional e ainda por cima revelar uma nova possibilidade estética para a cidade.

Motta cita a revista *Careta* que afirmou à época que o panteão nacional deveria abrigar ao lado de Estácio de Sá e Mem de Sá, o nome de Pereira Passos, o “demolidor” do triste passado da cidade. Agora com o Centenário organizado no antigo morro arrasado, seria necessário reconfirmar a sua contribuição.

Algumas revistas se posicionavam favoráveis ao tombamento do morro do Castelo, como a *Revista da Semana* que expôs seu pensamento em 1920:

“O Rio é a cidade mais paradoxal. A cinquenta metros do teatro onde se canta o *Parcifal* (...), a vinte metros do Palácio das Belas Artes (...), a quinze metros de uma grandiosa biblioteca e do Supremo Tribunal da Justiça (...), pode-se ver cabras pastando na encosta do Morro do Castelo”.²²

Os vinte metros que separavam a “civilização” (o teatro) da “barbárie” (as cabras) compreendiam o espaço entre o atual Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Centro Cultural da Justiça Federal. Próximo destas edificações que se ergueram em frente aos futuros cinemas da *Cinelândia* havia ladeiras que levavam ao “povoado de africanos” ou à “aldeia de botocudos” conforme era classificado o morro do Castelo, pela mesma revista, anos antes, em 1916²³.

²¹ *Ibidem*

²² *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 31/7/1920 – v. 21, n. 25.

²³ *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 21/12/1916 – v. 17, n. 42.

Fica evidente a estratificação social que tinha amadurecido no final do século XIX e que durante este período de reformas foi consolidada. Constata-se uma harmonização definitiva entre o capital imobiliário e os prefeitos-engenheiros das décadas de 1910-20. Carlos Sampaio pautou sua gestão urbana pela proposta de substituição da desordem por edifícios que deveriam estar longe das *cabras* e *barracos*. Deste modo, sua ideologia se notabiliza por uma profunda “especialização que demarcava os lugares da produção, do consumo, da moradia, da cultura, os espaços dos ricos e dos pobres”.²⁴

O crescimento na direção dos subúrbios ocorre sem apoio do Estado ou das concessionárias de serviços públicos. O resultado é uma paisagem urbana caracterizada pela ausência de benefícios infraestruturais e agravada pela imigração cada vez maior de nordestinos em busca dos empregos nas fabricas que começam a proliferar.

Um fato importante que comprova a ligação de Paulo de Frontin e Carlos Sampaio junto ao capital imobiliário é que como sócios na *Empresa Industrial Melhoramentos* foram responsáveis por vários projetos, loteamentos de chácaras e concessões. Como justificativa para eliminar parte das despesas públicas com saneamento e modernização da cidade foram criados títulos de exclusividade em terrenos que só se tornariam lucrativos com inversão futura de capitais. Além disso, segundo Motta, a *Melhoramentos* ganhou a concessão para abrir o túnel João Ricardo que ligaria a área portuária ao centro. Essa intervenção garantia à empresa a desapropriação de prédios, isenção de taxas sobre construções, direito à exploração de carris e cobrança de pedágio.²⁵

Um conjunto de elementos ideológicos e políticos legitima estes prefeitos à frente da prefeitura. Nos primeiros anos do século XX os engenheiros determinavam os rumos da cidade moderna pautados no conceito de progresso e civilidade. Frontin e Sampaio ocuparam a direção de empresas-chave no processo de reconstrução da cidade e suas indicações serviram ao propósito de acelerar o ritmo de expansão urbana. Este entrelaçamento permitiu unir os interesses públicos e privados que permitiria a entrada de investidores particulares nos espaços recém-criados ou revitalizados.

Dentre estes espaços destacava-se o lote na Praça Floriano, desocupado desde 1911 que precisava se incorporar ao perímetro “civilizado” do seu entorno. Os prédios que ocuparão este local vão inserir novos significados à Praça conforme a matriz

²⁴ Cf. MOTTA, Marly, *op. cit.*, p. 208.

²⁵ *ibidem*

ideológica americana que se instalará através das salas de cinema de Serrador. A despeito disso, o modelo arquitetônico instalado na Avenida Central e no entorno da Praça Floriano permanecerá atrelado prioritariamente à influência eclética européia.

CAPÍTULO II

AS TRANSFORMAÇÕES DO RIO DE JANEIRO E SUAS RELAÇÕES COM A *CINELÂNDIA*.

O controle urbano foi uma das manifestações do processo civilizatório que se manifestou nos projetos dos arquitetos e urbanistas em decorrência de um crescente interesse por configurar a representação da civilidade nas cidades. Ao mesmo tempo o controle social foi ativado pelo Estado como regulador do processo de violência e insalubridade que se instalou nas áreas pobres das cidades onde se concentrava a população atraída pelas conveniências oferecidas pela industrialização.

As intervenções do espaço urbano acompanharam as demandas por ordem pública e incentivaram outras relacionadas ao comportamento coletivo, originando novos zoneamentos, aberturas de novos acessos e obras de reforma urbana. Este movimento de origem inglesa espalhou-se pela Europa e EUA e alcançou o Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX.

As transformações sociais e intervenções urbanas ocorridas no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e início do século XX se relacionam com este projeto de civilidade que acompanhava as intervenções européias e particularmente aquelas desenvolvidas em Paris, cidade que o futuro prefeito Pereira Passos conhecia bem porque havia trabalhado na estrada de ferro Paris-Lyon-Méditerranée e nas obras do porto de Marselha.

É de se supor que tinha acompanhado a evolução do pensamento europeu ligado às ações sanitárias, ao controle urbano e social e às edificações de prédios monumentais. Nesse aspecto, poderemos verificar que enquanto Pereira Passos renovaria no Rio de Janeiro o aspecto urbano, o sanitarista Oswaldo Cruz enfrentaria acirradas resistências erradicando malária e outras pestes que assolavam o Rio de Janeiro desde os tempos coloniais.

Algumas questões são fundamentais e estão presentes na reflexão deste capítulo. A primeira se relaciona à intervenção urbanística empreendida no Rio de Janeiro. A reforma Passos evocou uma prática de pertencimento que incorporou parte da população da cidade na esfera pública. Esse arranjo envolveu de um lado a busca da elite política dominante pela afirmação de um projeto nacional de identidade e do outro,

a fatia da população interessada em legitimar sua inclusão no imaginário civilizatório proposto.

Entretanto como a construção da identidade não se organiza uniformemente haverá uma segunda questão a ser comentada. Havia tempos a convivência da elite com as práticas e rituais da população periférica e suburbana configurava um tipo de cultura “marginal” em meio ao contexto da modernidade que se implantava no Rio de Janeiro. Paulo Barreto conhecido por João do Rio foi um dos que pesquisou estas demonstrações da periferia que existiam para além do Campo de Santana. Descreveu as manifestações religiosas observando atentamente as canções africanas e as modinhas que eram representadas em um “submundo” recheado de presidiários, mendigos e prostitutas que habitavam os bairros da cidade.

Estas expressões populares estavam por volta de 1910 integradas a um mercado semiprofissional que incluía cantores, músicos, dançarinos e atores que obtém parte de seu sustento vivendo destas atividades. Foi em meio a um contexto mais organizado de entretenimento regular que estas expressões seriam trazidas para o campo do consumo cultural e será nesta conjuntura que a *Cinelândia* emerge em meados da década de 20.

A última questão a considerar é o tema da cultura nacional. Estas celebrações periféricas seriam incorporadas nos anos 1930 a um mercado profissional, sendo apropriadas como *cultura nacional*, principalmente através do samba. Neste novo momento e consoante novos arranjos políticos e sociais, estariam sendo consolidados através do cinema os novos modos de vida da cultura americana na cidade.

O deslocamento da produção cultural da cidade no início do século XX para o eixo Avenida Central-Praça Floriano em substituição à Rua do Ouvidor desenvolveu um processo de maquiagem no qual ficam evidenciadas as contradições sociais da cidade.

Para demarcar estas abordagens no capítulo, cabe observar que a cidade é reorganizada no fim do século XIX e início do século XX sob a inspiração do modelo europeu nos campos urbanístico, arquitetural e social, mas aglutina também outra interpretação que avaliava positivamente o passado colonial e imperial. Nos anos que se seguiram foi possível acompanhar a defesa destes conceitos através do “ufanismo”, um pensamento defendido entre outros, por Afonso Celso, um autor que valorizava a terra e a natureza paradisíaca do Brasil.

Outra corrente apostava nos valores do sertão brasileiro não contaminado em oposição ao litoral mundano. Euclides da Cunha, autor de *Os Sertões* (1902) defendia o

sertanejo como o autêntico representante da nacionalidade e tinha a endosso de diversos autores regionalistas como José de Alencar, Afonso Arinos, entre outros.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial os alicerces da modernidade racional e da crença no progresso foram abalados. A liderança da Europa como modelo civilizatório começou a ser repensada e a herança cultural da *Belle Époque* foi seriamente contestada naquelas sociedades que tinham a França como padrão de copiabilidade.

Nos anos 1920, tendo sido suplantadas as influências cosmopolita, ufanista e regionalista, surgiram novos modos de pensar o Brasil que desembocaram em propostas de origem nacionalista. As raízes dessa agitação cultural nos levam ao movimento chamado de neocolonial, com enfoque na arquitetura e ao modernismo de 1922. Não nos cabe agora discutir as diferenças destes modos de ver e estudar o Brasil, mas salientar um ponto comum entre os pólos contraditórios (cosmopolitismo e nacionalismo) e o projeto de Francisco Serrador.

A Primeira Guerra numa perspectiva mundial deflagrou uma distinção em relação ao modelo de progresso a ser seguido pelas outras nações: de um lado a Europa, a velha sociedade decadente e do outro lado, os EUA, o território das oportunidades e do futuro da civilização.

No Rio de Janeiro, a influência dos costumes franceses permaneceria até meados dos anos 1920 convivendo com o espaço que a intelectualidade carioca tinha aberto através do ideário dos movimentos “nacionais” (neocolonial e modernista). No nosso modo de ver a materialização das operações da indústria cultural americana observada após a inauguração dos cinemas de Francisco Serrador consagra na cidade a versão brasileira da nova matriz mundial a ser perseguida: o “*american way of life*”.

Esta matriz americana se fez presente em várias áreas desde a arquitetura até as expressões estéticas, hábitos e costumes observados na esfera pública. Abrangeria inúmeras alterações no espaço urbano e social, mas não eliminaria as manifestações populares e nem consagraria este modelo em detrimento das outras influências. O que ocorreu foi o surgimento de um novo tipo de engrenagem que serviu para se lidar com os aspectos da cultura e da urbanidade.

Numa perspectiva mercadológica que se tornaria padrão nas décadas seguintes, esta estrutura seria direcionada também àqueles a quem a indústria cultural queria alcançar: os artistas e seus públicos inseridos na “cultura popular”. Será válida para quase todas as manifestações artísticas interessadas em se organizar em um modelo de

consumo cultural de massa. O próprio Estado interessado na década de 1930 em organizar um programa para o cinema brasileiro se apropriaria desta vertente popular na busca por novos moldes que atualizassem a identidade nacional.

Para dar conta destas discussões serão consideradas três seções neste capítulo:

1. O papel do Rio de Janeiro na construção da identidade nacional.
2. A “invenção” da Cinelândia cumprindo o seu papel na utopia da capital.
3. Indústria cultural e cultura carioca.

2.1. O PAPEL DO RIO DE JANEIRO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.

Com o propósito de aproximar um pouco mais o nosso entendimento do contexto em que a *Cinelândia* foi “inventada” será necessário considerar alguns aspectos ligados à arquitetura e à vida social que indicavam a procura por representações nacionais. Essa foi a experiência de várias nações no século XX. No nosso caso teve antecedentes que remontam aos últimos trinta anos do século anterior e avançaram para além do movimento modernista. Na década de 1930 o cinema seria assimilado na cidade como produto da indústria cultural.

No final do século XIX a Europa era o modelo a ser imitado do ponto de vista da modernidade e da vida cultural. A criação dos Estados nacionais europeus a partir da unificação da França, Inglaterra, Espanha e Portugal até 1850 e da Itália, Alemanha e demais nações que se formaram antes e depois da guerra mundial de 1914 exigiu igualmente um pacto étnico, religioso e cultural na busca por uma simbologia nacional.

Ao mesmo tempo, para dar conta desta homogeneidade civilizatória, os conceitos de modernidade, desenvolvimento e progresso se opunham aos de atraso, declínio e retrocesso, próprios dos países subalternos, como o Brasil e demais países da América Latina em geral.

Assim, nesta seção procuraremos entender como o discurso do monumental e o aparecimento do conceito de “patrimônio cultural” nos Estados-nação afirmaram suas nacionalidades e foram reproduzidos aqui no Rio de Janeiro.

De igual modo, serão analisados os novos padrões de convivência social e cultural que resultaram na transferência do pólo cultural da cidade localizado na Rua do Ouvidor para a Avenida Central, posteriormente para a Praça Floriano e a *Cinelândia* – os novos eixos sociais e culturais da cidade.

Esses pólos estabeleceram novos pontos de encontro para a vida social e criaram padrões de convivência que encaminharam as atividades culturais para um mercado de massa. Nas populosas metrópoles americanas foi possível direcionar estas atividades para diferentes mercados, dos quais um dos mais lucrativos seria o cinematográfico, reproduzido no Rio de Janeiro pela *Cinelândia*.

2.1.1. A narrativa monumental da Praça Floriano é uma das pistas para entender o surgimento da *Cinelândia*.

A construção de um Brasil “civilizado” que seguisse os padrões europeus estava ajustada no fim do século XIX, à busca de uma identidade nacional que unificasse o discurso da nação perante o mundo referencial, neste caso, a Europa. Para unificar este discurso, o mito da civilização precisou transformar a história em natureza e a contingência em perenidade. Oliven já afirmara que se a função do mito é alterar um sentido em forma, ela é uma reinvenção política, uma linguagem roubada. O “mito nas sociedades modernas é uma fala despolitizada que se imagina eterna”. (Oliven, 1998:37).

No caso do Rio de Janeiro, os prédios e monumentos construídos são o penhor desta simbologia de “civilidade” cuja pretensão era um revivalismo de estilos a partir do neo-românico e do neorrenascentismo, que quando combinados caracterizavam o estilo eclético. A identidade precisa de objetos concretos com os quais possa realizar seus sentidos e essências. Para aquele momento, as edificações eram os objetos que melhor materializavam o sentido de civilização proposto pelo poder público.

Então, os modos de pensar e nomear a cidade que foram discutidos abrem perspectivas para se definir como as percepções dos espaços urbanos se formam no imaginário das pessoas a partir destas concretudes da arquitetura.

Consideramos aqui as construções ecléticas da Praça Floriano (o “Pentágono das Artes”) e posteriormente as construções das salas de cinema de Francisco Serrador, estas edificadas em outras volumetrias e cumprindo outros papéis.

Esse raciocínio pareceria coerente e lógico se não fosse o alerta que o antropólogo Ruben Oliven faz quando se referindo ao conceito de identidade confirma seu caráter contemplativo, isto é, moldada a partir de “vivências cotidianas”.

Ele constata que a identidade é formulada a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais de distinção. A cidade sem contradições projetada

pelos governos federal e municipal, especialmente a partir da reforma Passos assumiu no Rio de Janeiro a visão de fazê-la significar a essência nacional, todavia uma distinção sem lastro na vivência cotidiana que legitimasse este propósito.

Várias tentativas de pensar a disciplinarização e a monumentalidade internacional da cidade, recorrentes desde o período colonial encobriram as mediações provenientes do fato dos habitantes da cidade continuarem a nascer no Brasil, falarem a língua do povo colonizador, adquirirem costumes seculares próprios da miscigenação “racial”. Uma grande parte da população identificava-se com símbolos locais e rejeitava os símbolos da modernidade palaciana dos monumentos “universais”.

A contribuição dos palácios da Praça Floriano à construção da identidade nacional precisa ser relativizada, pois não se efetivou exclusivamente a partir dos prédios construídos. As identidades são construções sociais e como tais, podem ser formuladas ou inventadas e permitem as distinções entre os grupos sociais. Oliven chama a atenção para o fato de que a construção das identidades sociais só é possível depois das primeiras vivências culturais. Ele exemplifica com as relações que os filhos tem com os pais nos primeiros anos de vida, que são determinantes na construção da identidade individual, o mesmo acontecendo com as primeiras socializações culturais para a construção de identidades étnicas, religiosas, regionais ou nacionais.

É evidente que o processo de unificação nacional que acompanha a formação dos Estados nacionais modernos vai buscar a centralização do poder e para tal precisa se mostrar combativo às manifestações contrárias. Ocorre, porém que no Rio de Janeiro, passados alguns anos da proclamação da República, parte da população já decepcionada com os rumos da jovem nação republicana construía um modo particular de interpretar a suntuosidade representada no “Pentágono das Artes”. Embora diversos graus de apoio pudessem ser percebidos, as camadas mais populares e parcelas da intelectualidade carioca, especialmente os boêmios se posicionavam por uma rejeição mais radical ou se mantinham distantes.

Esse tipo de reflexão aplica-se à noção de subjetividade do espaço público, categoria que foi tratada, entre outros, por Gonçalves (2002) e suas reflexões podem nos ajudar aqui. Ele relata que na medida em que “o patrimônio representa a nação como uma totalidade, o espaço público é pensado como um espaço sem conflitos, porque sem diferenças, sem pluralidade, com todos os seus elementos remetidos ao valor hierarquicamente superior, que é a nação, seu passado e sua tradição.” (p. 121)

Os palácios do entorno da futura *Cinelândia* remetem a um espaço “monológico”, policiado e fechado, embora “público”. O oposto seria o espaço mais aberto e “polifônico” de que trata Gonçalves. No caso da Praça Floriano, há evidências de que a nação que se confundia com a cidade e que naquele espaço se constituía em seu ícone, não conseguia ser vista por uma boa parte da população como algo acabado, cuja essência seria representada pelo patrimônio material (e imaterial) ali instalado. O modelo de pensar mais adequado à cidade deveria se aproximar da visão de sua heterogeneidade e seu constante processo de transformação e que os patrimônios talvez devessem fazer parte do cotidiano da vida dos diversos segmentos sociais.

Gonçalves, entretanto faz também um alerta. Ambos os discursos, o monumental e o cotidiano que ajudam a construir as identidades das cidades e dos Estados-nação são arbitrários. “E se são arbitrários, se não estão fundados em nenhuma realidade última (...) são, portanto passíveis de reinvenção.”²⁶

De fato, havia outra re (invenção) em movimento. Além do modelo universal e cosmopolita que se preocupava em moldar o Brasil com uma identidade civilizada e europeia, havia outro que avaliava a tradição conquistada durante o período colonial. Oliven (1998) trata dessa possibilidade quando afirma que “é comum países e regiões engajados em transformações modernizadoras enfatizarem o valor do passado e a necessidade de cultuá-lo”.(p. 31). No caso brasileiro uma destas tendências interpretativas foi batizada de “ufanismo”²⁷ e se caracterizava por definir o Brasil através de sua história, suas condições naturais, sua herança católica e suas tradições coloniais. Essa manifestação de retorno ao passado não foi a única, pois durante o movimento modernista paulista de 1922 outra vertente conservadora retomaria uma temática “*neocolonial*”. (Oliveira, 2008)

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o conseqüente declínio da Europa vieram contribuir com novos olhares sobre os símbolos da modernidade que na cidade do Rio de Janeiro iriam disputar o monopólio da identidade nacional. Em primeiro lugar porque a *Belle Époque* – a supremacia europeia nas artes e cultura – estava sendo superada e em segundo lugar, porque novos movimentos da arquitetura e das artes em geral anunciavam o fim do ecletismo que influenciou quase todas as construções da Avenida Central e da Praça Floriano.

²⁶ *ibidem* p. 20

²⁷ Denominação surgida pelo modo de descrever o Brasil do escritor Afonso Celso, autor do livro “*Porque me ufano do meu país*”, publicado por ocasião do IV Centenário de descobrimento do Brasil, em 1900.

A arte impressionista contemporânea presente no ecletismo, que viria a separar os conceitos de arte e verossimilhança, teve alguns afrescos encontrados no Teatro Municipal e no Palácio Tiradentes. Na década de 1920 surgiu o *art déco*²⁸, estilo de linhas retas geometrizadas e escalonadas com utilização de curvas aerodinâmicas e de motivos abstratos. Foi aplicado em luminárias, em grades e até em cartazes e letreiros. (Funke, 2004). Os hotéis Glória (1922) e Copacabana Palace (1923) representam contribuições marcantes deste novo estilo. Surgiram a Arte Nova, a arquitetura do ferro e do vidro e a arquitetura moderna. Diferentemente da *art nouveau*²⁹, mais rebuscada, a *art déco* tem mais simplicidade de estilo.

Os acontecimentos da época estimulavam retrospectivas em busca das raízes brasileiras. Este momento coincide com a busca por uma autenticidade que representasse a nação, diferente da década anterior quando se copiava o modelo europeu. Este movimento nacionalista originaria duas correntes no campo da arquitetura: os neocoloniais e os modernistas. Os neocoloniais nos anos 1920 faziam a releitura do barroco e buscavam o modelo luso-brasileiro para a arquitetura dos edifícios públicos. Os monumentos arquitetônicos que mais simbolizavam este movimento no Rio de Janeiro foram os pavilhões da Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, realizada no espaço do antigo morro do Castelo, como citado anteriormente. O que caracteriza a construção destes palácios era a adaptação do estilo colonial a partir da tradição portuguesa que dava forma ao movimento nacionalista que se lançava no campo da arquitetura.

O modernismo que se fez representar em vários campos das artes teve seu marco histórico com a Semana de Arte Moderna em 1922, mas particularmente na arquitetura, as transformações ocorreriam nos anos 1930 sob a influência de Lúcio Costa. O ápice

²⁸ *Art déco* não foi um movimento, mas sim um estilo que afetou a arquitetura, artes plásticas, e o *design* gráfico e industrial. Surgiu na década de 1920, ganhando força a partir de 1930 na Europa e nas Américas. Representa a adaptação pela sociedade de massa dos princípios do *cubismo*. Edifícios, esculturas, jóias, luminárias e móveis são geometrizados. Sem abrir mão do requinte, os objetos têm decoração moderna e ganham ornamentos de bronze, mármore, prata, marfim e outros materiais nobres.

²⁹ *Art nouveau* foi um estilo estético essencialmente de *design* e arquitetura que também influenciou o mundo das artes plásticas. Era relacionado com o movimento *arts & crafts* e que teve grande destaque durante a *Belle époque* nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Relaciona-se especialmente com a segunda revolução industrial na exploração de novos materiais (como o ferro e o vidro, principais elementos dos edifícios que passaram a ser construídos segundo a nova estética) e os avanços tecnológicos na área.

deste momento se deu com a construção do prédio do Ministério da Educação, considerado um marco na arquitetura moderna brasileira. Assim, os espaços surgidos após a reforma Passos foram ganhando novas investidas simbólicas por parte do poder público e da elite intelectual na busca por uma interpretação da modernidade que atualizasse a identidade da cidade e do Brasil.

2.1.2. Do beco da “Ouvidor” para a Avenida que terminava na Praça.

Nas bordas da futura *Cinelândia*, ainda um espaço a ser ocupado, um desdobramento da antiga disputa simbólica havia se instaurado. No campo da arquitetura estavam sendo superados o estilo eclético, o neocolonismo e as construções modernistas. No campo dos costumes sociais a *Belle Époque* e as formas interpretativas de natureza nacionalista como o *ufanismo* e o regionalismo do início do século XX cediam lugar a uma experiência coletiva mais miscigenada que se estabelecia na cidade.

A pesquisadora Claudia Oliveira relata que no início do século XX uma linguagem pictórica vai sendo utilizada no sentido de manter afastadas das fotos as figuras que teimam em se fazer presente nas calçadas da Avenida Central e por entre os prédios do “Pentágono”. Essas figuras representadas por mendigos, bêbados e desocupadas não se harmonizavam com o espetáculo arquitetural da cidade cosmopolita.

Entretanto ao chegar a 1928, as fotos da revista *Para Todos* que retratam um “arranha-céu” de treze andares dava conta que aquela monumentalidade fotografada em 1907 por Augusto Malta, o fotógrafo oficial da prefeitura, “parecia ter perdido sua função para a grandiosidade da avenida ainda mais idealizada”. (2004:109).

Alguns prédios possuíam uma arquitetura mais moderna que tomava o lugar da eclética dos anos 1900 de Pereira Passos. Conta Claudia Oliveira que Ronald de Carvalho no final da década de 1920 descrevia este sentimento:

“Infeliz pimpolho de Pereira Passos / Cratera imunda de civilizações perdidas! (...) Civilizados índios – diplomatas antropofagos! / Pernas defeituosas de coristas de cabaret (...) Peixeiros da cidade-Nova / Quitandeiros do Canal do Mangue / Manicures do Cattete / Filhas de família do Largo da Lapa / Coronéis

aposentados com falência nas fileiras / Gigolots cocainomanos / Matutos de Goyas e Niteroy (...) / Cafeeiros de Mococa e bananeiros de Cubatão (...) / Mineiros aparvalhados. / Meyer e Cascadura despejam as ultimas modas de Paris traduzidas para o Guarany (...) O subúrbio é quem nos sabbados dicta as modas domingueiras (...) Infeliz chão da Avenida Rio Branco! Rio Branco, ó ironia (...)"

A reinvenção do Rio de Janeiro como cidade-capital, lugar de unidade nacional se concretizou desde o Império através de suas praças, largos e até bairros e avenidas. O seu arcabouço arquitetônico foi organizado junto a um sistema de afinidades e inclusões sociais, um processo que vigorou dentro da cidade, mas sabemos ter sido mesclado com fatos e circunstâncias culturais e políticas. Isto nos remete a subjetividade do espaço público.

A emergência de uma nova sociedade centralizada nos padrões burgueses, universais e materialistas, entretanto não conduziu imediatamente à substituição dos sobrados, sacadas e pequenas lojas da Rua do Ouvidor pela avenida-passarela ou pela praça do *footing* onde circulavam “almofadinhas” e “melindrosas”.³⁰ Antes, conduziu uma boa parte dos intelectuais cariocas a manter seu próprio espaço de atuação (Rua do Ouvidor e Gonçalves Dias) no final do século XIX e início do século XX.

Estes espaços foram estudados por Mônica Velloso (1996) e neles havia três grupos que polarizavam na cidade a atividade intelectual nos primeiros anos da *Belle Époque*: o da Garnier, em torno de Machado de Assis, os simbolistas, capitaneados por Cruz e Souza e o grupo Boêmio, liderado por Paula Nei. Esses intelectuais estavam à busca de espaços que conseguissem exprimir o espírito da modernidade. O estilo de vida boêmio parece confundir-se com a modernidade como fenômeno social e esta perspectiva vem desde a Revolução Francesa.

No Rio de Janeiro do início do século XX, segundo a autora, há duas sensações convivendo contraditoriamente diante das exigências e valores modernos: a expectativa ufanista pelas inovações tecnológicas, na qual se insere a simbologia da Avenida Central e a reticência desconfiada que conduz boa parte da intelectualidade da cidade a um sentimento de exclusão, convergindo nostalgicamente para a Rua do Ouvidor que está sendo ultrapassada pela Avenida Central como referência cultural da cidade.

³⁰ Personagens do caricaturista J.Carlos que retratam as imagens da mulher e do homem da elite carioca da época que passeavam pela Avenida Central, Praça Floriano e Rua do Passeio.

Isso ocorreu em meio à contradição das promessas da República recém instalada e o sonho não concretizado de uma nova sociedade. O sistema republicano, como a autora revela, segue sendo contestado até as vésperas da guerra mundial de 1914.

A autora prefere explorar esta contradição na autocrítica que os próprios intelectuais faziam a respeito de si mesmos como artistas e do papel simbólico que eles podiam exercer nesta obliquidade moderna. O sentimento de nacionalidade, peculiar neste momento da história da cidade-capital e do país, acompanha os intelectuais.

Por trás desta contradição há um aspecto de luta de poder dentro deste campo intelectual: de um lado, desde os fins do Império, cientistas, políticos, pesquisadores, escritores e acadêmicos (os “homens de ciência”) tentam passar a imagem científica desta modernidade. A eles se contrapõem os “homens de letras” que reforçam a subjetividade, opondo-se fortemente ao imediatismo e ao pragmatismo do pensamento moderno.

O grupo dos intelectuais boêmios identifica-se com esta visão estética do moderno “aliada à busca aflitiva de novas formas de expressão cultural”³¹. A autora revela que é através da “ironia, do humor e da caricatura que eles buscam expressar sua visão de mundo”.³²

Os intelectuais satírico-humorísticos vinculados e fortemente influenciados por Paula Nei e José do Patrocínio seguiram este curso mais subjetivo, crítico e reservado quanto à modernidade no início do século XX. Este grupo torna-se o objeto de análise da obra de Mônica Velloso e para reconstituir esta trajetória ela passeia pelos cafés, confeitarias, revistas e jornais, a maioria na Rua do Ouvidor e na Rua Gonçalves Dias, que na época constituíam o microcosmo desta intelectualidade. Estes intelectuais elaboravam sua atividade cultural nos campos da política, da literatura e das artes. Bastos Tigre, Lima Barreto, Emilio de Menezes, Raul Pederneiras, Hermes Pontes, Afonso Arinos, Gil, Kalixto, J. Carlos entre outros tentavam construir uma reflexão específica sobre a nacionalidade, baseada no humor e na irreverência.

Eles participavam da cultura popular da cidade de diversos modos e eram vistos, sobretudo nas rodas da Confeitaria Colombo e do Café Papagaio, que ficavam na Rua Gonçalves Dias, uma espécie de extensão da Rua do Ouvidor. Nestes lugares eles improvisavam discursos e criavam anedotas sobre o cotidiano da cidade.

³¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Editora FGV, 1996:39

³² *ibidem*

Há um aspecto interessante que a autora chama a atenção quando analisa este microcosmo social e sua relação com a modernidade. Os cafés representam um espaço onde a lógica do trabalho é rompida e a arte torna-se o “princípio diretor” da vida (p. 45). Esta lógica do trabalho é freqüentemente associada às idéias de utilidade, progresso, velocidade e dinheiro a qualquer preço, presentes nos valores americanos, enquanto o exercício da arte, da boemia e da sensibilidade, eram comumente relacionados ao imaginário francês.

Bastos Tigre, por exemplo, pressionado pela família a concluir seus estudos nos EUA em 1906, quando retornou fez severas críticas ao *american way of life*, citando o seu extremado mercantilismo e o “egoísmo brutal”³³. Esta ambivalente disputa entre a influência francesa e americana será mais exacerbada na década de 1920 e falaremos dela no terceiro capítulo quando tratarmos do projeto de Serrador.

Esta oposição dos intelectuais à medida que avança a primeira década do século XX, vai se tornando ambígua, pois a maioria deles, oriundos do serviço público, iria se deparar com atividades profissionais típicas deste novo ritmo de vida como o jornalismo, a publicidade e o cinema que os pressionariam ou os incorporariam aos poucos à lógica do mercado. Um exemplo disso, é que os tradicionais cafés continuam a ser parte do miolo da sociabilidade intelectual, mas também se transformam em pontos de encontro de editoras, políticos, altos funcionários, empresários e capitalistas que “geralmente pagavam a conta dos boêmios”.³⁴

O universo da técnica e o da produção cultural, se entrelaçam. É o que arremata Mônica Velloso e isso fica mais evidente para a autora, quando o cinema finalmente dá as caras. Desde 1910, quando surgiu *Paz e Amor*, o primeiro filme “sonoro” que fazia uma narrativa metafórica para criticar o governo do presidente Nilo Peçanha, até o lançamento de *Traquinas e Chiquinho e seu inseparável amigo jagunço* (1917) no cinematógrafo Pathé - tendo como protagonistas os heróis da revista *Tico-Tico* - o cinema vai preparando terreno para a revolução cultural dos anos 1920. (p.80). Esta década marcará através da industrialização do cinema, uma ruptura mais profunda do que a ocorrida entre literatura e jornalismo nos anos anteriores. .

A produção cultural está por volta do final da década de 1910 tão intensamente atrelada ao mercado que os caricaturistas mais do que os literatos absorvem esta

³³ Arnaldo Ferraz cita as impressões deste intelectual na obra: *Bastos Tigre: eclética trajetória*. Rio de Janeiro: Editora Associados, 1987.

³⁴ Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta, *op. cit.*, p. 53.

transformação com menos conflito. Com isso conseguem fazer a crônica da cidade moderna, relacionando sua arte e a crítica social ao mesmo tempo em que usufruem os benefícios materiais da indústria cultural cosmopolita que se instalava na cidade. As mudanças apontavam para outros endereços.

A “grande” Avenida já inaugurada em 1905 era um “canhão” a esmagar a “tartaruga” e a Rua do Ouvidor já não se fazia ouvir com a intensidade de antes, deixando de ser identificada como o centro da elegância, poder político, econômico e de consagração literária para que a arquitetura uniformizada ditasse o ritmo da expansão urbana.

Pelo texto de Mônica Velloso, entretanto constatamos que uma parte da intelectualidade boêmia insistia em permanecer atrelada à subjetividade e ao provincianismo dos becos e ruas estreitas da cidade, opondo-se àquela mobilidade e ao fluir ordenado de produtos dos tempos modernos, mas até eles já não podiam a essa altura suportar a concorrência do jornalismo, da publicidade e do cinema que os ancorava e muitas vezes os sustentava.

Segundo Ana Maria Mauad (1999) a Avenida Central torna-se um cartão postal e isto evidencia não apenas a vitória de uma demanda política, mas de um novo estilo de vida. A instituição dessa nova utopia, do mesmo modo que aconteceu com a rua do Ouvidor até o fim do século XIX, abriu um outro local para o convívio da elite carioca, ao mesmo tempo em que criou novos espaços de memória. (p. 274)

Este novo pólo geográfico e cultural privilegiava os salões, confeitarias, cafés, cinemas, livrarias e a própria rua. Os novos representantes desta sociabilidade que se construía eram os setores financeiro e comercial, que ao se instalarem na larga avenida de 33 metros de largura, logo transformariam a Rua do Ouvidor em “beco de luxo” da cidade colonial, como friza a autora.

Um aspecto importante para o nosso trabalho, e captado por Mauad é que os cinematógrafos que antes perambulavam pelos teatros e casas de diversão passaram a ter na Avenida Central, o lugar seguro para um endereço fixo. Esta configuração que seria iniciada com os cinemas Kosmos e o Parisiense, em 1908³⁵ seria consolidada até o fim da década de 1920 com os cinemas do Bairro Serrador (Capitólio, Glória, Império e Odeon) – fundadores da *Cinelândia* na área do “Pentágono das Artes”.

³⁵ BRASIL, Gerson, *op. cit.* 178-79.

Com a *Cinelândia* o centro cultural se deslocaria para o espaço em frente à Biblioteca Nacional. João Máximo informa que houve a transformação das calçadas da Praça Floriano e da vizinha Rua do Passeio em “pistas obrigatórias do *footing* mais chique da cidade”. (1997:84).

Os lambe-lambes espalhados pela praça se encarregavam de registrar este cotidiano palco da moda para homens e mulheres elegantes que se formava no novo ponto de encontro da cidade. Mais sobre a formação da *Cinelândia* será visto na parte final quando se fará a transposição para este espaço dos cinemas de Serrador.

Vamos continuar um pouco mais a nossa excursão pela vida cultural da cidade a fim de chegar às motivações e ao contexto que permitiram a Francisco Serrador projetar a Broadway brasileira.

Será interessante sempre notar que a modernidade do Rio de Janeiro era também vivida através de interpretações opostas ao culto do monumental e dos modismos da Avenida e da Praça.

Na passagem da referencia cultural da Rua do Ouvidor para a Avenida Central e para a Praça Floriano foram se justapondo influencias arquitetônicas. Tanto o casario colonial da Rua do Ouvidor quanto as construções ecléticas predominantemente neorrenascentistas da Avenida Central e da Praça Floriano (“Pentágono das Artes”) iam se tornando obsoletas após a Primeira Guerra Mundial.

A indústria cultural que se apropriava das massas urbanas convertendo a cultura em mercadoria e que começava a se organizar no fim da década de 1910 talvez possa servir para compreender o que aconteceu com este espaço onde a “arquitetura do espetáculo”³⁶ foi instalando novos significados na Praça Floriano e que irradiaria uma grande expressividade cultural na cidade a partir dos anos 1920.

2.1.3. A modernidade e o “modernismo carioca” no início do século XX

A cidadania marginal encontrada no Rio de Janeiro e que destoa da ordem e valores que marcam a tradição modernizadora do início do século XX aponta para uma cidade cingida desde as exclusões sociais dos tempos da implantação da República. Constatamos nas seções anteriores que após a reforma do prefeito Pereira Passos, na

³⁶ Termo utilizado por Evelyn F. Lima que deu origem ao seu livro. Cf. LIMA, Evelyn, *op. cit.* 2000.

década de 1900, citada como simulacro da “Europa possível” foi utilizado um modelo de modernização cosmopolita na busca por uma nacionalidade.

O panorama cultural da cidade veio se modificando desde o século XIX e pode ser verificado por diversas manifestações. A imprensa acompanhou essas alterações repercutindo os novos núcleos de convivência da elite que se formaram com a Avenida Central. Preocupou-se com a ascensão e decadência do teatro de revista, com a vertente do modernismo desencadeada no Rio de Janeiro e com a expressividade das culturas populares que conviviam junto à cidade reformulada. Uma parte da imprensa que retratava estas transformações sociais e urbanísticas é representada pelas revistas ilustradas.

2.1.4. O papel das revistas no modelo de cinema que Serrador trazia à cidade.

As revistas ilustradas difundiram a crítica de costumes na emergente sociedade carioca e disseminaram um tipo de publicação que se tornou bastante popular nas duas primeiras décadas do século XX.

Mauad discorre que estas revistas experimentaram duas tendências: uma mais crítica e cômica dos primeiros anos destacando-se *Fon-Fon*, *Careta* e *Revista da Semana*. Já a revista *O Malho* especializou-se em crítica política e caricaturas, semelhante a *D. Quixote*, estudada pela pesquisadora Mônica Velloso. Uma segunda tendência mais refinada e artística encontrou em *Ilustração Brasileira* e *Kosmos*, seus principais representantes. Estas apresentavam mais apuro nos acabamentos, em moldes mais modernos e se caracterizavam por fotografias e desenhos. (Mauad, 1999:267-71).

Acompanhando as tendências internacionais, algumas revistas criavam modas, ditavam comportamentos e assumiam a estética burguesa. Como vimos, nos primeiros anos do século XX, a fotografia, o jornalismo e o cinema eram os meios pelos quais as representações da cultura se expressavam em substituição à literatura e ao folclore.

Deste modo em correspondência aos signos cada vez mais simplificados e espetacularizados, a fotografia cumpria a função de reproduzir os gostos, os costumes e os modos de vida da população urbana comprometida com os valores cosmopolitas. A reprodução garantia a coesão interna necessária à reprodução cultural do grupo consumidor das revistas.

As revistas ilustradas cumpriram a missão de construir representações geográficas e figurativas da vivência da cidade, que agora regenerada podia exportar essas imagens para a Europa. As ilustrações reproduziam os habitantes em seus novos espaços sociais: os homens associados à ação, inteligência e ao poder. As mulheres mostradas como espectadoras e ligadas à frivolidade. O universo infantil é representado como simulacro do adulto, com a criança sendo escoltada a maior parte das vezes. No plano social, os conteúdos das revistas reproduziam os eventos, a moda, o universo masculino do esporte, os banquetes e as festas onde se podia estender o horário de trabalho para se realizar novos negócios.

Como resultado há uma naturalização do processo histórico e as representações do pobre e do rico parecem igualmente cômodas: cada um ocupando seu espaço geográfico e social. A fotografia ilustrada conformou um modo de ser carioca cujos valores burgueses são expressos nos objetos sociais compartilhados pela elite urbana.³⁷

A relação entre as revistas ilustradas e os cinemas fortalece a exposição do cotidiano social do Rio de Janeiro. As revistas especializadas em cinema ganham uma significativa importância com *Cinearte* e ela será analisada aqui.

Acompanhando a vocação dos centros urbanos para as atividades de lazer e utilizando o cinema como um dos exemplos das novas práticas modernas, as revistas vão utilizar essa nova experiência coletiva de frequentar o cinema para exercer uma mediação social e apontar as novas tecnologias do bem-estar em meio às mudanças de comportamento no consumo cultural. Elas mesmas vieram se modificando ao longo do século XIX e principalmente após a invenção da fotografia iriam deslocar seu caráter inquiridor e caricato para uma proposta que não só reproduziria essa modernidade como conduziria a fotografia ao centro do conteúdo da revista no modelo burguês que estava sendo atualizado.

Traçando um perfil histórico entre 1900 e 1930 podemos ter uma idéia do tipo de influencia que as revistas ilustradas exerceram a favor da coesão interna dos grupos sociais em ascensão desde o fim do século XIX. Também será possível identificar a associação direta dos editoriais com o tipo de vida que Hollywood imprimiria na textura social e urbana da América Latina a partir do final da década de 1910.

Antes de analisarmos este período seria interessante saltar alguns anos à frente, na década de 1950, para verificar a síntese que uma destas revistas fez sobre a trajetória

³⁷ *ibidem* p.34

das décadas anteriores quando se deu início da consolidação dos novos costumes. O texto resumiu com brilhantismo a experiência coletiva vivida desde o período republicano que desembocaria na convivência com o cinema nos anos 1950:

Primeiro fomos mais ou menos lisboetas, com o mundanismo. Depois londrinos e parisienses agora somos *new-iorquinos* e *hollywoodenses*. O que chamava antigamente de ‘sarau’ passou a ser ‘*soirée*’ e hoje em dia é ‘*party*’. No tempo do binóculo floresceu nossa primeira linhagem de elegantes republicanos. (...). Hoje poderíamos dizer: o Rio ‘*grows well*’ ou se acharem o adjetivo ‘*smart*’ também já foi vocábulo elegante usado antes de 1914, poderão fazer uma tradução mais moderna – ‘*Rio grows swell*’.” (*Rio Ilustrado*, 1953)

Os termos que aparecem nesta publicação são largamente utilizados por quase todas as revistas especializadas e ilustradas.

A fotografia foi o recurso utilizado em diversas publicações desde a *Revista da Semana* até o *Cruzeiro* para impulsionar a revista como um novo tipo de produto mais coerente com o mundo ágil e cosmopolita que se organizava. Os termos utilizados no texto de *Rio Ilustrado* expressam não somente um conjunto de signos lingüísticos que estão impregnados na língua portuguesa, mas um emaranhando de atitudes que se organizam nos costumes burgueses da cidade do Rio de Janeiro e que a imprensa vai demarcar, amplificar, e fotografar.

Ângelo Agostini, proprietário de *A Revista Ilustrada*, por exemplo, desde o fim do século XIX, utilizava suas páginas para fazer a defesa do abolicionismo para aqueles que não eram alfabetizados. Mônica Velloso ressalta o fato de que junto com a revista *D. Quixote*, ambas as publicações constituem uma tradição na história da caricatura no Brasil. Essa função da imprensa de tentar (re)construir os instrumentos da modernidade a partir do cotidiano e renovar a linguagem não aparecem com o cinema. As reivindicações dessas revistas referem-se às novas portabilidades nos âmbitos da cultura, estética e da ciência. Estudando os editoriais dessas revistas, vários autores atestam a impressão que queriam causar na busca por uma simpatia imediata. A proposta de “ser moderno” está presente em quase todos os editoriais e são reveladores

de um tipo de modernidade que se configurava através de uma percepção fragmentaria do tempo, transitória e instantânea.³⁸

A *Fon-Fon*, surgida em 1907 representa na primeira fase editorial esse tom de comicidade e crítica que se restringe ao universo mental da nata carioca em evidente posição hegemônica e que está estampado em seu editorial:

Seminário alegre, político, crítico e esfuziante, noticiário avariado telegrafia sem arame e crônica epidêmica (...) fazer rir, alegrar a tua boa alma carinhosa (...) para os graves problemas da vida, para a mascarada política, para a sisudez conselheiral das finanças e da intrincada complicação dos princípios sociais, cá temos a resposta própria: aperta-se a sirene (...). (*Fon-Fon*, 15/04/1907).

As tecnologias que vão transformar as rotinas das cidades passam por estas revistas como forma de se construir novos modelos de vida e *Fon-Fon* mantém a coluna *Nos Cinemas da Avenida*, que além de notas de cinema preocupa-se em fornecer resumos e opinários sobre os filmes em cartaz nos cinematógrafos da Avenida Rio Branco.

A pesquisa realizada nos primeiros exemplares da revista *Para Todos* aponta para temas diversos como política nacional e internacional e possui seções de esporte, literatura, música, teatro, moda e cinema. O interessante é que logo no primeiro número encontra-se uma pequena seção de cinema que até o fim da década de 1920 já estava com seis páginas. Os anúncios são tímidos, mas à medida que caricaturistas e profissionais de publicidade são contratados e que as estratégias de propaganda vão incorporando os valores do *star system* americano haverá uma explosão de anúncios cada vez mais sofisticados.

Provavelmente a revista *O Cruzeiro*, que circulou por um longo período, entre 1928 e 1975 tenha sido a maior referencia para o entendimento de como o modelo de cinema trazido por Serrador se transformava em um arquétipo de modernidade *up-to-date* que a revista se esforçava por reproduzir.

Quando surgiu a revista *O Cruzeiro*, os cinemas de Serrador completavam quatro anos desde a inauguração do Capitólio, em 1925. Esse fato é importante porque a essa altura, já não bastava ao público freqüentador dos cinemas e leitor das revistas

³⁸ SUSSEKIND, Flora. 1987:15-7 *apud* VELLOSO, Mônica. 1996:58.

apenas as informações sobre os filmes, mas também as notas e reportagens sobre a vida dos atores e atrizes de Hollywood, uma tendência observada também nos EUA e na Europa. A pauta é extensa e abrange desde a dieta, beleza, roupas e as cadeiras utilizadas pelos atores até as repercussões da discussão sobre a implantação do cinema falado, uma novidade tecnológica desde 1927³⁹.

A revista *O Cruzeiro*, pertencente aos Diários Associados de Assis Chateaubriand parece ter sido inovadora em quase tudo: introduziu um novo meio gráfico e visual na imprensa brasileira, iniciou o fotojornalismo e inaugurou a prática jornalística da dupla repórter-fotógrafo, sendo a mais conhecida a formada por David Nasser e Jean Manzon.

Os espaços dedicados ao cinema se sucedem de forma impactante auxiliando a veiculação de comportamentos necessários para se tornar um cidadão moderno e simultaneamente ofertando graus de convivência simbólica no novo espaço *chic* da cidade: o “Bairro Serrador”.

Ana Maria Mauad descreve um panorama social no qual os leitores de revistas como *O Cruzeiro* se inscrevem como replicadores das experiências coletivas vividas:

Quem cria esta versão são os cultuadores do *dandismo* e *beletrismo* da Belle Époque, que se travestem de almofadinhas e melindrosas, que bronzeiam a pele em Copacabana, tomam sorvete na Americana depois da sessão vespertina do Odeon. São os que olham o Rio por cima, da janela dos arranha-céus, e “fazem a avenida às 16:00 hs a caminho do *five o'clock tea* na Colombo”. São os que civilizam o Rio de Janeiro, seguindo o modelo de exclusão social derrubam o Morro do Castelo, o marco da fundação da cidade, e constroem a avenida Presidente Vargas, nos moldes das grandes avenidas norte-americanas. (Mauad, 1999)

As expressões estrangeiras reproduzidas em revistas como *O Cruzeiro*, *Para Todos* ou *Fon-Fon* já faziam parte da vida social. A elite urbana tinha necessidade de buscar novas significações que substituíssem pelo menos em parte os modelos sociais e urbanos europeus decadentes no pós-guerra. Os códigos do capitalismo americano se impunham desde o fim da Primeira Guerra Mundial através de vários meios, mas o cinema se destacava por sua natureza apelativa e estética visual.

³⁹ Ver “*Para Todos*, *Fon-fon* e *Cinelândia*: o cinema nas revistas especializadas (1927-1929)” – trabalho apresentado no NP de Jornalismo por Juelle Rouchou, pesquisadora da Casa de Rui Barbosa.

A descrição do texto de Mauad prossegue identificando os leitores destas revistas como aqueles que “andam na primeira classe dos “*bonds*” da Jardim Botânico ou passeiam pela avenida Beira-Mar; num *Bayard-Clement* último tipo (...) são acionistas da Light ou do Banco do Brasil, além dos negócios na indústria e no comércio de importação e exportação”.⁴⁰

O *fait divers*, isto é, as pautas e assuntos escolhidos sobre o mundo de Hollywood tratam das escalas de grandeza dos diretores, assistentes e atores. A reportagem “O throno dos poderosos” comenta sobre o privilégio destes protagonistas em obter uma cadeira nos estúdios americanos com seus nomes impressos.⁴¹

Sucedem-se colunas como “no espaldar das cadeiras dos studios” que apresenta as estrelas que faziam ou fariam parte da dinastia de Hollywood, assim como reportagens que tratavam da história do cinema. Em uma edição de 1929 já se comparava o “antigo cinema” das primeiras décadas do século XX com o “atual” que se fazia naquele ano, procurando desqualificar a filmagem ao ar livre, as improvisações e até o público dos primeiros anos do cinema, considerado pouco exigente.⁴²

De qualquer modo, estas abordagens espetacularizadas das reportagens e crônicas de *O Cruzeiro* evoluíram das pilhérias e do forte conteúdo de crítica social das revistas mais despojadas como *Fon-Fon* cuja linha editorial tinha um pano de fundo que procurava demonstrar as máscaras sociais e políticas de uma cidade contraditória. A partir dos cinemas de Serrador, a revista vai adquirindo uma veia mais cosmopolita e utiliza sistematicamente a publicidade comercial em seus espaços para veicular anúncio das salas de cinema e dos filmes importados. Até a década de 1910, as pesquisas indicam que os panos de boca de anúncios nos próprios cinemas eram a única forma de se fazer propaganda, para a qual eram convidados os anunciantes.

Na pesquisa bibliográfica foi possível observar como as revistas se referem aos cinemas no fim da década de 1900 e como esta abordagem foi se transformando a partir das salas da Praça Floriano. Numa publicação deste período inicial, o cronista G. D. enumera em *Fon-Fon* as dificuldades de um pai de família com salário em torno de 500 mil réis e vários filhos, tendo que se sustentar nos arrabaldes, pois no centro as residências custavam uma “fortuna”, tendo como entretenimento possível o cinema, quando já era difícil encontrar residências alugadas por menos de 200 mil réis mensais.

⁴⁰ *ibidem*

⁴¹ *O Cruzeiro*, 24/11/1928.

⁴² *O Cruzeiro*, 5/01/1929.

Neste Rio civilizado não há uma casa limpa, mediocrementemente habitável, em arrabalde decente e com bonde a curta distancia, que custe menos de 200 mil réis por mês (...) Não falemos de avenidas ou de ruas centrais. Ali, as casas custam fortunas. (...) Teatro só quando com um tostão você acertar na centena do bicho. É por isso que os cinemas ficam cheios. É uma questão de dinheiro.” (*Fon-Fon*, 1910).

As representações do imaginário da cidade conduzem *Fon-Fon* a retratar um cinema cada vez mais popularizado, produto que oferece às multidões menos favorecidas que chegavam a cidade ou moravam nela, uma oportunidade de lazer negada até então pela suntuosidade dos teatros. Essa população estava se deslocando cada vez mais para a periferia dos subúrbios. O cinema como alternativa das classes mais baixas também atraía para os cinematógrafos da Avenida Rio Branco, indivíduos de outras categorias sociais, todos procurando absorver o *locus* de convivência que o espaço público evocava.

Quando chegamos aos anos 1920, e particularmente nas edições de 1927 a seção “Os [filmes] da semana”, por exemplo, classifica as fitas pela qualidade e aponta se os diferentes públicos vão ou não gostar de determinada película. A revista *O Cruzeiro* organiza reportagens históricas. Uma delas, com o título “Filmar e Progredir” sugere no material jornalístico de 1929⁴³ uma retrospectiva da evolução do cinema.

Não somente as revistas, mas os jornais repercutem as transformações ocorridas com o deslocamento gradual do pólo cinematográfico da Avenida Rio Branco para a *Cinelândia* durante as décadas de 1920-30, o que significava também a consolidação do cinema como a nova centralidade dos “espetáculos-negócio” da cidade, em substituição ao teatro. Bastos Tigre comenta no *Correio da Manhã* sobre esta precariedade dos teatros ao fim de quinze anos de existência da “Terra do Cinema” (*Cinelândia*).

Dos teatrinhos de recente construção, o Ginástico e o Serrador vão se desempenhando do seu papel de agasalhadores da pobre arte cênica nacional. (...) Há um porão inabitável, o Rival (...) Um alarme de fogo naquele buraco será bastante para que se registre uma verdadeira hecatombe, só escaparão do sinistro as almas dos

⁴³ *O Cruzeiro*, 5/1/1929.

espectadores que, essas poderão fugir pela quarta dimensão. (Correio da Manhã, 1940).

O espaço da Praça Floriano, a essa altura nomeado *Cinelândia* refletia um elenco de influências importadas simbolizado pela arquitetura dos prédios construídos, pela convivência na esfera pública e pelo novo hábito que se organiza em torno da praça, a frequência ao cinema. Nesta nova configuração não cabia o modelo francês dos teatros e cafés-cantantes ou os cinematógrafos da Avenida. Em seu lugar os teatros e cinemas nos andares térreos de arranha-céus se encarregavam de tentar recriar a atmosfera da Broadway e do mundo mágico de Hollywood. Espalhando-se pelas salas de espetáculos da Praça Floriano e arredores foram surgindo o Alhambra, Broadway (ex-Capitório), Império, Glória, Pathé-Palácio, Odeon, Palácio, Parisiense e Rex. A trajetória dessas salas, a maioria fazendo parte do Circuito Serrador será discutida na próxima seção.

A imprensa cuidava de informar e discutir as negociações envolvendo a reforma dos cinematógrafos ou as parcerias de Serrador com as *majors* americanas. Em meados da década de 1920 as antigas salas de exibição mais distantes da *Cinelândia* estavam em estado lastimável estimulando várias revistas a tecer comentários ou a pautar reportagens sobre os destinos dessas salas.

A revista *Cinearte*, publicação especializada de cinema informa em 1925 que se tornava difícil para as salas antigas competir com os “elefantes brancos” de Francisco Serrador, construtor dos “arranha-céus” inspirados nos grandes cinemas de Nova York, como o Roxy (mais de 6 mil lugares), Paramount ou o Capitol (mais de 4 mil lugares).⁴⁴

É ainda *Cinearte* que informa em meados dos anos 1920 o estado de decadência dos cinemas que no início do século tiveram seus dias de glória, mas agora estariam abafados pela pujança do projeto arquitetônico-cultural de Serrador. Um deles, o Cinema Central edificado em estilo *art nouveau* e com decoração egípcia de Antonio Borsoi não passava em 1926 de um lugar cujos tipos de clientes, a revista identifica como “o seu Zé da Venda, o Joaquim da sapataria, a d. Zenóbia da pensão, o Alberto da padaria (...) alunos do liceu, que lá vão dizer gracejos ao artista...”.⁴⁵ Através desse público classificado pela revista pode-se compreender o quanto de significado o cinema importado de Serrador estava conferindo àquele espaço em transformação.

De um modo geral a discriminação que estas salas sofriam correspondia no plano internacional, à valorização de uma identidade cultural e mundana que no Rio de

⁴⁴ *Cinearte*, 3/11/1926.

⁴⁵ *Cinearte*, 4/5/1927.

Janeiro permitia às grandes discussões políticas se juntarem ao debate sobre o cinema e as artes.

Nos bancos da Praça Floriano os jornais atualizavam as notícias, a moda para quem gostava de desfilar ganhava um novo palco e passa a ser obrigatória na *Cinelândia*. Enquanto as construções seguras e modernas de Serrador eram projetadas, os bares, restaurantes, sorveterias e *bombonnières* necessários à integração entre as ruas e os cinemas foram se incorporando ao espaço. O *foyer* se estendia à praça e as cadeiras na calçada entusiasmaram as platéias para o bate-papo após as sessões. (Lima, p. 293-4).

As revistas continuavam cumprindo seu papel de alimentador de toda essa inovação reconfigurando a construção simbólica de modernidade e cosmopolitismo. Essa conformação que se inicia a partir dos sinais representativos da aristocracia européia, presentes no “Pentágono das Artes” atravessa a década de 1910 para desembocar nos sinais que fazem o público interagir e em parte assimilar os padrões de luxo da sociedade americana nos anos 1920. A novidade é que esse fenômeno alimentado principalmente pela mídia impressa e posteriormente pelo rádio se efetiva a partir da reprodução de imagens numa “tela”, onde se presume uma inexpressiva margem de manobra crítica ao telespectador.

A impressão que se tem quando se tenta evocar a memória desta época é que todas as forças que interagiam na cadeia de relacionamentos da qual faziam parte os cinemas de Serrador desenvolviam esse intercâmbio no sentido de cultivar um sistema de reprodução que remunerava tanto quem fazia – os produtores - quanto quem comentava sobre aqueles que faziam – a imprensa.

Há um terceiro ator neste processo - o público. Aparentemente essa troca entre os redatores que noticiavam e o público que era atraído ao cinema pelas publicações legitimava a estratégia editorial que abria espaço aos conselhos e indicações que as revistas faziam para os astros do cinema. É o que se deduz de notas como “As ambições dos artistas de cinema” em *O Cruzeiro*, de 1929. Fazendo algo semelhante ao que realizam os comentaristas de futebol de hoje, os articulistas comentam sobre os desejos dos artistas e recomendam inclusive o que deveriam ou não fazer. Opinam, por exemplo, se Charles Chaplin deveria ou não representar Hamlet, antes de se retirar do “écran”, sendo esta uma intenção declarada do autor naquele momento. Levantam os pontos fracos de filmes ainda não produzidos, como no caso dos produtores escalarem

para o papel de Salomé a atriz Greta Garbo, personagem considerado “pouco simpático”.⁴⁶

***Cinearte*, importante e contraditória**

A cobertura da revista *Cinearte* é curiosa e sua trajetória é resumida por Taís Campelo Lucas em artigo no qual ressalta o processo em que os meios de comunicação passam a exercer poderosa influência no dia-a-dia e na formação do que ela chama de “subjetividade nacional”.⁴⁷ O foco de seu estudo foi como as revistas constituem engrenagens da elite intelectual em meio as quais organizam e divulgam suas idéias, muitas delas absorvidas pelos cineastas brasileiros que de uma forma ou outra sofriam a influência da produção americana, principalmente após a solidificação da “Terra dos Cinemas”.

O que chama a atenção na revista *Cinearte*, a par do que já se sabe, isto é, de ser uma revista especializada em cinema e sucessora de publicações anteriores, como: *A Fita* (1913), *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *Scena Muda* (1921), entre outras, é o caráter ambíguo que suscitava.

Ismail Xavier (1978) sustenta que a revista *Cinearte* “é a manifestação integral e contraditória da industrialização triunfante e da colonização cultural”.⁴⁸ Além do papel de crítica de cinema, resenhas de filmes e comentários sobre as produções, a revista adicionava um modo combativo de encarar a formação de um cinema que se chamasse de “nacional”. Contudo no seu editorial de lançamento em 1926 era notória a sua proposta de estabelecer um leque de interesses aos leitores com seções amplas e variadas, informações captadas aqui no Brasil e no exterior em todos os mercados que suprem de filmes o Brasil, incluindo portando o circuito Serrador.

Surgida a partir da seção de cinema da revista *Para Todos* e publicada pela Sociedade Anônima O Malho, de Pimenta de Mello, *Cinearte* teve seus principais diretores-editores Adhemar Gonzaga e Mário Behring envolvidos em diferentes momentos na crítica em busca por um modelo para a indústria brasileira de cinema.

⁴⁶ *O Cruzeiro*, 13/01/1929.

⁴⁷ Artigo escrito por Taís Campelo Lucas, mestre em História pela UFF para o ANPUH 2005 cuja pesquisa foi desenvolvida durante a dissertação de mestrado: “*Cinearte*: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)”.

⁴⁸ XAVIER, Ismail, 1978 *apud* LUCAS, Taís Campelo, 2006.

O modelo de Adhemar cujo pai era amigo de Paschoal Segreto e que fundaria a Cinédia, em 1929, observava a necessidade de se organizar a produção nacional nos moldes da produção *hollywoodiana*.

Mário Behring, intelectual caracterizado como historiador, jornalista e crítico de cinema, envolvido na direção de três publicações – Kosmos, Para Todos e Cinearte – mostrava-se cético quanto às possibilidades do cinema nacional. Quando Pedro Lima se associa ao corpo de cronistas da revista, em 1927, ele e Behring defendem uma melhor organização dos interessados em aparelhar o cinema nacional e apontam a desunião da classe como o principal impedimento às possibilidades do seu crescimento. Behring reluta, entretanto quanto a um modelo americano típico como o percebido no *trust* que Serrador estava implantando no Rio de Janeiro e São Paulo. Idealizava uma associação nos moldes de um sindicato, enquanto Lima recomendava a instituição de uma “Academia Cinematográfica” que aproximasse os contatos à força de trabalho na produção e filmes.

No conteúdo da revista havia a predominância do “cinema americano” em função do mercado de massa que se organizava desde o início do século, mas também o “cinema nacional” tinha destaque, logo depois do editorial. O caráter cosmopolita da revista lhe conferia uma grande penetração e até a agenda dos cinemas dos subúrbios era retratada.⁴⁹ Talvez fique para a posteridade uma pesquisa que possa relacionar o suposto caráter dúbio da revista às influências igualmente híbridas dos seus principais diretores-editores, Gonzaga e Behring e o crítico Pedro Lima.

Acompanhando o relato da historiadora Taís Lima, verifica-se que na onda de buscar motivos para a pouca expansão do cinema nacional, a revista reivindicava a diminuição de impostos para a entrada do filme virgem que não era produzido no Brasil, ao mesmo tempo em que diagnosticava a formação de “*trusts*” do mercado cinematográfico no país e nomes como Francisco Serrador e Luiz Severiano Ribeiro, este mais atuante a partir dos anos 1940, apareciam frequentemente.

Serrador era acusado de acarretar prejuízos ao consumidor por liderar acordos com os produtores internacionais e seus agentes. A postura crítica de *Cinearte* neste caso, direcionava-se aos exibidores, como ele, por não conferirem espaço para a badalação das películas brasileiras.

⁴⁹ *Cinearte*, 13/07/1927.

Vivenciando uma experiência *midiática* cada vez mais intensa e popular, a revista alegava que o cinema nacional não fazia sucesso porque não tinha a visibilidade que exibidores “trustificados” como Serrador possuíam. Segundo a revista, exibidores como Serrador não se interessavam por estimular o cinema nacional pelas limitações contratuais e pelo caráter ideológico da cinematografia americana a quem representavam.

E bom lembrar que *Cinearte* já tinha cinco anos de existência quando da implantação do regime revolucionário de Vargas. As reivindicações de benefícios para o cinema brasileiro junto ao governo eram anteriores a este momento, mas ganham um “*status*” de maior cumplicidade à medida que o cinema vai se constituindo em moeda de troca do governo Vargas na busca por uma nova identidade nacional.

A esse respeito divergem de um lado, Behring, que defende o documentário bem organizado como sustentáculo de um projeto educacional para iletrados e de outro lado, Lima e Gonzaga, que se orientam para um cinema brasileiro de ficção, capaz de fincar marcos simbólicos da modernidade brasileira aqui e no exterior, sendo visto por eles como obra de patriotismo.⁵⁰

Este caráter híbrido dos autores da revista é confirmado através da pesquisa bibliográfica, e lhes confere uma característica peculiar incluída naquilo que dissemos anteriormente.

O sistema de exibição trazido por Serrador podia ser contraditório e por vezes bastante criticado pela intelectualidade ou por parte da imprensa, mas de algum modo sustentava-se por uma receptividade significativa. Para além dos lucros financeiros havia também a oportunidade de uma utilização proveitosa em termos do novo cotidiano e da circularidade cultural que se organizava na cidade em torno do cinema.

Não é à toa que a própria *Cinearte* defendia a importação de filmes estrangeiros como forma de incentivar a produção nacional, todavia apostava também na aproximação com o governo na tentativa de se organizar um relevante projeto de política da educação através do cinema educativo.

O *Diário da Noite* em edição de 1931 informava que Francisco Serrador ao lado de Luiz Severiano Ribeiro, Ademar Leite Ribeiro e Paschoal Segreto Sobrinho haviam entregado a Getúlio Vargas um memorial que reivindicava a redução de impostos para a importação de filmes. O interessante é que esse ato aconteceu por ocasião da Convenção

⁵⁰ LUCAS, Taís Campelo., *op. cit* 2006.

Cinematográfica Nacional, dirigida por importadores estrangeiros, que segundo o jornal ignoraram a produção nacional.

Essa ambigüidade na qual se movia o cenário da indústria cinematográfica no Brasil e captada pelos editores da revista transcorria em meio à intervenção que o governo costumava nas atividades cinematográficas do país. Em 1932, o governo nacionaliza o serviço de censura dos filmes exibidos no território brasileiro, uma responsabilidade que era restrita a polícia local, sendo esta mais uma reivindicação da revista *Cinearte*. Além disso, exige a apresentação de filmes educativos em cada exibição. Segue-se a criação da Distribuição de Filmes Brasileiros (DFB) para fiscalizar essas apresentações.

No contexto de uma ampla estratégia promocional da nacionalidade é implantado em 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão da presidência que coordena o fluxo de informações, bem como a estratégia de publicidade visando a promover a “cultura brasileira”.⁵¹

A batalha pelo reconhecimento da filmagem nacional, segundo Taís Lucas, nunca deixou de existir e não parece haver dúvida quanto a isso quando se estuda o posicionamento da revista *Cinearte* frente aos investidores estrangeiros como Francisco Serrador. Muitos autores e pesquisadores confirmam que antes do período Vargas havia certo distanciamento das entidades governamentais das questões que envolviam políticas para cinema. Essa lacuna, a revista entende que devia preencher como uma missão.

. Quando os interesses de seus diretores se entrecruzam aos do governo centralizador de Vargas na década de 1930 era visível a preocupação que eles tinham de que a revista traduzisse o cinema nacional como um possível marco da imagem da Nação. Esta concepção é a mesma do governo que estava em busca de um símbolo unificador através de um mito de fundação que pudesse encapsular a promessa de uma identidade nacional. A princípio, os objetivos dos donos da revista se misturam aos do próprio governo revolucionário de Vargas e se fossem inscritos em qualquer manual ou programa nacional *varguista*, seria considerado essencialmente um projeto nacionalista.

O discurso “nacionalista” contido na revista teria sido motivado somente após a classe cinematográfica ter reivindicado e recebido alguns aportes financeiros e incentivos federais, o que ajuda a explicar em parte este alinhamento. A preocupação

⁵¹ Relatório da diretoria da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1934-1936 citado por Taís Campelo Lucas. Typographia do Commercio, 1937.

em mudar a imagem do cinema brasileiro junto à população torna-se o alvo principal por volta de 1935 e esta preocupação é compartilhada pelo governo e por diversos setores da imprensa e do meio cinematográfico. Em fevereiro deste ano, um artigo da revista⁵² fala da necessidade de obtenção de auxílio estrangeiro como parceiro na construção da nacionalidade, à medida que o intercâmbio político, técnico e operacional significaria a contribuição para esse estágio de nacionalidade pretendido.

As relações políticas entre o Brasil e os EUA, a princípio eram nebulosas pela forte influência no governo Vargas dos regimes europeus de tendência centralizadora. As negociações progrediram até o estabelecimento em 1940 das condições para a criação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, como agência ligada a segurança nacional dos Estados Unidos no enfrentamento dos países do Eixo e consolidadora do Estado americano. Assim técnicos dos EUA acompanhados de manuais de cinema e panfletos junto ao Ministério da Educação e Saúde Pública, como atesta Taís Lucas, puderam consolidar através da Motion Picture os propósitos da revista, afinados para aquele momento: a campanha pelo cinema brasileiro não seria conflitante com o cinema estrangeiro.

Gerson Moura (1984) defendeu que a estrutura de Comunicação deste Birô “americano” seria responsável através da mesma Motion Picture pela operação de influência privativa sobre os meios de comunicação de massa na América do Sul compreendidos os domínios do rádio, da imprensa e do cinema⁵³.

A idéia de que a revista *Cinearte* é antes de tudo uma revista cinematográfica em geral é disseminada por seus editores e reproduzimos aqui, uma parte que sintetiza essa posição.

Se alguém numa discussão mais viva combate o cinema estrangeiro, não deixa de ser natural. As comparações são feitas, sem relação, pelos pessimistas e – por que não dizer? – inimigos do nosso cinema. Não julgamos, entretanto, que se deva combater o cinema estrangeiro para a criação do nosso. (...) *Cinearte*, 1/6/1935.

⁵² *Cinearte*, 1/2/1935.

⁵³ Cf. MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração americana no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

A revista *Cinearte*, sem dúvida é referência essencial na pesquisa sobre a história do cinema no Brasil e Xavier parece sintetizar o enfoque que parece dividir os conteúdos da revista até o fim: de um lado, o “colonizador” e do outro lado, “o colonizado”. Ou seja, de um lado, Hollywood e seus agentes internacionais - dos quais destaca-se Francisco Serrador, nas décadas de 1920-30 e Luiz Severiano Ribeiro na década de 1940 - do outro lado, a rudimentar produção cinematográfica brasileira.

Na suposição de que a revista adotou a causa da Paramount Pictures, um dos maiores estúdios de cinema de Hollywood, o autor argumenta que a revista defende a idéia de que para fazer crescer o cinema brasileiro deveria simultaneamente acender a importação e a exibição de filmes estrangeiros.⁵⁴

De qualquer maneira, aceitando a idéia de que uma revista é um lugar de debate intelectual e gerador de um dinamismo capaz de suscitar impactos na sociabilidade e nos modos de relacionamento entre a mídia e os seus públicos, talvez seja natural supor também a contradição entre a empreitada de *Cinearte* por um cinema brasileiro, sua luta por um símbolo de brasilidade internacionalmente reconhecido e sua posição em favor da contribuição da experiência americana, da relação com outros produtores, dos projetos e exemplos do exterior para soerguer suas próprias matrizes.

Em favor da manutenção ou da intensificação da influencia americana no comércio das fitas cinematográficas somava-se a atitude de vários produtores nacionais que estimularam essa suposta dependência. Muitos pesquisadores tecem um olhar que se dirige mais para a defesa do incremento do cinema nacional através da importação e exibição de filmes estrangeiros do que propriamente uma dependência entre colonizador e colonizado.

Serrador talvez tivesse percebido isso em 1922 quando embarcou para os Estados Unidos a fim de conhecer os novos modos de produção capitalista do cinema e da indústria cultural como um todo: tratava-se de um sistema de consumo de entretenimento e lazer realizado na e para a *urbe*, cujo processo de fundação deveria se estabelecer como oligopólio, ou seja, teria que ser capaz de se organizar com forte tendência para a popularização e de denso caráter ideológico.

Esses indicadores permitem reorganizar e conferir novas paisagens culturais às cidades cujos espaços de mediação social vão se resignificando. Não será diferente para várias cidades latinoamericanas nas quais se pode permitir experiências semelhantes,

⁵⁴ XAVIER, *op. cit.*, p. 168, 169 e 178 *apud* LUCAS, Taís. 2005.

mas o caso do Rio de Janeiro vai se constituir em uma base peculiar, haja vista a característica contraditória na qual as redes de sociabilidade urbana vão sendo compostas na cidade.

A Avenida e sua contradição cultural.

Retomemos o passeio pela Avenida Central que a caminho da *Cinelândia* apontava para um novo panorama cultural no qual o universo artístico e intelectual da época pudesse se expressar. Ainda aqui, as revistas ilustradas nos auxiliam na pesquisa de informações. Diz-nos a pesquisadora Claudia Oliveira em artigo que discute as representações da Avenida através das coberturas fotográficas das revistas ilustradas⁵⁵, que os clubes, teatros, sedes de jornais e hotéis da Avenida Central tornaram-se essencialmente representativos da modernidade.

Em novembro de 1916 o Liceu de Artes e Ofícios cedeu espaço para o Primeiro Salão dos Humoristas e para os Salões da Primavera. Nos Teatros Trianon, Phenix e no Palace-Théâtre sucediam-se as exposições e as conferências humorísticas. A Confeitaria Alvear era ponto de encontro da elite e de artistas. No prédio do Hotel Avenida (hoje Edifício Central) funcionava a Galeria Cruzeiro - repleta de lojas, bares e restaurantes - lugar de grande movimentação. No local funcionava a estação circular da Companhia Ferro Carril da empresa Jardim Botânico.

⁵⁵ Cf. OLIVEIRA, Claudia de. A representação da grande Avenida e o sublime dos “melhoramentos urbanos” nas ilustradas *Fon-fon!*, *Selecta e Para Todos... Escritos*. V. 1, 2007.



Fig. 5 – Avenida Rio Branco, 1937.

Os símbolos do cosmopolitismo - compras, trabalho, passeios, negócios e diversões - substituíam cada vez mais a paisagem anterior dos sobrados e cortiços. Do outro lado da avenida, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional competiam por exposições nacionais e internacionais.

O Palace Hotel, que viria a ser o centro social do Rio de Janeiro, na década de 20 era destacado em revistas ilustradas, como a *Selecta* de 1916. Descrito de uma forma espetacular, a construção de seus sete andares, vista de cima para baixo, mesmo com a ausência de pedestres na calçada traduzia um conceito de cartão-postal.

Ao mesmo tempo as objetivas dos fotógrafos captavam as pessoas *gradas* e *importantes* que circulavam no novo espaço cultural: o “conceituado negociante”, o “abastado capitalista”, os “príncipes da magistratura”, os grupos de bolsistas, os generais e senadores, os artistas, intelectuais e as damas elegantes, que marcaram a sintonia com os ideais culturais ocidentais”. (p. 106).

Enquanto os planejadores urbanos entendiam que as avenidas serviam ao desafogo do tráfego ou produziam boas imagens postais, alguns fotógrafos das revistas ilustradas e cronistas das revistas humorísticas discutiam os novos sentidos e ações psicológicas na qual a cidade emergia. Algumas questões abordadas podiam ser

destacadas: o crescimento populacional, a convivência forçada com os pobres, o aumento do tráfego na região central da cidade e as expressões da cultura popular.

O auge da convivência entre a cultura elitista e a popular era uma questão de tempo, e alcançaria sua plenitude naquele espaço entre o atual Bar Amarelinho e a Rua do Passeio, que desde 1911 estava aguardando por um sinal para se manifestar. Todas as mudanças nos campos da música, teatro, artes e literatura, todas essas manifestações capitaneadas e amplificadas pelo rádio e o cinema desempenhariam um papel determinante no caldeirão cultural da cidade no fim dos anos 1920 com o surgimento da *Cinelândia*. A imprensa esteve lá captando esses sentidos, mas parte dela via a modernidade com outros olhos. Vamos conferir melhor esta visão.

A modernidade do Rio de Janeiro retratada pelos caricaturistas

Uma das pesquisadoras que melhor captou o espírito contraditório da modernidade do Rio de Janeiro foi Mônica Pimenta Velloso, já citada na seção anterior, na sua obra “*Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*” (1996). Ela utilizou a linguagem dos caricaturistas, especialmente da revista *D. Quixote* para através deles analisar a interpretação da modernidade no Rio de Janeiro feita pelos intelectuais boêmios neste momento de constante mutação da vida cultural carioca.

Três aspectos são discutidos por Mônica Velloso no aprofundamento temático da questão da intelectualidade carioca, que nos ajudam a compreender o contexto desta modernidade contraditória.

1. O conflito entre modernidade e tradição no Rio de Janeiro do início do século XX
2. A fragmentação social da cidade em meio ao discurso modernizador
3. A distância mantida entre os intelectuais modernizadores e as camadas populares

Em primeiro lugar, para ajudar a entender o que Mônica Velloso quer dizer com o conflito entre modernidade e tradição, é preciso ressaltar que esta subversão se tornou mais enfática por conta de duas novas invenções das últimas décadas do século XIX: a fotografia e o jornalismo. A reestruturação das formas de expressão proporcionou o conflito entre estes dois novos campos e os tradicionais representados pela pintura, literatura e a cultura popular. É também depois das reformas técnico-urbanísticas e da

política sanitária que surge um Rio de Janeiro moderno, onde se consolida um novo pacto civilizatório que a cidade-capital tornaria um emblema nacional.

Os caricaturistas publicam algumas charges no final da década de 1900⁵⁶ discorrendo sobre a tensão entre arte e técnica. Aproveitam para banalizar os inventos e desenhar máquinas esdrúxulas tratando de abordar pela via cômica as questões de falta de tempo e homogeneização de costumes, acusando uma percepção mecânica da realidade.

Quanto ao segundo aspecto - a fragmentação social - Mônica Velloso vai buscar em Maria Alice Rezende de Carvalho (1994)⁵⁷ o argumento de que a posição marginal ocupada por uma parte significativa das classes populares é acompanhada por uma intelectualidade carioca que captura nas classes populares os símbolos de nacionalidade que são opostos aos da elite política.

Outros autores citados neste capítulo, segundo Mônica Velloso, traduzem a ideia de que na cidade não foram construídas as vias necessárias pelas quais os cidadãos pudessem ser reconhecidos como uma comunidade política. A razão disso é que a modernidade foi acionada fora da lógica comercial, com a maior parte dos negros e dos brancos pobres, por exemplo, vivendo à margem da fronteira entre a legalidade e a ilegalidade, sem profissão revelada. Por outro lado, o sentimento de exclusão social atingia também parte da intelectualidade que se recusava a elaborar a cidade segundo os padrões institucionais europeus. Através de seus escritos e caricaturas projetava-se uma “cidade ideal”, fora do controle das instituições elaboradas pelo governo.

Segundo a autora, é possível encontrar uma conexão entre os intelectuais e as camadas populares, quando aqueles se “debruçaram sobre o submundo, na tentativa de captar nas ruas um ‘padrão de sociabilidade alternativo’ e uma ‘ambiência organizadora’”.(p. 27). Isso fez com que se introduzisse a *rua* como arena de confronto. Afinal lá é o reduto social, onde as informações são trocadas e os canais de participação são elaborados.

Vários autores sugerem a presença das “repúblicas atomizadas”⁵⁸ retratadas nas revistas humorísticas e jornais diários pelos humoristas, cronistas e caricaturistas. Que função vai exercer este relacionamento entre o cronista e o cidadão das ruas? Mônica

⁵⁶ J. Carlos publicou em 1908 na revista *Caretas* charges que reproduziam uma “máquina de pentear macacos” e uma “máquina de lamber sabão” numa alusão ao vazio e tédio urbanos.

⁵⁷ Sobre esse assunto ver Carvalho, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro, Sete Letras, 1994.

⁵⁸ A autora sugere esta designação na análise de José Murilo de Carvalho em seu livro *O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

Velloso responde que por intermédio das ruas foi sendo reconstruída parte da história e da memória da cidade. Os personagens e as histórias que transitam nestas abordagens são diversos: desde o comerciante português até a mulata empregada. A autora cita que Magalhães Junior⁵⁹ reconhece também os selistas, ciganos, tatuadores e trapeiros.

Este sentido de marginalidade foi retomado por algumas revistas cômicas e ilustradas e não permaneceu excluído das discussões sobre a modernidade e da busca de uma identidade proposta por este “submundo”. A autora sugere que esta população que se mantinha desconhecida aos olhos da República modernizadora oferece aos cronistas que a retratam a possibilidade de refutar a idéia de movimentos organizados que categorizam os sinais que expressam os modernismos da época.

Este imaginário construído no Rio de Janeiro foi sendo alicerçado com base nesta conexão entre os intelectuais boêmios, estudantes, jornalistas, músicos, poetas, artistas e cronistas nos bares e cantos da cidade, reforçando esta nova manifestação da modernidade.

No terceiro e último aspecto desta reflexão é proposta uma redimensão do moderno. Para organizar um princípio racional sobre isso, Mônica Velloso propõe que supostas associações involuntárias entre os termos: *moderno*, *modernidade* e *modernismo*, conduziram a uma visão reducionista dos seus significados.

Os modos de ver o “Modernismo”

O advento da Primeira Guerra Mundial marcou definitivamente a oposição entre Europa (civilização ultrapassada) e América (nova civilização). Uma Europa arrasada já não poderia servir de modelo e o alicerce dos velhos padrões europeu estava abalado. Repensar o Brasil antiquado de mentalidade européia era palavra de ordem e algumas figuras se destacavam nesta empreitada: Alberto Torres, Oliveira Vianna, Monteiro Lobato, Olavo Bilac, José Mariano Carneiro da Cunha, Mario de Andrade, Gilberto Freyre, Oswald de Andrade, entre outros foram artífices de um novo movimento nacionalista em diferentes campos de atuação, destacando a literatura e a arquitetura. (Oliveira: 2008:70-82).

⁵⁹ Cf. JUNIOR. Raimundo de Magalhães. *Estrutura social da República das Letras: sociologia da vida intelectual brasileira – 1870-1930*. São Paulo: USP/Grijalbo, 1973.

Essa agitação nacionalista tentaria sintetizar os problemas do Brasil como ligados ao meio e à raça e não faltavam propostas como, por exemplo: sanear o interior, estabelecer o serviço militar obrigatório, educar o cidadão para a República, estimular a entrada de imigrantes para “branquear” a população e reposicionar a arquitetura nacional com os valores neocoloniais.

O contexto nacionalista culminou em fevereiro de 1922 com a Semana de Arte Moderna, interpretado por muitos historiadores como um movimento da modernidade “paulista” em oposição ao modelo carioca, mais tradicional. Segundo a socióloga Lúcia Lippi Oliveira, as expressões culturais das artes plásticas, literatura, música e arquitetura apontavam para o desejo de futuro, porém imaginado a partir do passado, da pureza e da simplicidade.

No campo da arquitetura os prefeitos-engenheiros Paulo de Frontin, em 1919 e Carlos Sampaio, entre 1920 e 1922 buscavam a superação do modelo eclético que marcou a construção do Pentágono das Artes na Praça Floriano. Já vimos como a arquitetura “neocolonial” possibilitava uma releitura do passado e da tradição lusitana, na nova representação do moderno. Passemos um pouco mais esta história em revista.

Lauro Cavalcanti (1996) assegura que a corrente “neocolonial” foi a principal competidora no Brasil da corrente “modernista” e que o Brasil teria sido o único país no qual “membros de uma só corrente foram ao mesmo tempo os revolucionários de novas formas artísticas e os árbitros e zeladores do passado cultural” (p.11).

Ele fala da disputa entre o grupo histórico-tradicionalista representado por Gustavo Barroso, Ricardo Severo, Victor Dubugras e José Mariano e os “modernistas” capitaneados por Lúcio Costa e inspirados por Le Corbusier⁶⁰. Ambos os grupos estavam à procura de símbolos arquitetônicos que representassem a cultura nacional e de uma modernidade *tout-court*, enquanto na Europa se debatia a superação das culturas e *ethos* regionais por uma cultura transcontinental.⁶¹ Em grande parte, o triunfo dos “modernistas” nos anos 1930, deve-se à expansão e ao prestígio da arquitetura moderna brasileira, conquistada em meio à política da boa vizinhança americana.

Em âmbito geral, a pluralidade de manifestações permite descrever o movimento modernista em fases ou etapas, sendo comum a aceitação de algumas premissas.

⁶⁰ Le Corbusier, arquiteto e urbanista era natural da Suíça. Sua principal contribuição nestas áreas foi a idealização das estruturas urbanas das cidades modernas baseadas em edificações que privilegiassem o espaço livre, de uso público residencial, comercial e de serviços. Nesta reorganização constatava-se uma certa imposição de uma nova ordem urbana contrapondo-se à vida cotidiana anterior.

⁶¹ *Ibidem*

Partimos da análise de Oliveira para destacar algumas delas. Numa primeira fase teria sido elaborar uma estética adequada à vida moderna paulista, captar o ritmo das cidades através do cinema e do automóvel, símbolos do progresso. Posteriormente, numa segunda fase, o movimento abraçou questões ligadas à brasilidade, daí o retorno ao barroco através de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars⁶² e Olívia Penteadó, entre outros.⁶³

Também é importante assinalar que três correntes surgidas no movimento e identificadas por Moraes (1978) acrescentam novas interpretações ao modernismo: os “verde-amarelos” que pretendiam a apologia da originalidade brasileira, (Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Menotti del Picchia), os “antropófagos” que se apropriavam da história barroca e das influências européias para construir um canibalismo cultural (Oswald de Andrade) e um grupo integrador, cuja meta era associar o erudito ao popular (Mário de Andrade)⁶⁴.



Fig. 6 - Perspectiva aérea do plano de edifícios em lâminas curvilíneas.
Le Corbusier, 1929.

As temáticas que suscitavam as principais discussões incluíam o debate entre tradição, modernidade, regionalismo e nacionalismo. Arriscamos afirmar que a contenda entre Mário e Oswald de Andrade conquistou um lugar de destaque no projeto da nacionalidade, pois no Rio de Janeiro, esta confluência entre o “erudito-popular” e o “urbano-industrial” na Avenida Rio Branco intensificada desde os anos 1920, alcançaria a plenitude após o surgimento da *Cinelândia*.

O movimento modernista usado como referencial explicador é chamado por Mônica Velloso de “experiência paulista de 1922”. Por que classificar uma experiência

⁶² Blaise Cendrars, intelectual francês, teria sido apresentado à música popular por Villa-Lobos e seria uma espécie de interprete de outro francês, Darius Milhaud na tentativa de passar aos “amigos” modernistas as impressões de uma cultura diversificada espalhada pelos bairros e redutos populares do Rio de Janeiro.

⁶³ *Ibidem*, p.38

⁶⁴ MORAIS, Eduardo Jardim, *apud* OLIVEIRA, Lúcia Lippi, *op. cit*, p.77

paulista como nacional? Segundo a autora a literatura contribuiu com essa difusão, classificando de “pré-modernismo” ou “vazio cultural” o período imediatamente anterior ao modernismo da década de 1920. Ela parece indignada quando pergunta: “‘pré’ e ‘vazio’ em relação a que?”.⁶⁵

A heterogeneidade da cultura carioca e sua profunda relação com os primórdios da República a colocam em destaque no cenário nacional. “Trata-se de relativizar o papel de São Paulo no movimento [modernista] e atentar para outras modalidades e dinâmicas, enfim, outros sinais de modernidade no conjunto da sociedade brasileira.”(p. 33). Estes sinais ocorreram também em São Paulo, segundo a autora, sendo reproduzidos em outras cidades antes do movimento de 1922.

Ela chama a atenção para o fato de que o desenvolvimento industrial foi associado na lógica cultural da época à “vanguarda estética” e ao modernismo. Na reflexão discutida neste livro, Mônica Velloso propõe uma revisão desses conceitos, insere uma dinâmica histórica própria que considera as várias contribuições culturais no tempo e no espaço para o que se chamou modernismo e simultaneamente compreende os múltiplos olhares sobre a modernidade.

Como no Rio de Janeiro esta expressividade múltipla coexiste em temporalidades e relações sociais variadas, os cronistas e intelectuais cariocas não aceitaram a idéia do moderno enquanto “movimento literário”, definido no movimento modernista paulista. Isso aconteceu porque os valores artísticos e literários reconhecidos a partir do movimento, pelo menos na sua primeira fase, não incluem a irreverência como tradição cultural.

O humor estampado em algumas revistas cariocas foi a expressão comunicativa encontrada pelos caricaturistas e cronistas para discorrer as dinâmicas cotidianas, a vida social e intelectual, as fórmulas escritas e visuais que deram conta desta busca pelos sentidos da nacionalidade.

As dinâmicas cotidianas que expressaram os novos modos de vida estavam deslocando o *locus* da cidade para a ala sul da Avenida Central e desembocariam nos acontecimentos relacionados à implantação dos cinemas de Serrador. Nesse deslocamento as atividades culturais que se formaram no século XIX também iam atualizando suas fórmulas e expressões como o teatro de revista.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 31

O lazer na cidade assinalava sua estratificação social

Os jornais nos primeiros vinte anos do século XX retratavam uma cidade dividida em territórios e ritmos. Podia-se constatar a presença dos habitantes dos subúrbios em enterros e festas populares. O cronista João do Rio, por exemplo, uma das figuras mais proeminentes da intelectualidade carioca, teve seu enterro transformado em evento de multidão em 1921, como atesta Lucia Silva.⁶⁶

Na década de 20 o futebol carioca estruturou-se visando à profissionalização, tendo se tornado um esporte de massa, principalmente com a inauguração do Estádio São Januário, em 1927 – local de competições internacionais e discursos políticos. A frequência às missas e as festas de igreja, especialmente aquelas realizadas nos bairros com suas quermesses agitavam a zona norte. Os terreiros de macumba e de samba proliferavam nas favelas e nos subúrbios da “central”, sendo perseguidos pela polícia, mas se constituindo em locais de encontro e de namoro.

A “cidade oficial”, entretanto organizava sua vida social nos chás dançantes, jantares, festas de aniversário e batizados. Lucia Silva confirma que *O Jornal* era consumido para o deleite dos seus leitores preocupados com a estética corporal e a moda, e que buscavam acompanhar o lançamento das futilidades estrangeiras. (2002:66).

No centro da cidade, os cafés e restaurantes em torno da Avenida Central, rebatizada de Rio Branco, em 1912, se somavam aos cassinos e cabarés freqüentados pela população de alta renda. Por volta de 1920 havia oito teatros e onze cinemas que variavam sua programação atraindo diversos públicos. Nos cinemas entre dois filmes americanos tinha-se o costume de introduzir um grupo de música popular brasileira, normalmente de samba ou maxixe. A Avenida Rio Branco como já assinalado antes por Ana Maria Mauad e Cláudia Oliveira seria contagiada a partir da década de 1920 por uma circulação de público que mesclava tanto os cariocas da alta sociedade e os novos burgueses, como os pobres e “marginais” desocupados, turistas, viajantes, estrangeiros residentes e imigrantes.

Na zona sul, a praia começava a se tornar um ponto de encontro da elite urbanizada, incorporando uma prática social ligada ao lazer e à prática do esporte e não mais como terapia médica, como era hábito até fins do século XIX. Por outro lado, as

⁶⁶ Ver *Luzes e sombras na cidade: no rastro do Castelo e da Praça Onze (1920-1945)* – coleção Biblioteca Carioca, v. 47, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Culturas, 2002.

praias da zona norte seriam consideradas refúgios dos “meninos de rua”, já que a ótica desta região da cidade era a de cidade-dormitório excluída do imaginário social de Copacabana e Botafogo.

Vários territórios estavam se consolidando na cidade. Lúcia Silva descreve que no início da década de 1920 que antecedeu ao surgimento da *Cinelândia*, a demarcação de vários territórios estava formatada no imaginário da cidade. A divisão social do século anterior havia se confirmado, mas com contornos espaciais e culturais mais complexos: a favela, a “zona sul”, os subúrbios, os bairros antigos e o centro cosmopolita.

A favela, que se expandia para os bairros periféricos como Estácio e Mangueira projetava ainda mais sua dilatação para bairros proletários-industriais da área de São Cristóvão. Os subúrbios, cujo bairro de Engenho Novo era o limite para o “Mato Grosso” havia construído uma rede de sub-bairros que se estendia para o Méier e Engenho de Dentro.

A zona sul, loteada e habitada pela sociedade de elite e por pessoas que dispunham de tempo livre para a praia consolidava pouco a pouco o deslumbrante cenário de Copacabana que desempenharia uma nova centralidade nos anos 1950.

Os bairros antigos, Lapa e Castelo, onde convivia boa parte da população pobre e contemporânea à reforma Passos. E finalmente, o centro em torno da Avenida Rio Branco e do “Pentágono das Artes”, formando o eixo urbano e cosmopolita, palco de um tabuleiro geográfico onde os agentes culturais solidificariam na década seguinte o emergente encontro da elite com a cultura popular através da indústria do cinema.

Esta arquitetura espacial não se modificaria substancialmente, mas no centro cosmopolita seria tolerada certa convivência entre os habitantes dos demais territórios que estimulados pela indústria do cinema alterariam em parte a face social estratificada desta parte da cidade a partir de 1925. É para lá que caminhamos.

Precisamos antes diagnosticar como a indústria do espetáculo-negócio⁶⁷ se instalou no Rio de Janeiro seguindo modelos importados e de que forma essa indústria já assimilada apropriou-se das expressões populares para disseminá-las como produtos culturais que se tornaram “nacionais” nos anos 1930.

⁶⁷ Expressão usada por Roberto Moura em seu artigo “a indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro” no livro *Entre a Europa e África: a invenção do carioca* organizado por Antonio Herculano Lopes (2000).

As transformações sociais experimentadas no Rio de Janeiro servem agora para realçar as tramas políticas e culturais que facilitaram o surgimento da *Cinelândia*.

Essas mudanças estavam de alguma forma ancoradas nas alterações que vinham ocorrendo quanto à ampliação do uso do espaço público pela sociedade burguesa a partir dos séculos XVII e XVIII. Foi somente a partir da vinda da família real ao Rio de Janeiro no início do século XIX, que se percebe o quanto este fenômeno foi importante na intrincada rede de construção da sociabilidade e do poder político da capital da colônia.

2.2. A “INVENCÃO” DA CINELÂNDIA CUMPRE O SEU PAPEL NA UTOPIA DA CIDADE-CAPITAL.

Apesar de estarmos utilizando marcos históricos do início do século XX que centralizados no modelo europeu ajudam a compreender melhor o surgimento da *Cinelândia*, é preciso salientar que desde o início do século XIX, a imagem e semelhança da Europa já era a meta da Corte portuguesa. Falava-se de uma “Europa possível nos trópicos” e o caminho natural foi a reprodução da arquitetura neoclássica, fortemente concentrada em espaços urbanos que se mesclavam à matriz portuguesa.

Como escola artística, a arte neoclássica que ocupa boa parte do século XIX possui na arquitetura, a tendência de centralização das plantas e perceptibilidade estrutural, isto é, ausência de ornamentos e forte utilização de cúpulas semi-esféricas. A presença de elementos clássicos como o tímpano (parte inferior do frontão) com ornatos em baixo relevo, arco pleno, platibandas para esconder o telhado, além de colunas, balaustradas e espelhos de água são características encontradas no Palácio Itamarati, um exemplo costumeiro de edificação neoclássica do Império. (Funke, 2004).

A Missão Francesa que chegou ao Brasil em 1816 cujo chefe era Joaquim Lebreton tinha em seu arquiteto Grandjean Montigny e em seus pintores, Debret e Taunay os maiores emissários da reprodução do estilo neoclássico aqui no Brasil, neste período.

2.2.1. A matriz neoclássica prepara o neorrenascentismo da Praça Floriano

O gosto francês importado da *Beaux-Arts*⁶⁸ de Paris reconhecido nesses divulgadores exponenciais teve contribuição destacada de Grandjean de Montigny - idealizador da Imperial Academia de Belas Artes, como atesta a arquiteta e urbanista Evelyn Furquim Werneck Lima. (2000). Com a inauguração da Sociedade Propagadora de Belas-Artes pelo arquiteto Bethencourt da Silva, completou-se no final do século XIX um elo de influência francesa da *Beaux-Arts* de Paris

A nova configuração política teve correspondência nos modos de agir, pensar e sentir que já não poderiam ser contidos nos símbolos da província e deveriam ser externalizados conforme o desejo de se pertencer à “Corte”. A essa altura os motivos neoclássicos serviam para compor o novo cenário arquitetônico através de empreendimentos como a Biblioteca Nacional, o Jardim Botânico, a Academia de Belas-Artes e o Banco do Brasil.

O rompimento político com Portugal a partir do processo de independência e a imposição de um modelo centralizador a partir de 1834 permitiu as condições necessárias para a construção da cidade-capital brasileira. Nesse ano, o Rio de Janeiro passou a ostentar o *status* de Município Neutro, apartado da província fluminense e subordinado ao governo central.

Os conjuntos de fachadas neoclássicas e arcos triunfais foram orquestrados para ofertar ao Rio de Janeiro o semblante de uma capital européia. Até meados do século XIX sob forte influência luso-francesa e acrescido pela contribuição de Haussmann no espaço público de Paris foi sendo constituído um acervo arquitetônico em meio aos conceitos que a sociedade burguesa conferia à civilidade. Mais tarde, Pereira Passos se apropriaria das intervenções de Haussmann e as reproduziria no Rio de Janeiro, mas já numa extensão “eclectica”.

Embora a influência lusa não tivesse se apagado, a cidade-capital do Rio de Janeiro idealizada por Passos e Frontin foi palco no início do século XX da introdução do estilo neorrenascentista, agora o novo modelo europeu a ser copiado, no contexto da modernidade burguesa.

A neo-renascença é um estilo que pode ser compreendido como movimento ou parte do movimento chamado de eclético, que dominava a Europa no final do século

⁶⁸ O termo *École des Beaux-Arts* refere-se às múltiplas escolas artísticas francesas, sendo a mais tradicional a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de Paris. O estilo arquitetônico combinava as matrizes gregas e romanas com temas renascentistas e durou até o final da década de 1920.

XIX. Como todo estilo revivalista, o neorrenascentismo pretendia retomar no campo da arquitetura as formas e expressões decorativas do Renascimento europeu dos séculos XV a XVII. Assim como na arquitetura original, o neorrenascentismo caracteriza-se por inúmeras fontes criativas, sendo difícil distinguir suas especificidades até porque foram constatadas combinações com o neogótico, neobarroco e até com o neoclassicismo⁶⁹. O termo “ecletico” passa a ser utilizado para apontar as edificações neorrenascentistas e suas adequações expressas, como por exemplo, nos palácios italianos, nos *châteaux* franceses, nas prefeituras (*rathausen*) alemãs e nas casas de campo do período isabelino, na Inglaterra.

O espaço físico fundamental onde ocorre a versão brasileira desta cena arquitetônica complexa é historicamente definido na Avenida Central e seu “ato final” transcorre na Praça Floriano antes do fim da década de 1900, com a conclusão do “Pentágono das Artes”.

Não custa lembrar que os espaços públicos (ruas e praças) se somam aos “fechados” (cinemas, teatros, cafés) e intensificam a sua função de sítios simbólicos de representação nas cidades-capitais. Nelas, a intenção de definir padrões de conduta, costumes e moda constituíam um nítido propósito unificador e homogeneizante para os quais a interação pública tinha tanto valor quanto o espetáculo propriamente dito⁷⁰.

Nas décadas de 1920-30 a livre recombinação de expressões arquitetônicas do período historicista e o surgimento ou a intensificação no campo das artes em geral, de estilos paralelos como a arte nova, o impressionismo e a *art déco* criaram oportunidades para os ajustes que a cidade-capital teria que executar em substituição ao estilo neorrenascentista do “Pentágono das Artes”.

Citando Argan⁷¹ a arquiteta Evelyn Lima lembra que o historiador da arte deve reconstruir uma “cadeia de juízos” sobre as obras que sustentam sua pesquisa e indagar quais os valores já emitidos anteriormente acerca da arquitetura das estruturas de pedra e cal. Ela lembra que Argan sustentava a idéia de que o conceito de “espaço arquitetônico não pode restringir-se ao estudo das formas da arquitetura, mas estender-

⁶⁹ A Ópera Garnier de Paris (1861-74) e a Ópera Semper em Dresden (1871-78) são exemplos de edificações neorrenascentistas que mesclaram elementos do barroco e do neoclassicismo.

⁷⁰ Jürgen Habermas diagnostica a questão da esfera pública burguesa e do tipo de representatividade pública proporcionada pela vida em sociedade, tanto em Londres quanto em Paris, desde a metade do século XVII. Ver *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

⁷¹ Ver ARGAN, G. C. *Historia de l'arte como historia de la ciudad*. Trad. Beatriz Podestá. Barcelona: Laia, 1984.

se ao conjunto de edifícios e da relação que existe entre eles, numa visão urbanística.”(p. 24).

Assim, a partir da comprovação deste sistema de relações entre a arquitetura e os conteúdos sociais da cidade, torna-se possível o estudo do imaginário político como decorrência de que os diferentes padrões arquiteturais correspondem aos diferentes empenhos de poder. No tocante ao imaginário popular, pode ser visto como uma experiência de percepção, tornando-se uma arte essencial ao estudo da cultura e das utopias modernas.

A construção da cidade-capital, entretanto como lugar de unidade nacional ou mesmo de uma extração dela, como uma praça, uma avenida ou um bairro não pode circunscrever-se à definição de um arcabouço arquitetônico. Se estivermos utilizando a ênfase nesta abordagem é porque de alguma forma se consegue organizar um discurso tangível da cidade-capital através de seus marcos arquiteturais funcionando como um sistema de afinidades e inclusões sociais, um processo que vigora dentro da cidade, mas mesclado com fatos e circunstâncias religiosas, políticas e culturais.

2.2.2. Religião, política e cultura na origem da ocupação da *Cinelândia*.

A arquiteta e urbanista Evelyn Lima destaca que assim como a Praça Tiradentes, a Praça Floriano não se caracterizou como um espaço de centralidade política municipal como em outras cidades do mundo. Não existiam ao redor construções que justificassem alguma valorização urbanística porque somente após a Proclamação da República é que se poderia delimitar a vocação política e cultural do local.

A Avenida Central concluída no Governo Rodrigues Alves havia deixado de lado uma extensa área ocupada pelo Convento da Ajuda e limitada pelo Teatro Municipal, Palácio Monroe e as calçadas da Biblioteca Nacional e do Supremo Tribunal Federal.

Esse espaço desde o tempo dos vice-reis era conhecido como Campo da Ajuda, e nele coexistiam na verdade dois largos: aquele em “frente à Ajuda” e o Largo da Mãe do Bispo, assim chamado por ser a residência da mãe do bispo D. José Joaquim Justiniano de Mascarenhas Castelo Branco.

Na origem do convento está a visitação à ermida de Nossa Senhora da Ajuda que acarretou o surgimento de um dos mais antigos caminhos da cidade, a Rua da Ajuda,

que por sua vez abrigou as construções da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda e em 1748, do Convento da Ajuda.⁷²

Posteriormente em área cedida pelas freiras do Convento foi construída em estilo gótico, a Escola São José, em 1871, cujo mentor principal foi Ferreira Viana, presidente da Câmara e na qual se alojaria o Conselho Municipal a partir de 1895. Até este momento, a Rua da Ajuda teve importante função na vida cultural e no lazer do Rio de Janeiro pela proximidade com o Passeio Público, a área mais agradável da cidade naquele momento.

Pode ser citado como exemplo, que entre 1863 e 1890, depois de inaugurado como Eldorado e passado por vários proprietários, funcionou ao norte do Largo da Mãe do Bispo, o Fênix Dramática, um dos teatros mais freqüentados e que foi demolido por ocasião da abertura da Avenida Central.⁷³

O Largo da Mãe do Bispo, recanto urbano até o fim do Império foi transformado em Praça São José em 1871 e depois de modificações no seu traçado passou a ser chamado de Praça Ferreira Viana pouco antes do início do período republicano. A atual denominação para Praça Floriano, onde se localiza a *Cinelândia* surgiu em 1910, quando foi erguido num dos canteiros, o monumento a Floriano Peixoto.

Brasil Gerson nos conta que a idéia de um monumento a Floriano originou-se no Clube Militar em 1904, exigindo-se do artista que se dispusesse a esculpi-lo total identificação com os ideais florianistas de repulsa ao Império. (2000:248). Tendo sido o concurso vencido pelo pintor Eduardo Sá, criticado por não ter contato com esculturas, o conjunto de mármore e bronze foi fundido em Paris e acabou revestido de um simbolismo que silenciou a polemica.

O Rio de Janeiro começava a contar com um estoque importante de imagens de escultura nos espaços públicos no início do século XX. Segundo Paulo Knauss, esta é uma prática iniciada no Brasil na década de 1860, com a inauguração da estátua equestre do imperador D. Pedro I, na atual Praça Tiradentes. (Knauss, 2000).

A *estatuamania*⁷⁴ remonta à cidade de Paris no século XIX e marca a correspondência da cidade moderna com o liberalismo burguês. A mobilização social em torno da produção de objetos e sua relação com os símbolos que evoca no

⁷² *Ibidem* p.2

⁷³ O jornal *O País* retrata a reinauguração do teatro reformado em 23/11/1888, dois anos antes de seu último espetáculo de grande porte, uma peça traduzida por Artur Azevedo. O teatro quando demolido já não funcionava como tal, sendo local de extração de loterias federais.

⁷⁴ Ver Agulhon, Maurice. *La statuomanie et l'histoire*. In: *Historie vagabonde*. Paris: Gallimard, 1988, v. I.

imaginário urbano constituem ferramentas pela quais se formam os significados dos espaços da cidade.

O posicionamento fixo e central da estátua do Mal. Floriano Peixoto na antiga Praça Ferreira Viana organiza simbolicamente o espaço e a temporalidade característicos dos novos tempos republicanos. Pode-se dizer que a praça Floriano que surge a partir de 1910 elabora um novo sentido para o local repleto de apelos cívicos e morais com base nos feitos dos “grandes homens” e seus “relevantes serviços prestados” ao país, conforme citado por Knauss em referência à obra *Monumentos Principais do Distrito Federal*, de Antonia de Amarante La Tardé. Nessas circunstâncias é fácil entender o alvo a que se presta o monumento na futura *Cinelândia*, centrado na educação política conservadora, na reprodução dos padrões sociais estabelecidos e no reforço do poder instituído.

Retomando Evelyn Lima, o estudo que faz dos aspectos políticos e culturais do espaço que seria conhecido por *Cinelândia* no início do século XIX nos permite constatar a renovação da Praça Floriano em relação às construções geminadas, de pavimento único do tempo imperial. O espaço aparenta então uma nova vocação e “(...) denota o desejo de provocar no imaginário popular o sentimento de que a República, trazendo a ordem e o progresso, eliminou as feições coloniais da cidade”. (p. 185)⁷⁵

A Rua da Ajuda encapsulada agora pela Avenida Central deixa de ser um caminho tortuoso entre os morros do Castelo e Santo Antonio, que desembocava na praia para se abrir de forma ordenada em amplo “espaço racionalista”. Das representações cenográficas documentadas por Augusto Malta destaca-se uma foto de 1906⁷⁶ que caracteriza a perspectiva da Avenida Central a partir de um observador postado na Avenida Beira-Mar. Pode-se contemplar a área do futuro “Pentágono das Artes”, do qual sobressaem a Praça Ferreira Viana, o Teatro Municipal já em construção, o Palácio Monroe inaugurado naquele ano e o Convento da Ajuda.

Em pouco mais de três anos, com a inauguração da Biblioteca Nacional, maior e mais importante biblioteca do país e da Escola de Belas-Artes, acrescentadas à instalação de edificações do poder legislativo e judiciário, o Convento da Ajuda passaria a ser visto cada vez mais como uma edificação destoante daquela plástica imbuída dos ideais republicanos que ajudava a montar o espaço eclético neorrenascentista. Tratava-

⁷⁵ *Ibidem* p.2

⁷⁶ Perspectiva da Avenida Central. Foto de Augusto Malta, 27/10/1906. Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro.

se de uma construção do tempo imperial, que já não podia ser aceita como símbolo de modernidade.

Em 1911 o Convento foi adquirido pela Cia. Light & Power e demolido no mesmo ano para que um hotel de luxo projetado por Carlos Sampaio pudesse ser erguido. Segundo Lima Barreto⁷⁷ o terreno foi arrematado por 1.850 contos. Um outro trecho de propriedade da Brazil Railway deveria juntar-se ao da Light & Power para a construção de outro “arranha-céu”. Com a mudança das freiras do Convento da Ajuda para a Tijuca e posteriormente para o antigo prédio da paróquia de Nossa Senhora de Lourdes, em Vila Isabel⁷⁸, os projetos dos edifícios não foram à frente e aquele espaço de 1.800 metros quadrados permaneceu ali até que a Cia. Cinematográfica Brasileira de propriedade de Francisco Serrador concluísse a aquisição do imóvel por 1.800 contos de réis. (Máximo, 1997:76).

É preciso ressaltar que esse intenso desejo de “modernização” da cidade e a rapidez na concretização das intervenções urbanísticas e arquitetônicas no início do período republicano contrapõe-se às transformações lentas e graduais que deslocaram os antigos centros da cidade: Largo do Paço (atual Praça XV) e o Campo de Santana.

Esta agilidade intervencionista do modelo republicano faz conviver na Praça Floriano, entre 1900 e 1930, duas matrizes arquitetônicas e urbanísticas, que embora conectadas por fortes apelos visuais e estéticos, expressam sentidos que se tornam tipologias diferentes no modo de ver e sentir a cidade.

Em primeiro lugar, as construções ecléticas da reforma Passos em torno da Praça Floriano que simbolizavam o poder político, também construíram um forte sistema emblemático da cultura pública do país, através do “Pentágono das Artes”.

Depois, no final da década de 1910, ainda com o trecho do Convento da Ajuda por ocupar, os prédios hoteleiros projetados, mas não concretizados para aquele espaço deram lugar aos “arranha-céus” que abrigavam ao final da década de 1920 a maior parte dos cinematógrafos e cine-teatros.

Evelyn Lima destaca as fachadas individualizadas em estilo neo-Luiz XV e Luiz XVI destes prédios que ao longo do trecho de numeração “par” equivalente ao antigo Convento da Ajuda foram erguidos pela Cia. Cinematográfica Brasileira. Observa-se o contraste com os prédios neorrenascentistas do lado “ímpar” da então Avenida Rio

⁷⁷ BARRETO, Lima *apud* MÁXIMO, João. *Cinelândia: breve história de um sonho*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997. p. 49

⁷⁸ *ibidem*

Branco⁷⁹, como a Biblioteca Nacional, a Academia Nacional de Belas Artes e o Edifício Lafont.

De um lado, a representação do compromisso com a ordem e o progresso para um país civilizado “europeu”. Os “pórticos, colunas gregas e escadarias suntuosas” (p. 190) ajudavam a classe dirigente a formalizar as bases conceituais da cidade-capital que se queria cosmopolita.

Do outro lado, o flanco mais mercadológico, menos político, construído a partir da década de 1920 como um sinal de importação de valores procedentes da matriz cultural americana. A arquitetura progressista dos prédios de mais de dez andares reverencia o capitalismo e o poder econômico parecia subjugar o poder político.

2.2.3. Os cinematógrafos da Avenida preparam o nascimento da Cinelândia

Na sua fase preliminar que historicamente é compreendida entre 1896 e o início da década de 1920 não se pode falar de indústria cinematográfica, pois um grupo restrito de pessoas cuidava das duas funções básicas da futura fábrica de entretenimento: a produção e exibição. Após esse período as empresas cinematográficas, tendo as americanas à frente, investiram capital para exercer controle na distribuição mundial deste produto.

A ênfase na fabricação que sinaliza os primeiros anos do século XX vai sendo substituída pela ênfase nas vendas que marca a passagem da sociedade rural para a sociedade industrial. Influenciadas pela recém formulada teoria clássica da administração⁸⁰ no fim da década de 1910, os estúdios passaram a gerenciar a comercialização e distribuição de suas películas montando uma estrutura organizacional empresarial que culminaria nos anos 1950 com a introdução do conceito de *marketing*.

Neste contexto a produção criativa dos filmes subordina-se a lógica de mercado e influencia outros segmentos relacionados como espetáculos musicais, atividades teatrais e produção radiofônica. A partir da publicidade profissional intensificada a

⁷⁹ A Avenida Central foi rebatizada para Avenida Rio Branco em 1912.

⁸⁰ A teoria clássica da administração idealizada por Henri Fayol (1841-1925) é derivada da teoria da administração científica de Frederick Taylor (1856-1915). Centralizada na estrutura organizacional e na visão do homem econômico, tinha como objetivo a busca da eficiência nas organizações e acarretou a redução do custo dos bens manufaturados. Ver “*Administracion industrielle et generale*”, publicado em 1916.

partir do final da década de 1920, a conexão com os públicos passa a ser em nível nacional e internacional e estabelece-se a ação mercadológica na medida que as cidades-capitais absorvem grande quantidade de imigrantes externos e internos neste período.

O que nos interessa nesta seção não é particularizar a história do crescimento da indústria do cinema e a liderança americana neste processo, mas o de caracterizar a difusão do novo produto do espetáculo sugerido a partir de experiências em laboratórios americanos e franceses como matriz para as sociedades em via de industrialização. Mesmo concordando que este tenha sido um fenômeno de características mundiais, já no primeiro capítulo atestamos as evidências de sua maior penetração na América Latina. Para caracterizar melhor este fato precisaremos identificar os precursores dos cinematógrafos que chegarão à Avenida Central a partir de 1905 até 1925.

O marco histórico para a primeira projeção em território nacional foi de Henri Paille que utilizou um omniógrafo em 12 de julho de 1886. Flora Sussekind⁸¹ aponta que a primeira exibição teria sido no formato kinetoscópio em 9 de dezembro de 1894, num sobrado da Rua do Ouvidor. Quanto à primeira produção “genuinamente” brasileira, aceitava-se também até 1997, que a nossa primeira projeção cinematográfica teria sido a filmagem feita por Alfonso Segreto de um navio francês à Baía de Guanabara, em 19 de junho de 1898. Os pesquisadores Jorge Capellano e Paulo Roberto Ferreira, autores do livro “*Verdades sobre o início do cinema no Brasil*” discordam dessa informação e atestam que através de um exemplar da Gazeta de Petrópolis, de 1º de maio de 1897, pode-se constatar um anúncio da projeção de três filmes brasileiros no Cassino Fluminense.⁸²

A verdade é que muitos países reivindicam a paternidade do cinema, aceitando-se, porém que a primeira projeção para público pagante tenha ocorrido em Paris, em 28 de dezembro de 1895, no Salão Indien du Grand Café, promovido pelos irmãos Lumière. Em 1897 estreava no Teatro Lucinda (atual Rua São Pedro) o cinematógrafo Lumière importado da França e nesse mesmo ano, Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Sales inauguraram o novo cinematógrafo da Rua do Ouvidor, 141 – o Salão de Novidades Paris⁸³.

⁸¹ SUSSEKIND, Flora. 1987 *apud* LIMA, Evelyn, 2000, p.297

⁸² Ver www1.an.com.Br/1999/jun/19/0ane.htm Os filmes em questão seriam: “*Chegada do trem em Petrópolis*”, *Bailado de creanças no Collegio no Andarahy*” e “*Uma artista trabalhando no trapézio do Polytheama*”.

⁸³ LIMA, Evelyn. 2000:235-6

A capital da República ainda conviveria com variações que antecederam ao cinematógrafo como o cosmorama, estereoscópio, agioscópio e até a estranha inana, que na verdade se tratava de um sinforama, uma espécie de truque ótico com a utilização de espelhos instalado no Teatro Inana na Rua do Ouvidor. João Máximo confirma que vem do habito de freqüentar esse local que vem a expressão: “vai começar a inana”, isto é, a “lenga-lenga, a ladainha, a mesma história de sempre”.⁸⁴

Giuseppe Labanca, Antonio Leal, Paschoal Segreto, Marc Ferrez cuidavam nesta época de uma produção dinâmica que incluía o cassino agora chamado Palace-Theatre na Rua do Passeio, os cinemas-cantantes que dublavam atores e atrizes que moviam os lábios no filme mudo e os cinematógrafos inaugurados na Avenida Central.

Foram inaugurados a partir de 1907 vários cinematógrafos na Avenida Central: Parisiense, Pathé, Pavilhão Internacional, Avenida, Odeon, Kosmos e o novo Pathé. Como suporte para o funcionamento e o aperfeiçoamento dos cinematógrafos e dos seus sistemas de segurança muito concorreram a industrialização da energia elétrica, a distribuição de gás e o crescente número de engenheiros especialistas em serviços de instalação e manutenção de aparelhos cinematógrafos, conforme atesta Evelyn Lima.

Depois da abertura da Avenida Central, em 1905, os novos estabelecimentos de exibição de fitas seriam mais confortáveis e adequadas para absorver um público mais numeroso. Estas salas exigiam de acordo com a industrialização da energia elétrica, um sistema mais sofisticado de segurança em virtude dos inúmeros incêndios nos sobrados onde funcionavam os antigos cinematógrafos, especialmente aqueles do circuito entre as ruas do Ouvidor e Sete de Setembro. A forração das paredes das salas de projeção em tecido e a diversa utilização dos pisos dos sobrados contribuíram para ocorrências freqüentes de incêndios.⁸⁵

O empresário italiano Jacomo Rosario Staffa, proprietário do pioneiro cinematógrafo Parisiense, aberto em 1907, explorou de forma inteligente a técnica de utilizar a música e o cinema no mesmo ambiente. Havia orquestras que se especializavam em música adaptada ao cinema e Staffa contratou a orquestra do maestro Leestac para os acompanhamentos. Alice Gonzaga afirma que nos intervalos das sessões eram apresentadas músicas de discos e de piano alternadamente.⁸⁶

⁸⁴ MÁXIMO, João. 1997: 68

⁸⁵ LIMA, 2000, p.237

⁸⁶ GONZAGA, Alice, 1996 *apud* LIMA, 2000:239

Antes de Francisco Serrador que se mudaria para o Rio somente em 1919, alguns empresários atuavam na emergente indústria do espetáculo que se formava e Staffa era um deles. Havia também Pascoal Segreto e seus irmãos, além de Marc Ferrez e seu filho. Marc Ferrez procurou Serrador em Curitiba, quando este estava tentando obter a representação da empresa francesa Pathé, percebendo que Serrador seria um potencial competidor, tentaria demovê-lo da idéia desta representação.

Até a década de 1920, o perímetro mais famoso da avenida em termos de cinematógrafos estava compreendido entre a atual Avenida Almirante Barroso e a Rua do Ouvidor, onde se destacavam, entre outros, o Cine Parisiense de Staffa, o Cine Avenida, na esquina da Rua República do Peru (atual Rua da Assembléia), o novo Pathé de Marc Ferrez e o primeiro Odeon, ambos no quarteirão da Rua Sete de Setembro.

Paschoal Segreto inaugurou em 1907 na esquina da Rua Barão de São Gonçalo um cinematógrafo erguido em um barracão de madeira, o Pavilhão Internacional, que se caracterizava por uma maior simplicidade quando comparado aos elegantes cinemas citados anteriormente. Na verdade, o empresário arrematou o espaço do Padre Fairbanks que queria construir no local uma “pseudoferrovia”, o “Ferro-Carril Asiático” que tentaria simular um espetáculo de viagem a Terra Santa numa sucessão de imagens nas janelas do galpão. O espaço acabou sendo utilizado também como rink de patinação, teatro de revista e operetas, bem ao estilo dos primeiros cinematógrafos que surgiram até a década de 1920.⁸⁷

Um dos mais luxuosos cinematógrafos inaugurado em 1909, na esquina da Rua Sete de Setembro, o antigo Odeon, possuía dois ambientes de exibição e da sua sala de espera, o pianista Ernesto Nazareth fazia uma sala de concerto, segundo Evelyn Lima.

Ainda em 1914, surgiria no quarteirão Ouvidor-Sete de Setembro, o Cine Palais, reconstruído no local onde funcionava o primeiro Pathé, que havia se mudado para o lado par da Avenida.

Ao lado do Cine Parisiense, havia o Éclair-Palace que chamava a atenção pela inteligência de seu projeto espacial que limitado pela sua largura soube explorar um adequado aproveitamento para as salas de espera de primeira e segunda classe, pátio com jardins e chafariz, no melhor estilo francês. Posteriormente, seria transformado no Teatro Trianon, reduto do teatro de comédias onde brilhariam, na década de 1930, Gastão Tojeiro e Procópio Ferreira.⁸⁸

⁸⁷ *ibidem*

⁸⁸ *ibidem*

O Cinema Avenida, inaugurado em 1911, na esquina da Rua Republica do Peru (atual Rua da Assembléia) segue os passos do Éclair-Palace e transforma-se também em teatro na década de 1920. Um dos aspectos ressaltado em suas instalações, de acordo com a crescente tendência de se preocupar com a segurança das casas de espetáculos, foi a capacidade dos “aparelhos de aeração” (...) “de tal modo poderosos que em menos de um minuto renovam a temperatura da sala.” (Lima, 2000:247).

Ainda havia o Kosmos, inaugurado em 1910, no quarteirão Ouvidor-Sete de Setembro, quase ao lado do novo Pathé e o Rialto na esquina da Rua Bittencourt da Silva, onde se localizavam o Parisiense e o Éclair-Palace. Em frente ao Parisiense, no outro lado da avenida encontrava-se o Cinema Central, que depois de reformado passou a chamar-se Eldorado.⁸⁹

Os padrões ecléticos que conferiam modernidade à avenida eram observados nas fachadas destes cinematógrafos, como atesta Evelyn F. W. Lima. A *art nouveau* a *art déco*, que já revolucionavam a linguagem do ecletismo na Europa eram pouco utilizados, exceto em alguns interiores. As cicatrizes da tradição portuguesa deveriam ser apagadas e as fachadas frontais deveriam cumprir essa função, uma vez que as construções geminadas impediam frontarias laterais.

Do ponto de vista arquitetônico, no início da década de 1920, a imagem das cidades sofreria uma influência poderosa a partir da Escola de Chicago⁹⁰. Arquitetos como Louis Sullivan e William Adler passaram a fazer uso nas suas práticas construtivas do concreto armado e do aço. Os “arranha-céus” de New York e Chicago desenvolviam uma nova arquitetura para a indústria do espetáculo em referencia aos novos conceitos para a modernidade.

Esse estágio de mutação revelava também a transformação social e urbana das cidades e a alteração do eixo de influencia que passaria lentamente da Europa para o EUA durante a primeira grande guerra, e se consolidaria na década de 1920.

As circunstâncias que se seguem a Primeira Guerra Mundial, beneficiam o atendimento das vontades populares. Em termos políticos essa conjuntura está regulada pela perda da hegemonia dos setores agroexportadores em detrimento de novos atores como a burguesia industrial, as burocracias civil e militar, o proletariado urbano e as

⁸⁹ *ibidem*

⁹⁰ Na arquitetura e urbanismo a Escola de Chicago constrói um conjunto de idéias e pesquisas sobre o futuro das cidades e do planejamento urbano, numa ótica americana. A influencia da Escola de Glasgow e da Secessão Vienense ajudaram a planejar a construção de novos edifícios: os arranha-céus. Ver Benevolo, 2001.

massas “marginais” como assinala Soihet⁹¹. Qualquer grupo político que aspirasse a hegemonia política deveria considerar esse novo contexto que se configurava. No plano cultural as estratégias de relacionamento procuravam desenvolver uma plataforma colaborativa e crescentemente integrada aos novos gostos populares.

2.2.4. Cinelândia: o espaço tomado pelas camadas populares

Os grandes pólos cinematográficos foram gerados na França e Estados Unidos que nos primeiros dez anos da história do cinema viram surgir as maiores produtoras mundiais da época: Gaumont, Pathé, Edison Company, Biograph e Vitagraph. Durante a época do cinema mudo até o fim da década de 1920 os filmes eram freqüentemente assistidos com acompanhamento de piano, o que de algum modo assimilava e adaptava a experiência dos *music-halls* londrinos e dos cafés-concerto parisienses que desde o século XVIII já faziam crítica dos costumes em espetáculos dançantes e pantomímicos.

As produtoras americanas percebendo o potencial do mercado interno, especialmente nas grandes cidades, New York e Chicago, tornaram os preços de ingressos das salas de exibição acessíveis e baratos a partir de 1905. Como resultado houve a atração de milhões de telespectadores que originaram um mercado sem precedentes para a arte e o espetáculo nos EUA. O aparecimento dos primeiros cinematógrafos americanos já constituía, portanto um ensaio para uma maior popularização que chegaria a América Latina, que se tornaria o maior mercado para a indústria cinematográfica americana no fim da década de 1920.

Algumas alterações arquitetônicas e estéticas tiveram que ser realizadas em *music-halls* e casas de concerto para serem adaptadas como salas exibidoras de película cinematográfica. Alguns dos mais famosos teatros tornaram-se cinematógrafos⁹² e no Rio de Janeiro não foi diferente. O Cassino Nacional da Rua do Passeio foi inaugurado como Palace-Théâtre em 1901 e passa a funcionar como café-concerto e cinematógrafo, tendo abrigado também conferências, um tipo de evento cultural muito comum nesta época. (Lima: 2000: 250-51)

⁹¹ SOIHET, Raquel. Escolas de samba no carnaval carioca: origens e ascensão”. In: *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

⁹² O Teatro Gaité Rochechouart, o Teatro la Cigale e o Teatro Trianon de Paris passaram de music-halls a salas de exibição. CABEZAS, Hervé *apud* LIMA, Evelyn: 2000:252

A popularidade do cinema vislumbra-se como incontestável tanto na França como nos Estados Unidos tornando-se um produto cultural notório do grande público no início da década de 1920. Os cinematógrafos da Avenida Central, entretanto não acompanhavam o ritmo de transformação para se adequar a exigência por um cinema mais ágil, mais cômico, centrado em ídolos produzidos pelas empresas americanas Fox, Paramount e Universal.

Surgiram ícones como Max Linder, Charles Chaplin, Stan Laurel e Oliver Hardy, da dupla *O Gordo e o Magro*, Rudolph Valentino, mitos infantis como Mickey Mouse e símbolos sexuais como Greta Garbo⁹³. No início dos anos 1920, os filmes exibidos por Stappa, por exemplo, já não satisfaziam plenamente o público recém incorporado às salas de cinema: operários, militares, comerciários e os imigrantes. O cinema americano revoluciona a montagem com diversos enquadramentos, *closes* e planos fechados que destacam a ação. Isso conduz o cinema europeu mais freqüentemente reproduzido no Rio de Janeiro nas salas de Stappa e Marc Ferrez a ser avaliado como obsoleto, a tal ponto que os filmes de Stappa do Cine Trianon, por exemplo, terem sido considerados “produtos de baixa qualidade comprados a preço baixo na Europa”.⁹⁴

O público que freqüentava os cinematógrafos da Avenida Central até o final da década de 1910 era diferente daquele que descobria o cinema “Poeira”⁹⁵ da Avenida Marechal Floriano, por exemplo. Neste último predominavam os trabalhadores de fábrica e do comércio. Embora desde o início, os cinematógrafos fizessem convergir para as suas salas todo tipo de público, era inegável que nos primeiros anos, consoante o ambiente cosmopolita da cidade à época da reforma Passos, a freqüência era predominantemente oriunda dos teatros e dos *music-halls*. As fotos da época⁹⁶ atestam pelas vestimentas dos freqüentadores o caráter mais solene das exibições mais harmonizadas com o ambiente arquitetônico dos cafés-concerto que adaptados ou não, sediavam as primeiras exibições cinematográficas intercaladas com os espetáculos.

⁹³ ver www.telabr.com.br. Acessado em 25/03/2009.

⁹⁴ LIMA, Evelyn., p. 251

⁹⁵ O Cine Popular mais conhecido como Poeira, funcionava com uns guarda-embrulhos, onde os clientes acomodavam suas mercadorias e pacotes para assistir os filmes, possuindo também um pátio com chafariz. É possível que venha daí a expressão “poeira” quando o público se referia às salas de cinema “caídas”, cheias de goteiras e sem ar-condicionado, geralmente encontradas nos subúrbios cariocas. (Ver Lima, 2000)

⁹⁶ A revista *Fon-Fon* registrou em duas fotografias de 1911 os eventos no interior do Palace-Théâtre da rua do Passeio e do Cine Avenida, cujo público predominantemente masculino e vestido de forma luxuosa contrastava com outra foto de 1928 do cine Pathé-Palácio cuja indumentária da platéia era mais simples e despojada.

Consolidava-se a nova centralidade da cidade-capital, configurada agora como redescoberta da sensação de presenciar o filme em salas de maiores proporções, mais ventiladas numa atmosfera agradável estimulada pelo ambiente de uma praça aberta e larga.

Comparando-se com o total de teatros e cinematógrafos que existiam no Largo da Ajuda (depois Praça Ferreira Viana), a área que corresponderia a Cinelândia até 1901 possuía apenas o Teatro Fênix Dramática. O Cassino Nacional, na Rua do Passeio - reinaugurado como Palace-Théâtre, em 1901 - e o Cine Eldorado ocupariam este espaço até 1924. Foi a Avenida Central o núcleo da cinematografia da cidade entre 1907 e 1924 com o Parisiense, Central, Éclair-Palace, Odeon, Palais, Avenida, Kosmos e o Pavilhão Internacional. Quando chegamos a 1925 e traçamos uma reta até 1950, os cinemas haviam migrado para a Praça Marechal Floriano: Capitólio, Império, Cine-teatro Glória, Pathé, Palácio, sem falar no Rex e Rival surgidos na Avenida Álvaro Alvim e o Regina/Dulcina, da Rua Alcindo Guanabara. Na Rua do Passeio, o Palace-Théâtre já havia se tornado Cine Palácio e foi inaugurado mais recentemente o Alhambra, que fechava esta lista.⁹⁷

A “Praça dos Cinemas”, como passou a ser conhecida a Praça Floriano começa a formar um público numeroso. O local se firma como ponto de encontro no qual se aglutinam as várias camadas sociais tanto nos teatros como nos cinemas. As décadas de 1920-30 transformariam o espaço público do antigo “Pentágono das Artes” de tal maneira que as várias categorias sociais elitistas pareciam se diluir, embora a hierarquia oriunda dos primeiros tempos republicanos ainda fosse reproduzida no Teatro Municipal ao lado dos cinemas de Francisco Serrador.

As inovações e funcionalidades da modernidade, conforme tratadas no segundo capítulo levavam às cidades um ritmo cada vez mais alucinado, através do qual o público não apreciava mais os espetáculos pomposos, os dramas e comédias de que tanto tratava Artur Azevedo em seu teatro de revista. A preferência por *music-halls*, cafés-concertos, cassinos e agora pelos cinemas, selava a tendência por espetáculos desconcentrados e pouca exigência intelectual.

As vastas salas de cinema da Praça Marechal Floriano serviam ao propósito da subjetividade e já não havia espaço para uma maior ostentação como acontecia nos intervalos dos eventos teatrais de décadas atrás. O desfile social se dava nas entradas

⁹⁷ Fonte: Quadro “Teatros e cinematógrafos da Praça Floriano e adjacências”. LIMA, Evelyn. 2000:261

dos cinemas e o fato de estar entre a multidão participando de uma experiência “moderna”, catalizadora, ao mesmo tempo em que confortável e extravagante satisfazia os anseios por *status* e auto-afirmação, próprios daquele momento, vividos intensamente nas capitais européias, mas certamente emblemáticas nas grandes cidades norte-americanas.

Seria interessante reproduzir as palavras de Evelyn Lima, quando assinala as transformações operadas na Praça Marechal Floriano com a afluência dos diversos públicos ao local através dos cinemas.

“Detectei que na Praça Floriano, onde as transformações urbanas do início do século XX introduziram significativas mudanças, o cinema foi penetrando e alterando a cultura, a arquitetura e a sociedade. O cinema tornou-se um elo social que interferiu na vida psíquica da comunidade e, permeando todas as camadas sociais, modificou-lhes os hábitos e as práticas em quase todos os sentidos.” (Lima, 2000)

O cinema fixou o Rio de Janeiro nos parâmetros modernos que estavam sendo produzidos pelas metrópoles européias e americanas. As fachadas dos cinemas faziam o público mergulhar na fantasia psicológica que iriam encontrar no ambiente escuro e impessoal. Havia algo novo na experiência do cinema que o tornava um produto fascinante: a característica de um compartilhamento coletivo, mas experimentado individualmente e a perspectiva das sensações que a platéia provaria. Esse talvez seja um dos motivos pelos quais percebe-se os cinemas sempre cheios a qualquer hora do dia e a cidade-capital do Brasil incorporou este novo modo de lazer como uma experiência de excitação incomum.

É preciso salientar que a Praça Floriano importou os novos modelos da indústria do espetáculo oriundos dos EUA que se pautavam por uma centralidade econômica, subvertendo de certo modo, a centralidade política. Não que essa não exista, mas enquanto o objetivo de conferir ares de civilidade e cosmopolitismo predominava no projeto de identidade da cidade na época da reforma Passos, os empresários do cinema conferiam com os prédios altos um símbolo do progresso industrial nas grandes cidades do mundo.

Com o desenvolvimento das técnicas de produção, a sala de exibição cinematográfica precisava ser reconstruída com isolamento acústico e os estúdios incapacitados momentaneamente de fazer tomadas externas pela introdução do som,

possibilitam o desenvolvimento de vários sistemas de sonorização. Isso vai exigir edifícios suntuosos, modernos, que representem a nova promessa da modernidade, uma vez que o cinema sonoro se expande e o inglês torna-se a língua mundial. Será necessário entender como essa produção arquitetônica ligada a Escola de Chicago seria ajustada por Francisco Serrador na tentativa de reproduzir a Broadway simbolicamente na *Cinelândia*.

Antes de prosseguir há que se ter um cuidado. Sabemos que os espaços arquitetural e social estão em conformidade nas cidades. Nas pesquisas foi possível constatar que a circularidade cultural advinda da “arquitetura do espetáculo”, para usar o termo favorito de Evelyn Lima, não subverteu a arquitetura portuguesa ou eliminou a ostentação que certas camadas de intelectuais insistiam em manter. Muitos não romperam com estes padrões simplesmente pela renovação das interações sociais simbolizadas nos novos papéis originados com a mercadoria vendida nos cinemas de Serrador.

2.2.5. A paisagem de prédios altos da *Cinelândia* organiza a circularidade da cidade-capital.

Dessa nova conformação arquitetural-social sobressai o “arranha-céu”, novo estilo de prédio que ia sendo capturado em fotos por diversas revistas ilustradas. Uma delas, a *Para Todos* chegou a fazer um contraponto em 1928, quando publicando o “instantâneo” de um “arranha-céu” de treze andares na Avenida Rio Branco o comparava com as fotos de 1907 de Augusto Malta, o fotógrafo oficial da prefeitura na época.

Este marco arquitetural funciona como novo símbolo político e de entretenimento e tomava o lugar do ecletismo de Passos. A cidade se abria para uma paisagem cultural mais moderna vista de cima e para os lados como a envolver o espectador, anunciar a emergente vocação do espaço urbano da cidade-capital. A cidade estaria assim caracterizada por novas intervenções que afetariam a indústria do lazer e que se incorporariam às tradicionais intervenções urbanas anteriores. (Oliveira, 2007).

A indústria do cinema e do entretenimento em geral se apropriou deste “novo” modelo da arquitetura para expressar também um “novo” estilo de vida: o *american way of life* cuja esquina mais famosa do mundo, a Broadway de Nova York ajudava a

divulgar e cuja cidade mais emergente, a ensolarada Los Angeles se orgulhava de ser um dos pólos geradores.

Os empresários cinematográficos tinham sua própria utopia que ia além daquela imaginada pelos políticos da capital federal dos anos 1900-10, pois ao invés de um projeto de civilidade, seu deslumbramento deveria conduzir os consumidores a um delírio visionário.

O cenário de prédios altos significava que a sociedade carioca poderia experimentar um “imaginário de sonho coerente com a efemeridade e a velocidade da década de 1930 (...) percebidos tanto na arquitetura quanto nos costumes”. (Lima, 2000:310).

A Praça Floriano, a mesma que abrigara as construções neorrenascentistas abriria as portas para as novas idéias e projetos do espanhol Francisco Serrador Carbonell: a fantasia de fazer do espaço onde funcionava seu parque, uma réplica da arquitetura e do espetáculo da Broadway americana. O caminho que leva a este empresário vai ser cumprido junto ao novo papel que a cidade-capital precisava desempenhar no pós-guerra, durante os anos 1920.



Fig. 7 – Nova Iorque. Vista do Rockefeller Center.

Era necessário um projeto de re(construção) nacional, provocar um manifesto do sentimento de renovação que então dominava o mundo em campos tão diversos como história, educação, sociologia, engenharia, direito ou química. A ciência era o protótipo da confiabilidade e embora na cidade-capital fossem encontrados núcleos de resistência política ao governo, como a revolta dos jovens oficiais do Forte de Copacabana, a grandeza do país, representada por sua capital pacificada, deveria esculpir a representação de uma nação coesa e moderna.

“Cidade-capital” é uma categoria discutida por Giulio Argan⁹⁸ que dialoga com o conceito como se fosse uma cidade que representando as ideologias que interessavam à formação das monarquias absolutistas européias do século XVII, não somente as legitimava como força política, mas consolidava lugares para a arte e a cultura, simulando cada uma a seu modo os núcleos da “sociabilidade intelectual” e da memória.

A historiadora Marly Motta identifica a importância simbólica da cidade-capital pelo seu papel na instalação dos Estados nacionais modernos. O pertencimento a essa “comunidade imaginada” é confirmado e legitimado a partir dos signos, símbolos e crenças que em constante processo de mutação operam fortemente a favor da construção de uma identidade nacional. (2004:7-9).

No início deste capítulo falamos da transformação política e cultural ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, sede da província fluminense, quando da chegada da família real ao Brasil e neste marco histórico constatamos o plano da edificação de um império português na América. A mudança operada no pobre panorama urbanístico e cultural da capital da colônia necessitava então do neoclássico, para projetar no Rio a cara de uma capital européia. Era evidente que a Coroa portuguesa queria a correspondência no Rio de Janeiro, daquela capitalidade roubada de Lisboa e uma identidade nacional para a nação tropical era urgente.

Assim ocorreria também com o neorrenascentismo, o ecletismo franco-italiano e os “arranha-céus” da Avenida Rio Branco e da Praça Floriano. Cada expressão estilística a seu modo e em seu tempo executou uma função particular, embora relacionada a um processo social complexo que organizou a circularidade cultural da cidade-capital.

⁹⁸ Giulio Argan (1909-1992) foi teórico da arte italiana e historiador. Uma parte de sua vida foi dedicada a política pública como prefeito de Roma, mas tornou-se conhecido como estudioso da arte medieval e renascentista. Em sua historiografia bibliográfica destacam-se os livros *Classico Anticlassico*, 1986 e *Storia dell'arte come storia della città*, 1983.

Quais as conexões deste processo que interessam neste estudo e suas conseqüentes relações com a cidade-capital? Elas ajudam a entender a formação do espaço público da futura *Cinelândia*?

Retomando Marly Motta, “(...) o que o Rio de Janeiro oferecia aos seus visitantes era mais que um retrato da nação presente; o que estava em evidencia eram os sonhos e as aspirações da nação moderna que [*o país*] queria ser”. (2004:35).

Neste espaço projetado para o futuro, o “arranha-céu” passa a ser representado como a expressão do moderno e junto ao novo sentido de ser cosmopolita provocarão a convivência de novas fórmulas culturais e projetos políticos. Estes precisaram ser redefinidos a partir das décadas de 1920-30 tanto pelos agentes econômicos como pelo poder público federal e municipal.

A revista *O Cruzeiro* que começou a ser publicada a partir de 1928, fazia entre outras coisas, a cobertura da vida dos astros de Hollywood e do cinema em geral. Sua principal característica, acompanhando a tendência das revistas ilustradas da época, era o apuro visual e aplicação de tecnologia de ponta na introdução de novos meios gráficos.

No ano de sua inauguração uma crônica se destacou: a projeção futurística da cidade na visão do urbanista Alfred Agache⁹⁹. O articulista, mesmo não identificado, que comenta esse projeto se exalta quando analisa a maquete da “visão maravilhosa do Rio de Janeiro de amanhã” projetada por Agache e ressalta que a pedido dos editores da revista tenta comunicar a impressão que trouxe daquela visita ao Rio de Janeiro do futuro no ano de 1950. Ele conta extasiado:

(...) indubitavelmente o plano geral de transformação e desenvolvimento de nossa cidade, *projectado* para ser concluído dentro de 30 a 50 anos, constituirá um forte e nobre elo entre a geração de hoje e as gerações vindouras, encadeando os sentimentos da nacionalidade, desenvolvendo a consciência social do povo, fortalecendo enfim a alma brasileira. (*O Cruzeiro*, 10/11/1928)

⁹⁹ Durante o governo do prefeito Prado Junior (1926-1930) e do presidente Washington Luis, foi chamado ao Rio de Janeiro o urbanista francês Alfred Agache, criador da Sociedade de Urbanismo de Paris. A intervenção do espaço urbano projetada por ele para o Rio de Janeiro compreendia a construção da Cidade Universitária na Urca, a Avenida Presidente Vargas, o sistema de linhas, a Avenida Brasil, além de canais, túneis e aterros. (SANTOS, Claudia e CAMARADELLA, Cláudio, 2004)

A sensação de grandiosidade não se restringia à cidade, mas estava sendo lançada para a nação. A foto estampava o projeto da cidade que Agache vislumbrava para 1950 e lá estavam os “arranha-céus” de estilo *novaiorquino* reproduzidos em meio às largas avenidas e praças, contemplava-se um esboço de progresso. Configurava-se para o Brasil um lugar de liderança, já que segundo o cronista, “o Brasil será dentro de 10 ou 20 *annos* a mais populosa nação latina do mundo; e como é extenso o seu território e enormes as suas riquezas, fácil é prever o alento novo que receberá a raça (...)”.

A idéia de associar a tarefa do arquiteto a uma inteligência superior que fosse capaz de definir sua missão salvífica, isto é, resolver as demandas materiais da cidade parece ser o discurso predominante neste momento, aqui e em diversos países. Ademais, o modernismo que se expressou oficialmente no Brasil em 1922 conduziria através de sua vertente arquitetônica a uma nova transformação urbanística na cidade-capital.

A preocupação de analisar futuras intervenções como detentoras do dom de reinventar a cidade, encontrada em vários cronistas da época é expressa também nesta reportagem de *O Cruzeiro*: “(...) quero que o leitor tenha a visão, embora rápida e fugaz, do futuro Rio de Janeiro, da inigualável cidade que entrevi nos desenhos e nas palavras de Alfred Agache tal como os contemporâneos de Hausmann *antegozaram* nos *projectos* desta magnífica realidade que é a Paris de hoje”.

Este êxtase nos remete ao fato que na reforma do prefeito Pereira Passos, na década de 1900, citada anteriormente como simulacro da “Europa possível” foi utilizado o modelo de modernização na busca por uma identidade. Agora, o panorama cultural da cidade que veio se modificando durante a década de 1920 precisa ser acompanhado de acordo com as transformações ocorridas na sociabilidade urbana da cidade e a partir de novas centralidades, como a Praça Floriano e a Avenida Central. As novas técnicas de construção e engenharia que emergiram em Nova Iorque e Chicago criaram novos ícones arquiteturais e o “arranha-céu” passa a exercer uma função semelhante àquela observada nas intervenções de Hausmann no *boulevard* parisiense.

A vertente modernista desencadeada no Rio de Janeiro cuidou de adaptar esse monumentalismo a partir do projeto metropolitano de Agache. Na década de 1920, os monumentos arquitetônicos que mais representavam este movimento no Rio de Janeiro foram os pavilhões da Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, organizada no espaço do antigo morro do Castelo. O que caracteriza a construção destes palácios era o estilo “*neocolonial*”.

Nota-se, porém, que o ecletismo e especialmente o *art déco* moldou o formato do “arranha-céu” nos Estados Unidos, já então uma nação emergente e interessada em exportar a experiência de seu modo de vida para a Europa e demais países. No início do século XX, Nova Iorque era um centro para a disseminação da arquitetura *Beaux-Arts* e talentos como Stanford White, entre outros, foram atraídos a competir pelo prédio mais alto da cidade.¹⁰⁰

O que nos interessa observar é que os novos espaços surgidos com a reforma Passos foram objetos de nova ofensiva simbólica na busca por uma interpretação da modernidade que atualizasse o significado da cidade. Isso ocorreu pelo menos em dois momentos: entre 1919 e 1922 por parte do poder público, isto é, dos prefeitos-engenheiros Frontin e Carlos Sampaio e em 1928 através do projeto futurista de Alfred Agache.

Nunca se deve esquecer, entretanto, que enquanto os arquitetos e urbanistas entendiam que as avenidas serviam ao desafogo do tráfego ou produziam boas imagens postais, os projetados arranha-céus de 80 metros de altura com suas praças internas serviriam de estacionamento para os automóveis. Contudo havia grupos no Rio de Janeiro que faziam forte oposição a essas mudanças. Já vimos como alguns fotógrafos das revistas ilustradas e os cronistas das revistas humorísticas debatiam esses novos sentidos da *psique* coletiva na qual a cidade emergia, desde o final do século XIX. A partir do início do século XX estas vozes se intensificaram por conta do aumento do tráfego na região central da cidade, do crescimento da população, da convivência forçada com os pobres e das expressões da cultura popular que o modernismo tentaria assimilar.

A cultura híbrida encontrada no Rio de Janeiro, discutida no capítulo anterior e que marca a tradição modernizadora do início do século XX destoa daquele padrão de análise que apontava para uma cidade dividida pelas exclusões sociais dos tempos pré e pós-republicanos no final do século XIX. A cidade estava se modificando.

Como os cinemas da Praça Floriano se apropriarão desta nova concretude moderna, o “arranha-céu” e estabelecerão vínculos com a sociedade que está se transformando?

Quando os centros urbanos começaram a ser estudados etnograficamente pela Escola de Chicago, arquitetos e urbanistas desenvolveram no início do século XX

¹⁰⁰ Ver BENEVOLO, Leonardo. 2001

algumas idéias relativas ao planejamento urbano e teorias sobre o destino das cidades no futuro. Esta nova ideologia foi incluída no contexto das cidades de Chicago e Nova Iorque.

A arquitetura e a engenharia de Chicago já haviam se tornado referências, principalmente após o grande incêndio de 1871 que uma vez debelado produziu um mutirão de reconstrução, precipitando um movimento que atraiu arquitetos de todas as partes do mundo para a cidade. A Escola de Chicago de arquitetura e urbanismo passou a pesquisar e utilizar o ferro e o aço na estrutura dos edifícios e beneficiado pela invenção do elevador por Elijah Otis, na década de 1850, desencadeou construções em altura com produção em série, erguimento rápido e prático além de janelas semelhantes. A estrutura ortogonal em ferro, que tornou mais flexível o planejamento das plantas e a rejeição à ornamentação fez surgir os primeiros arranha-céus¹⁰¹.

Segundo Benévolo, o “arranha-céu” é a designação popular para os edifícios dotados de altura singular com formato de torre. Sua principal característica é a multifuncionalidade, podendo incluir residências, escritórios, salas de serviços e praças internas. Estabeleceu-se um marco para cidades como Nova Iorque e Chicago que se prevalecem disso para exportar uma nova simbologia de capitalismo e modernidade. Os “arranha-céus” ganham um sentido que segundo Louis Sullivan, um dos mais destacados arquitetos de Chicago, passa a difundir as novas tipologias urbanas, representativas do desenvolvimento industrial e da nova forma de consumo engendrado na sociedade americana. Surgiram ícones de concreto como o Empire State Building, o Chrysler Building e o Rockefeller Center. Uma fotografia de 1900 de Nova Iorque, por exemplo, flagraria uma cidade muito próxima do que seria a Rua do Ouvidor de então. Mas em 1940, a metrópole somava mais de dois milhões de habitantes e os prédios altos caracterizavam a ilha de Manhattan de ponta a ponta da baía.

A associação entre o *art déco* e os arranha-céus foi forte o suficiente a ponto de gerar reproduções dos edifícios de Nova Iorque e Chicago em outras partes do mundo. Considera-se que o edifício do Banespa em São Paulo seja uma cópia brasileira.

Estudando a maquete de Alfred Agache para o Rio futurista dos anos 1950, reproduzida na revista *O Cruzeiro*, percebe-se o mesmo tipo de valorização ocorrida nas duas metrópoles americanas, mas havia o desejo de transformar o Rio de Janeiro.

¹⁰¹ *ibidem*

A imagem daquela identidade cosmopolita européia do início do século estava sendo ultrapassada pela arquitetura do capitalismo industrial.

Evelyn Lima situa este momento da reinvenção da cidade como a terceira fase de um processo de ascensão da classe burguesa que moldava um “gosto mundano” apropriado aos que queriam romper com o passado colonial preconizado na época dos prefeitos engenheiros. No seu entendimento é a modernidade dos “arranha-céus” e a magia do cinema abrigada nos seus andares térreos que sendo disputada pelos empresários do espetáculo daria novos sentidos a Praça Floriano, já chamada de *Cinelândia* na virada da década de 1930.

O *star-system*¹⁰² americano criava ídolos que desempenhavam papéis e intensificou a aparência como mercadoria cultural. O cinema se prestou a função de inventar os heróis míticos que vendiam a idéia de uma nação poderosa, líder e catalisadora das decisões mundiais. A estratégia de Hollywood expandiu-se graças aos empresários americanos, mas incentivou empreendedores europeus a investir no Brasil também. Já discutimos aqui a influencia de Segreto, Staffa e Marc Ferrez, na fase inicial da formação do mercado cinematográfico no Rio de Janeiro.

Em 1922, segundo João Máximo, (1997:77) o espanhol Francisco Serrador torna-se através de sua empresa, a Cia. Cinematográfica Brasileira, proprietário definitivo do terreno onde antes se instalara o Convento da Ajuda. Havia planos no papel para aquele espaço e os “arranha-céus” já faziam parte deles assim como os cinemas. Sua permanência por mais de três anos nos EUA permitiu estudar a indústria cinematográfica americana em Hollywood, conhecendo magnatas e estabelecendo uma rede de contatos na Broadway que permitiria segundo seus planos, financiar o projeto da Broadway brasileira na Praça Floriano.

No terceiro capítulo será explicitada essa trajetória e sua afinidade com as transformações que a sociedade experimentava.

A construção dos edifícios de oito andares que comporiam o quarteirão principal, do que viria a ser a *Cinelândia* coube a Serrador depois que ele loteou a área para vários de seus colaboradores. Assim, ele pode inaugurar em pouco menos de um ano, quatro cinemas: Capitólio, Glória e Império, em 1925 e no início de 1926, o Odeon. Máximo assegura que pouco a pouco o local foi tomando a feição de uma Broadway, tímida, é verdade, mas o suficiente para engendrar um sentimento de

¹⁰² termo que passa a designar o sistema de publicidade americano baseado na exploração acentuada do estrelismo do artista e de seu personagem, surgido nos anos 1920-30.

orgulho pessoal ao fundador do projeto e servir aos propósitos de agregar um novo significado ao espaço. (p. 80)

Quando Evelyn Lima refere-se ao projeto de Serrador chama os empresários como ele, de introdutores de um “mundo de sonho e magia” e o adjetivo “visionário” aparece freqüentemente em sua obra *Arquitetura do espetáculo* (2000).

No entanto um detalhe não pode passar despercebido. Ao seu modo, Francisco Serrador, não dispôs de todos os recursos para fazer decolar de forma incondicional todo o projeto sonhado. Na questão arquitetônica, por exemplo, não se pode falar de reprodução e sim de adequação tanto aos “arranha-céus” de Chicago quanto aos teatros da esquina mais famosa do mundo, a Broadway de Nova Iorque. Enquanto os prédios assumiam diferentes formas ecléticas que não podiam reproduzir a opulência dos edifícios americanos, as fachadas dos cinemas, estas sim, no melhor estilo *hollywoodiano* convidavam o público de forma explosiva e exuberante aos lançamentos. Os letreiros criavam a sensação de fantasia e experiência alucinante.

Evelyn Lima cita que a revista *Cinearte*¹⁰³ admitia que finalmente o Rio de Janeiro seguindo o exemplo de Buenos Aires, aqui na América do Sul, podia ter acesso aos filmes que ate então eram conhecidos apenas por sua tradição.

O biógrafo de Serrador, Gastão Pereira da Silva assegura que antes de sua incursão pelo Rio de Janeiro, o empresário já possuía um império de cinematógrafos em São Paulo e Curitiba,¹⁰⁴ mas nada se comparava ao projeto de construção do maior parque de diversões da América Latina, na cidade-capital do Brasil.

Disso pode-se deduzir que o negócio de Serrador era o cinema, não os prédios. A partir do produto ele pretendia dinamizar a Broadway brasileira. Isso explica também que os palácios variavam seus estilos entre linhas neoclássicas francesas, helênicas, outros em estilo neo-Luiz XV, além dos protótipos dos “arranha-céus” americanos. Ademais, a recepção desta arquitetura bem diferenciada em relação aos palácios neorrenascentistas da reforma Passos encontrava resistências tanto daqueles que estavam arraigados aos modelos clássicos franceses e por isso, estranhavam o paredão de prédios inspirado em modelos americanos, quanto da população em geral ainda não acostumada inteiramente com a nova maneira de morar e trabalhar que o local ajudava a implantar.

¹⁰³ A autora cita um editorial da revista *Cinearte* de 4/8/1926.

¹⁰⁴ Ver SILVA, Gastão Pereira da. *Francisco Serrador, o criador da Cinelândia*. Rio de Janeiro, Vieira de Mello, sd.

De qualquer modo, é inegável a transformação do espaço público em torno da Praça Floriano, que passou ser conhecido como “Quarteirão Serrador” e a sensação de pertencimento na engrenagem urbana que essa modificação desencadeava no transeunte e no usuário dos cinemas. É claro que as sensações variavam individualmente e coletivamente, mas se organizava uma circularidade na cidade-capital, que incorporando modelos americanos modificava gostos culturais eruditos. Ao mesmo tempo atraía um público ancorado no novo costume social que em relação àqueles hábitos cosmopolitas que já eram presenciados desde 1905 na Avenida Central impulsionava um frenético mercado cultural na cidade.

Os cinemas do Bairro Serrador acabaram atraindo um público mais requintado do que os que freqüentavam os antigos cinematógrafos da Avenida Rio Branco. Foram introduzidos porteiros e lanterninhas, os bilheteiros vestiam-se de maneira alinhada nos grandes lançamentos e se tornou elegante freqüentar os cinemas da *Cinelândia*. Segundo a revista *Cinearte*: “(...) tornou-se um habito chique freqüentar o Capitólio, em cuja porta paravam todos os dias centenas de automóveis particulares, reveladores da classe social que se aglomerava no interior”.¹⁰⁵

Os diversos empreiteiros aos quais foram confiadas as construções dos demais cinemas seguiram um modelo particular para seus palácios, mas copiaram o padrão americano de aproveitamento dos “*arranha-céus*”: cinemas ou teatros nos primeiros pavimentos, destinando os diversos andares superiores para apartamentos e escritórios.

2.3. INDÚSTRIA CULTURAL E CULTURA CARIOCA

As novas tecnologias, como o cinema, o rádio e a publicidade que se organizam de modo mais profissional nos EUA, levam a criação de uma “indústria cultural” planejada, cuja versão mais bem reproduzida foi implantada pelo empresário Francisco Serrador na Praça Floriano (*Cinelândia*).

Até que isso acontecesse, os produtos culturais criados pelo mercado de entretenimento que se instalam na cidade nas primeiras décadas do século XX divergiam das expectativas das elites dirigidas à música erudita, a pintura ou a literatura clássicas. À medida que as transformações urbanas se sucedem, a produção artística popular se expande em um tipo de estrutura amadora que engloba desde as manifestações da cena dramática da Praça Tiradentes até os musicais da Lapa.

¹⁰⁵ *Cinearte apud* Lima. 2000 p. 264.

Da mesma forma que o projeto de civilidade planejado pela elite dominante para a cidade conviveu com interpretações paralelas para a modernidade, a indústria do espetáculo que estava sendo importada da Europa e posteriormente dos EUA era precedida por diferentes versões artísticas nos bairros populares, cuja liderança do negro já era percebida desde os primeiros anos da República.

Duas questões emergem como preâmbulos para compreender o contexto em que a indústria do cinema se instala no Rio de Janeiro.

Em primeiro lugar deve-se verificar como a cultura brasileira capturada dos redutos populares, especialmente aquela originada da música negra, foi apropriada pela indústria cultural emergente no início do século XX. Esse processo mercadológico foi possível não somente pelo surgimento de um mercado diversificado e popular, mas pela evolução do conceito de “ser carioca”, já que essa significação caminhava paralelamente ao papel crescente do negro carioca como símbolo da brasilidade.

Em segundo lugar, de que forma a união desta cultura “mulata” contida na heterogeneidade cultural brasileira foi enlaçada no arranjo político para ser inventada como “cultura nacional” na década de 1930. Entre esses dois momentos instala-se o projeto de Serrador. Vejamos como se deu tudo isso.

A representação do “carioca” e a identidade brasileira.

As representações do ser “carioca” são contraditórias desde os tempos coloniais e pode-se perceber isso pelas diversas interpretações do que teria sido ser “carioca”. Na visão do indígena, ele era o estrangeiro, depois na visão do próprio habitante da cidade, seria visto como símbolo de distinção identificado à sede da Corte e finalmente na representação que lhe foi imposta no fim do século XIX, o “carioca” é o responsável por uma cidade “suja” e fonte de doenças cuja origem miscigenada impossibilitava incluí-la como “civilizada”.

Novas significações a partir dos anos 1920 foram sendo acrescentadas ao “carioca”, observando as contribuições ao debate sobre questões como identidade e cultura, conforme afirma a pesquisadora Regina Abreu (2000). Essas significações partem da idéia de miscigenação e inclusão do “mulato” como representante da identidade carioca, e por extensão da nacionalidade brasileira. Isso foi possível, em parte, porque as teorias racistas e evolucionistas foram superadas pelo discurso social.

Quando Mônica Velloso identificou a coexistência de uma intelectualidade boêmia que insistia em se opor ao mundo cosmopolita da Av. Rio Branco e da Praça Floriano, ela já constatava também o contato destes intelectuais com as “sombrias” ruas e vielas da Praça XI, do morro do Castelo e dos subúrbios onde habitavam os mulatos e negros.

Antes essa convivência era exercida em meio à imagem negativa do negro e da mulata porque reforçavam o caráter inferior da “raça” brasileira. Nos anos 1920 o “malandro carioca” e a “mulata cabrocha” foram recuperados para identificar o Brasil no exterior. Este aspecto será de suma importância na avaliação que faremos sobre a introdução do cinema na Praça Floriano e do incremento da indústria cultural na década de 1920.

O mulato se torna “nacional”

O caminho da “metropolização” carioca que se organiza após a libertação dos escravos e a proclamação da República desenvolve uma intrincada teia social na cidade. Roberto Moura (2000) assegura que da libertação dos escravos resultou as primeiras grandes levas de desempregados, os meninos de rua e a massificação da miséria. Por outro lado, com a reforma urbanística de Passos confirma-se o surgimento das favelas e os redutos no subúrbio. A estes se juntam os imigrantes da seca nordestina e dos latifúndios, bem como àqueles vindos das porções superpovoadas da Europa ibérica e latina. Esta multidão vai se misturando aos pobres e remediados da cidade colonial e formando uma população numericamente majoritária em relação à cidade “legal” projetada pelas concepções interventoras de Pereira Passos e dos prefeitos-engenheiros. (p.113)

A reforma urbanística definindo uma área central onde se concentrava o entretenimento e o comércio se alinhou à explosão demográfica característica de cidades latinas como Buenos Aires e Cidade do México e potencializou uma aproximação da sociedade legal com os setores marginalizados. Como estes já se apresentam como majoritários no início dos anos 1920, as atividades artísticas convergem para os empresários da diversão que tomam o espaço da elite cultural que monopolizava a produção e recepção cultural na cidade desde os tempos do Império.

Flora Sussekind (1986) explorou este temor da perda do controle cultural pelas elites dominantes. Em meio às mudanças de comportamento social das novas camadas da classe média que freqüentavam os teatros de revista, em fins do século XIX, ela cita as críticas de Cardoso da Mota que captou na peça *A filha de Maria Angu*, paródia de *La fille de Madame Angot*, um tipo de diversão noturna da pequena burguesia que nos trazia vergonha e um atestado de atraso do teatro nacional. Artur Azevedo, montador das operetas e óperas cômicas do teatro de revista, respondia que a opção pelo teatro ligeiro ao invés das comédias literárias se dava pela dificuldade de encontrar empresários que financiassem suas dramaturgias tradicionais. Eles estariam interessados em explorar as oportunidades comerciais proporcionadas pela riqueza do café e pela diversidade de gostos populares. (p.118-21)

Os gostos populares são reflexos de uma nova cidade que foi se definindo com a expulsão da massa popular pelas obras do Centro e seu núcleo de expansão se irradiaria da Rua do Sabão (que corria em paralelo a atual Avenida Presidente Vargas) até os arredores do Campo de Santana e da Praça Onze de Julho. Este sítio urbano foi chamado de Cidade Nova e a partir destes pontos até a região portuária seria conhecida por Pequena África.

Essa área era estigmatizada pela presença de negros, imigrantes baianos e judeus pobres com forte presença religiosa e musical. Uma vez repudiados pelas elites urbanas que circulavam na Avenida Rio Branco e no “Pentágono das Artes” os artistas surgidos nestes espaços seriam trazidos ao mundo do “espetáculo-negócio”. Como isto sucedeu?

Roberto Moura¹⁰⁶ quando analisando a indústria do espetáculo que se formava no Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX constatou esse fenômeno aparentemente contraditório. O seu argumento poderá ser útil no capítulo três, na busca de uma melhor compreensão para o fenômeno do surgimento da *Cinelândia*.

Desde o final do século XIX a elite intelectual pensava na questão de nossa complexa identidade nacional, como já vimos. Os brasileiros não reconheciam a identidade nacional no sistema político, na arquitetura urbana, na literatura ou na música erudita.

¹⁰⁶ *Ibidem* p. 41

Segundo Alejandro Ulloa (1991) a principal fonte alimentadora das representações nacionais modernas dos povos latinos surgiu da música popular. Seus autores e intérpretes estavam espalhados pelos bairros, vielas e periferias das cidades¹⁰⁷.

Aqui no Brasil, o movimento modernista de 1922 na busca por uma síntese de unidade nacional renegou essa cultura popular e propunha a música expressa na cultura popular rural como aquela na qual se encontrariam os autênticos “significantes de Brasil”. Além disso, rejeitou-se também a *música popular* oferecida pela diversão paga e a *música erudita* européia.

Demorou, portanto para que a vanguarda modernista percebesse a expressividade desta cultura popular, especialmente a que vinha manifestada na música dos negros da Cidade Nova e dos subúrbios. Diversas reflexões originadas da sociologia e da antropologia colaboraram para uma maior compreensão da mestiçagem e à tomada de consciência quanto à garantia de uma suposta arte autêntica vinda do reduto popular afro-americano. Uma interessante observação de Roberto Moura cabe aqui.

No decorrer do século XIX, os Estados Unidos assumem a liderança no campo do entretenimento popular e o crescente poder de gravitar em torno de si as decisões da política internacional. As bases da indústria cultural americana estariam sendo implantadas nos bares de música *folk* inglesa misturados com influência italiana e irlandesa. Mas o que marcou essa plataforma foi a progressiva presença da música dos negros nas grandes cidades no início do século XX e o desenvolvimento extraordinário das atividades cinematográficas nos subúrbios de Los Angeles, uma cidade que teria sua importância ampliada a partir da década de 1920, como será visto.

No início do século XX os negros migram para o norte dos EUA e em 1920, segundo Moura, três cidades americanas já contam com mais de 200 mil negros, um sedutor público consumidor e dono de uma expressividade típica. O compromisso central com o lucro e a voracidade do *show-bizz* por novidades estimula a utilização de diversas combinações culturais e procedências que no campo da música, por exemplo, desembocam no *foxtrott*, a dança rítmica que transcende ao público-alvo negro e alcança distribuição internacional.

Como vimos anteriormente, a apropriação da música negra pela indústria cultural americana foi a primeira manifestação artística subalterna a alcançar mercados

¹⁰⁷ Autor citado por Roberto Moura. Ver “Modernidad y musica popular en América Latina”. In: *Estudios Culturales em America Latina*, ano 11, n.24, México, 1991.

internacionais. Processo semelhante ocorreu aqui no Brasil, por exemplo, quando o samba alçou vôo em direção a um negócio que ganharia significação “nacional”.

Mônica Velloso, já citada aqui, ilustrou como os escritores e jornalistas da intelectualidade carioca que não tinham abraçado o movimento paulista de 22 mediavam esta inclusão junto aos músicos e festeiros. Nos espaços culturais da Pequena África e dos subúrbios, a música negra inserida como entretenimento garantiu sucesso pessoal a muitos artistas e cantores num primeiro momento. Depois a ascensão da “cultura popular negra” foi conduzida pelas empresas de entretenimento à indústria cultural, o que estava se tornando numa tendência internacional.

O samba carioca difundido pelas novas invenções da modernidade – o disco e o rádio - representava uma das expressões de gosto popular, que assim como a seresta e o choro, rejeitados no Império e no início da República foi impulsionada a um mercado consumidor em nível industrial. O que explica, em parte, esta passagem da composição artesanal, religiosa e comunitária da música afro-brasileira para o cenário da indústria cultural gerenciada por empresários locais e estrangeiros, era a expressão corporal traduzida em emoção intensificada, uma música que se tornava uma experiência rítmica e mística. Esse contágio atrairia os “ocidentais” e redefinira de forma diversa o papel que a música popular tinha ocupado no plano civilizatório da elite urbana. Apoiada por um discurso social que legitimava a miscigenação, impulsionada pelos interesses da burguesia industrial do entretenimento e unvida por incursões transgressoras, como as de Villa-Lobos, a música negra foi introduzida nos salões da sociedade nacional, como confirma Roberto Moura (p.147).

A tecnologia de reprodução, no final do século XIX e início do século XX, antes voltada para as máquinas da revolução industrial, organiza-se para esse novo mercado e grandes interesses financeiros financiam pesquisas na Europa e nos EUA que redundaram em três produtos que expandem o negócio do *show-bizz* para além do campo musical e das fronteiras nacionais: o disco, o rádio e o filme sonoro. A criação, produção e venda dos espetáculos são profissionalizados e surgem *lobbies* que logo se ligam aos interesses políticos. O consumo cultural passa a se constituir em bases internacionais, alcançando a América Latina, principalmente por causa dos migrantes e da burguesia europeizada.

Haveria uma batalha que Moura chama de “inconclusiva” (p. 137) entre americanos e europeus pelo mercado latino que já possuía uma produção local artesanal no início do século XX. No caso brasileiro, conquanto os europeus tivessem vantagens

imediatas pela estreita ligação da nossa intelectualidade com a produção artística francesa, os americanos ganhariam a batalha definitivamente com o cinema.

O sistema americano de propaganda aplicado no cinema fez a diferença quando os publicitários entenderam que os mercados-alvo dos filmes já não podiam ser operados a partir de matrizes tradicionais ligadas a família. A multiplicação e a sofisticação do consumo engendrada por movimentos migratórios e favorecida pelo crescimento das cidades, entre outros fatores, incorporaram novos segmentos à emergente centralidade espacial da cultura que se organizava desde os últimos decênios do século XIX (avenidas, praças e esquinas) e para eles os desenvolvedores de roteiros dirigiram sua criatividade.

É preciso notar que o interesse das empresas estrangeiras pelo mercado latino se desenhava por causa do potencial desse mercado nas novas metrópoles. A exploração da música negra que convivia com o migrante europeu e sua descendência, já constatada, por exemplo, na França e nos EUA foi uma adequação necessária para interessar determinados segmentos das sociedades locais.

Assim, os atores ficam bem definidos na lógica da engrenagem cultural que se desenvolvia no início do século XX no Rio de Janeiro: a) os empresários do entretenimento explorando as multiplicidades de gêneros, particularmente a música negra, desenvolvendo as condições para uma cultura de massa que convive com a herança de um cidadão moderno e comunitário, originário tanto da zona sul, como do subúrbio, dos outros estados ou dos outros países; b) os artistas populares que ao se tornarem profissionais, se diferenciam dos boêmios e intelectuais da Rua do Ouvidor, mas não concretizam o sonho da inclusão na civilização, permanecendo como elementos intermitentes; c) o governo que busca legitimação popular e não podendo imprimir uma *práxis* civilizatória a partir de intervenções urbanas e culturais, isolando as manifestações periféricas, vai preferir utilizar-se dessa ponte social para estabelecer um “nacionalismo musical”¹⁰⁸. O que se pretendia eliminar vai liderar o processo de construção de identidade nacional na Era Vargas.

¹⁰⁸ Expressão utilizada por José Miguel Wisnik e citada por Roberto Moura. Ver “Getulio da paixão cearense”. In: *O Nacional e o Popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

A invenção da “cultura nacional” a partir do Rio de Janeiro

A lógica da indústria cultural se afinava com a idéia de transformação do país em potência proposto e divulgado pela nova república porque ambos dependiam de uma integração nacional. Se a ênfase dos empreendedores do entretenimento era mercadológica porque visava ao lucro, a evidência política do momento tinha como alvo a idéia de uma unidade nacional brasileira.

Sabemos que ao comentar sobre esta política integradora iremos vislumbrá-la a partir dos anos 1930, quando a *Cinelândia* já tinha cinco anos de existência e esse relacionamento político-cultural que liga o projeto de Francisco Serrador à esfera governamental será demonstrado. O que nos interessa aqui é a questão nacional pensada em contraponto à política regionalista que vigorava na Primeira República e como os objetivos dos empreendedores culturais se alinhavam ao governo preocupado em construir um símbolo musical que representasse a nacionalidade, disseminando o interesse por uma brasilidade.

A formulação de um processo de cultura nacional ocorre em paralelo a construção dos estados nacionais na América Latina. Alejandro Ulloa¹⁰⁹ afirma que do mesmo modo que o samba desempenharia o papel de representar o Brasil, a rumba representaria Cuba e o tango, a Argentina.

Esses emblemas funcionam como marcas corporativas, definitivas e hegemônicas, do mesmo modo que os produtos culturais quando inseridos no mercado de consumo se organizam como produtos simbólicos em resposta aos anseios de prestígio, *status*, auto-afirmação, prazer e ansiedade que passam a ser desejados pela platéia, ou seja, pelos “clientes”.

Embora a participação das classes populares seja de importância vital na formação da indústria cultural é forçoso reconhecer que os segmentos da sociedade oficial subestimaram tanto quanto puderam estas manifestações vindas da periferia. Entendemos que neste caso, esta conjunção que faz surgir a cultura popular urbana se faz presente por apropriações e conexões complexas nas quais o popular transforma-se em produto nacional pela via do convívio direto ao qual a música negra se prestou com mais eficiência no molde contraditório da sociedade carioca.

¹⁰⁹ Cf. ULLOA, Alejandro., *op. cit.*, 1991.

Foi esta percepção que mostrou à elite política que chegaria ao poder nos anos 1930 que a partir do Rio de Janeiro, a capital federal, deveria emergir um projeto nacional de cultura e não seria através das manifestações folclóricas tentadas inicialmente por Vargas.

A associação deste ideário nacional com o plano político da nação levaria a uma adequação das práticas que procurariam sintetizar as produções culturais. Uma vez institucionalizadas pelo governo, essas produções culturais através da difusão do rádio e do disco criariam uma rede que mudaria a fisionomia cultural do país. De um lado as agências estatais procurando uma legitimação do Estado através da síntese cultural, por outro lado, os representantes e os artistas dos redutos populares buscando reconhecimento oficial e inserção social.

A peculiaridade do Rio de Janeiro que constrói uma modernidade contraditória já demonstrada nas revistas de Artur Azevedo, na boemia intelectual da Rua do Ouvidor ou nas expressões da cultura negra da Pequena África, deveria ser legitimada como síntese de uma cultura nacional que assinalava a nova vocação do Estado: estar acima de conflitos e disputas de pequenos grupos políticos e garantir unidade ao território nacional.

CAPÍTULO III

A “BROADWAY” BRASILEIRA E SEU SIGNIFICADO NO PROJETO DE FRANCISCO SERRADOR

Vimos como nos anos seguintes à proclamação da República, o Rio de Janeiro foi construindo seu cosmopolitismo mediante a reprodução dos símbolos urbanísticos e culturais da modernidade européia.

A influência européia na construção do patrimônio material é inegável na área do “Pentágono das Artes”, antes e depois da reforma Pereira Passos. Por outro lado, a influência cultural americana vai exercer uma profunda transformação na paisagem cultural daquele local quando da tentativa de recriação da Broadway por Francisco Serrador. Esta influencia vinculada ao cinema e regida pelas necessidades de acumulação econômica e reprodução da força de trabalho será objeto de análise neste capítulo.

De início é importante destacar que esta influencia será exercida por forças políticas e econômicas que se cruzam em seus interesses. Estas relações alteram o patrimônio material instalado e atualizam os significados daquele local. O antropólogo Nestor Canclini (1995) constata a existência de forças ambivalentes nas relações com o patrimônio e duas delas podem ser utilizadas em referencia a *Cinelândia*.

Em primeiro lugar, o poder público pode operar com o patrimônio incluindo-o em um projeto integrador da nacionalidade ou agir para a diluição das particularidades e dos conflitos. As duas ações aconteceram nas intervenções urbanísticas que alcançaram a Praça Floriano, como analisado no capítulo anterior.

Em segundo lugar, a ação privada, normalmente associada à especulação imobiliária e à exploração do ambiente natural e urbano organiza a relação com o patrimônio através da especialização (teatro, cinema, parque de diversões) em um campo carregado de competidores. As mudanças arquitetônicas e funcionais, neste caso, nem sempre são destrutivas, pois podem servir também como elo de preservação quando conservam o sentido cenográfico das construções históricas. As transformações ocorrerão então, mais nos sentidos da apropriação cultural e menos nas transformações do patrimônio físico.

Após a Primeira Guerra Mundial o ciclo de desenvolvimento do cinema coincide na América Latina com uma explosão demográfica e uma urbanização acelerada. As formas nômades que revelaram artistas de circo e da música tiveram que ceder espaço a uma centralização da distribuição. A produção necessitava de recursos humanos concentrados e de logística capaz de atender aos novos mercados em expansão. O consumo latinoamericano de películas insere-se neste contexto de transformação social onde novas formas de socialização convergem os investimentos para as grandes cidades em formação. No caso do Rio de Janeiro, os espaços abertos com a reforma Passos serão utilizados por investidores estrangeiros como Serrador, que utilizam a cultura de massas para ampliar a esfera de influencia dos Estados Unidos na cidade.

As condições citadas aqui estavam maduras nas grandes cidades americanas desde o início do século XX e muitas das transformações ocorridas no Rio de Janeiro refletiam este novo quadro social e urbano conforme visto no segundo capítulo. A urbanização crescente e os movimentos migratórios sinalizavam os EUA como a terra das oportunidades para os estrangeiros. As grandes cidades americanas se transformaram no destino de parcelas variadas da população, incluindo negros, brancos pobres e imigrantes. Não se pode analisar o projeto de Serrador sem conhecer como esta hegemonia foi construída e reproduzida na Praça Floriano.

3.1. A HEGEMONIA DO CINEMA AMERICANO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA CINELÂNDIA SE CRUZAM NO PROJETO DE SERRADOR.

O desenvolvimento do cinema foi possível a partir de duas contribuições principais: a invenção do cinetoscópio¹¹⁰ pelo americano Thomas Edison e o esforço dos franceses Auguste e Louis Lumière, inventores do cinematógrafo¹¹¹, que criaram a oportunidade de transformar essa invenção em um produto comercial a partir de 1895.

Nos anos que se seguiram, a estrutura de popularização e o volume de produção apontavam a França e a Itália como detentoras do cinema mais popular e lideravam a

¹¹⁰ O cinetoscópio desenvolvido a partir do cinetógrafo, também inventado por Edison, era uma caixa movida à eletricidade que continha a película inventada por William K. L. Dickson, mas com funções limitadas, porque não projetava o filme. Ver www.telabr.com.br/timeline. Acessado em 18/04/2009.

¹¹¹ O cinematógrafo, baseado na invenção de Edison consistia em um aparelho que reunia as três funções que caracterizaram tecnicamente o produto comercializado a partir de 1896: máquina de filmar, revelar e projetar.

produção mundial até 1907 aproximadamente. Neste ano os irmãos Lafitte criaram filmes de arte na França para tornar o cinema mais seletivo e antes da Primeira Guerra Mundial, a Itália já havia sido superada pela França. Ao fim do conflito novos contornos moveram a hegemonia para outra centralidade geográfica, na medida em que com a indústria europeia arrasada, perde-se boa parte da capacidade de financiamento para produtos culturais como o teatro musical e o cinema. A Europa vai sendo substituída pela produção americana.

3.1.1. A vocação industrial do cinema americano prenuncia sua liderança.

Nos EUA, a pequena cidade de Hollywood apresenta-se numa situação privilegiada para capitalizar a liderança do setor, uma vez que atraía produtores de Nova Iorque e se aproveitava das condições ideais para locações externas presentes no ambiente natural da Califórnia e arredores. Em 1910 fundiu-se com a cidade de Los Angeles, que na época tornava-se um pólo industrial decorrente do progresso da indústria petrolífera na região e ainda era beneficiada pela ligação ferroviária com San Francisco e Atchison. A competição entre as duas ferrovias trouxe à cidade um contingente enorme de imigrantes vindos do interior dos EUA, tornando a cidade de Los Angeles um grande centro portuário.

O setor cinematográfico que veio se organizando junto ao turismo na década de 1920 encontra um mercado interno em grande expansão e desenvolve o negócio numa visão centralizada na reprodução industrial, uma espécie de vocação da cidade. Logo são fundados estúdios importantes como a Fox, Universal e Paramount, que não somente concorrem entre si, como elaboram fusões convergindo o interesse financeiro para a estratégia fundamental da indústria que era a distribuição internacional.

Surgem como resultado dessas fusões grandes estúdios como 20th Century Fox e Metro Goldwyn Meyer que pontuaram suas ações mercadológicas através da contratação de diretores e atores que deveriam regular um sistema de ícones capaz de representar crenças e valores americanos, nascendo o “*star system*”, sistema de estrelas de Hollywood.

Como preceito fundamental para o seu funcionamento são inaugurados novos segmentos temáticos que elaborados para determinados atores favorecem as construções simbólicas que fazem surgir ídolos em cada um destes segmentos. Como exemplo

surgem as comédias de Charlie Chaplin e Buster Keaton. Clara Bow é personificada como alegoria romântica, Douglas Fairbanks é o herói das aventuras. Como símbolo sexual, uma das mais marcantes foi Greta Garbo.

É preciso ressaltar que também se organizavam alternativas aos grandes estúdios americanos merecendo destaque o surgimento da United Artists, pelo esforço conjunto de Chaplin, Fairbanks junto com Mary Pickford e David Griffith. Aliás, Griffith, como diretor protagonizou em 1915, um dos maiores sucessos do cinema mudo, o filme “*The Birth of a Nation*” (“*O Nascimento de uma nação*”), caracterizado por fazer apologia da escravatura, segregação racial e promoção do aparecimento da Ku Klux Klan.

Outras expressões buscaram ocupar o seu espaço no cinema europeu. A arte cinematográfica impressionista francesa, chamada de *avant garde*, o expressionismo alemão, o cinema surrealista espanhol e a experiência dialética do cinema russo devem ser mencionados¹¹².

Nos seus primórdios, o cinema, se lança como atividade crescentemente diversificada, embora não tenha desenvolvido até o início do século XX as características que o tornariam uma indústria oligopolizada nas décadas seguintes. Na cidade de Los Angeles da qual faz parte agora o antigo povoado de Hollywood, e na França dos irmãos Lumière a configuração artesanal e local da produção vai sendo substituída amplamente a partir da década de 1910 por uma plataforma financeira concentradora que se move impulsionada por dois fatores principais. (Xavier, 1978).

O primeiro deles é a base tecnológica desta área de negócios que era conhecida por poucos empresários, muitos deles inventores dos primeiros engenhos cinematográficos e que se tornam donos de sua própria produtora, como Thomas Edison, que criou a Edison Company.

O segundo fator tem a ver com as empresas cinematográficas americanas e francesas que já aproveitavam o contexto das teorias científicas da administração para ampliar suas capacidades de organização e multiplicar os negócios na ótica do capitalismo industrial. O resultado desta concentração faz surgir um ambiente de

¹¹² Destacam-se na filmografia de vanguarda francesa, o cineasta Abel Gance (“*J'accuse*”) e Jean Epstein (“*A queda da casa de Usher*”). Na Alemanha, Robert Wiene (“*Das cabinet des Dr. Caligari*”), Fritz Lang (“*Metropolis*”) e Friedrich W. Murnau (“*Nosferatu*” e “*Phantom*”). Na Espanha, destaca-se Luis Bunel (“*Um Perro Andaluz*”). Na Rússia, Serguei Eisenstein criou a técnica de montagem intelectual no filme “*O encouraçado Potemkin*”. Todos estes projetos surgiram entre 1919 e 1929.

interesse estratificado no qual ficam delineados dois papéis: os centros produtores, liderados por França e Estados Unidos e os centros importadores.¹¹³

No resto da Europa, Itália, Inglaterra, Alemanha, Espanha e Rússia, que esboçaram ensaios comuns semelhantes às iniciativas ocorridas no cinema francês não conduziram suas produções a um estágio que pudesse se assemelhar ao de uma expansão internacional, pelo menos não nos moldes dos grandes estúdios americanos. De fato, o capital, a tecnologia e o mercado em processo de dilatação vão conduzir o modelo americano após a Primeira Guerra à liderança mundial, principalmente a partir da experiência de Edison e da filosofia do “*star system*”. Os demais países ocupam a função de importadores com reduzidas possibilidades de desenvolvimento de uma produção local. Essa posição se explica pela desproteção dos governos, pela falta de diretrizes políticas e pelos escassos recursos financeiros.

Por outro lado, ressaltamos que na América Latina o reconhecimento do cinema como estratégia de formulação de uma auto-imagem nacional ocorre paralelamente ao processo de hegemonização do centro exportador *hollywoodiano*. No caso do Brasil, do ponto de vista político, uma diretriz para o cinema nacional seria adotada somente na década de 1930 no governo Vargas e de certo modo será inspirada no modelo americano de Hollywood, como será visto.

Uma das razões para o atraso da implantação de uma política para o cinema deve-se também a questão da sonorização introduzida nos filmes americanos no fim dos anos 1920. A nova técnica ampliou as categorias temáticas fazendo surgir as comédias musicais, adiando no Brasil a aspiração por um cinema nacional pela elevação dos custos de produção de filmes sonoros. Este recurso permitiu aos estúdios americanos a exclusividade do cinema “falado” entre 1927 e 1929. A atriz Greta Garbo teria sido a última protagonista de um filme mudo da MGM em 1929¹¹⁴, coincidindo este ano como o primeiro da série *Oscar* da Academia de Cinema.

A revista *Cinearte*¹¹⁵ apresenta algumas estatísticas que comprovam a ascensão da indústria cinematográfica americana. A exportação de metros de película que era de 4 milhões e meio em 1918, salta para 7 milhões de metros em 1927. Já por esta época, o maior mercado consumidor deixava de ser a Europa para se concentrar na América

¹¹³ *ibidem*

¹¹⁴ Greta Garbo estrelou o filme “*O Beijo*” em 1929, mas dois filmes mudos de Charlie Chaplin “*Luzes da Cidade*” e “*Tempos Modernos*” teriam sido verdadeiramente os últimos, meses depois.

¹¹⁵ *Cinearte*, 10/08/1927

Latina. Somente a Austrália e a Argentina superavam o Brasil na importação de filmes americanos, informação também replicada por Evelyn Lima.

Segundo Gastão Pereira da Silva, que escreveu a biografia de Francisco Serrador, havia em 1920 um projeto para o complexo de cinemas, escritórios e hotéis no perímetro do antigo Convento da Ajuda. Verificamos muita semelhança com aquela *maquete* que Alfred Agache elaboraria em 1928 para o Rio futurista da década de 1950, conforme comentado anteriormente. Nesse desenho de Serrador que cobria a esquina das ruas Evaristo da Veiga e Avenida Rio Branco estaria sendo erguido um de seus prédios planejados, um “arranha-céu” de 21 andares, sem contar a construção interna que se ergueria da base principal como uma espécie de subtorre, talvez com mais seis ou sete andares. No térreo os cinemas se encarregariam da circulação e do consumo das pessoas nas lojas próximas.¹¹⁶

Esta perspectiva de um dos projetos de Serrador foi elaborada antes de sua ida aos Estados Unidos, onde permaneceria por três anos, mas já continha todos os ingredientes arquitetônicos da Escola de Chicago e conquanto este plano tenha sido uma surpresa porque incluía moradias em prédios com elevadores para uma população ainda acostumada a morar em sobrados, a idéia de aproveitar os prédios para escritórios e projetos hoteleiros seria mais bem recebida.

3.1.2. A Broadway inspira em Serrador o modelo de sociabilidade urbana pretendido para a área da *Cinelândia*.

Um aspecto importante quando se estuda a natureza do empreendimento que Francisco Serrador projetava para o entorno da Praça Floriano no terreno do antigo Convento da Ajuda é que embora tenha sido um empresário do ramo cinematográfico, Serrador sabia que sem uma isca o cinema talvez não pudesse ser mais abrangente. Sua visão provavelmente não se restringia ao negócio de comercializar ingressos de cinema e organizar suas faturas de venda. Nossa hipótese a respeito disso, é que o verdadeiro fascínio de seu projeto estava contido no tipo de experiência coletiva que ele queria importar. E precisaremos conhecer a Broadway, a mais famosa avenida por entre os arranha-céus de Nova Iorque para entender o espírito contido na intenção e no propósito do espanhol.

¹¹⁶ SILVA, Gastão Pereira da. *Francisco Serrador, o criador da Cinelândia*. Rio de Janeiro. Empresa Propaganda Ariel, s/d.

A *Broadway*, via larga em inglês, existente antes mesmo do *Commissioner's Plan* de 1811¹¹⁷ não obedece a malha viária ortogonal original da cidade de Nova Iorque. Este corredor que atravessa a *Times Square*, o centro financeiro da cidade, é uma referencia internacional desde os anos 1920 pela formação de uma rede de teatros ao longo de sua via expressa, hoje composta por 43 unidades teatrais agregadas no *Circuito Broadway*.

Tornou-se um predicado cultural da metrópole que se devia constituir e revelava desta forma um dos ícones preferidos da indústria cinematográfica. São famosas as cenas do filme *King Kong* simulando o grande gorila em cima da cobertura do Teatro Broadway com a cidade e seus arranha-céus ao fundo. Essa característica conferiu ao termo “*Broadway theater*” uma simbologia de prestígio na forma de fazer teatro profissional nos Estados Unidos. Mesmo comparando-se ao teatro *West End* de Londres, o modelo americano propiciava aos atores, técnicos e diretores maior lucratividade e retorno de imagem.

O que vai conferir aos teatros da Broadway uma matriz de exportação será o formato *teatro musical* advindo das óperas e operetas. Desde 1866 quando Giuseppe Operti adaptou a primeira peça teatral *The black crook* ao conceito de musical, abriu-se a oportunidade para novos talentos como Tin Pan Alley, John Walter Bratton e Gus Edwards na passagem do século. Mais adiante, as operetas de W.S. Gilbert e Arthur Sullivan se tornaram símbolos do teatro musical. Ao chegar aos anos 1920, os musicais desenvolvidos da ópera e da opereta, mesmo sem muito planejamento tornaram-se populares como *Lady be good*, *Sunny e Funny face*. Estes musicais inspiraram padrões que seriam usados por George Gershwin, Cole Porter, Vincent Youmans e Richard Rodgers, entre outros.

De qualquer modo, foi a partir de *Show boat*, em 1927, que o profissionalismo chegou aos musicais da Broadway através da integração de enredo e partitura que Florenz Ziegfield executou baseado na novela original de Edna Ferber. Uma novidade teria sido a demonstração espetacularizada de canção e dança a partir de vários temas amarrados e com um conceito extravagante de figurino.¹¹⁸

¹¹⁷ O Commissioners' Plan of 1811 foi um plano urbanístico da Cidade de Nova Iorque. No início foi muito criticado pelo excesso de ortogonalidade gerando uma possível sensação de monotonia, em comparação com padrões das malhas urbanas menos regulares de cidades mais antigas.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Commissioners>. Acesso: 22/7/2009.

¹¹⁸ Estas informações foram baseadas em dados extraídos de www.wikipedia.com.br, em 30/04/2009.

Neste período que marcou a transição das óperas e operetas para os espetáculos musicais, o empresário Francisco Serrador, que esteve por três anos nos Estados Unidos teria completado em 1925 um ciclo de conhecimento e estudo tanto em Hollywood como na Broadway, que devem ter inspirado uma melhor compreensão do projeto original que queria instalar no Rio de Janeiro.

Segundo Evelyn Lima, o objetivo principal de Francisco Serrador era transformar o terreno do antigo Convento da Ajuda no maior centro de diversões da América Latina. O seu verdadeiro sonho teria sido a criação de um Centro Comercial que fizesse o deslocamento comercial de luxo da Rua do Ouvidor e adjacências, já uma área em processo de obsolescência, para a Praça Floriano, tendo como principal fator de atração os cinemas instalados na base dos “arranha-céus”. (2000:258).

Serrador quando indagado sobre como conseguiria persuadir os lojistas e profissionais liberais a saírem da Rua do Ouvidor para o novo complexo inspirado na Broadway teria dito que o seu plano não era inaugurar casas ou teatros adaptados aos cinemas, como que se referindo aos cinematógrafos da Avenida Rio Branco da década passada. Sua visão está estampada na sua declaração: (...) São cine-teatros dos mais modernos, reproduzindo o que de melhor vi no estrangeiro [Broadway e Hollywood] neste particular, com todos os requisitos da técnica atual”.¹¹⁹

Que requisitos seriam esses que teriam motivado Serrador? De início, as operetas de Sullivan e Gilbert estavam na moda em Nova Iorque no período em que Serrador morou nos EUA, tendo contato com o modo de vida americano. No teatro Ziegfeld ou no Niblo’s Gardens, sucedem-se musicais como *Tip Toes*, *Oh...Kay*, *No, no Nanette*, entre outros já mencionados, cuja ênfase nos atores, atrizes, performances e canções populares era a tendência dos autores teatrais.

Serrador teria lutado desde o começo por um projeto que ajudasse a levar o público mais para perto de seus cinemas. Quando esteve na Broadway deve ter compreendido que de alguma maneira o modelo europeu para o teatro e a ópera estavam sendo substituídos por padrões híbridos como as operetas ou por modelos comerciais como o cinema industrial visto por ele em Hollywood e a experiência de consumo cultural dos “espetáculos-negócio” da Broadway. Em outras palavras, ao longo de suas observações entre 1922 e 1925, ele pode perceber algumas das instituições e práticas centrais da cultura de consumo norte-americana que ele ajudaria a introduzir no Brasil.

¹¹⁹ SILVA, Gastão Pereira da, *apud* Lima, Evelyn, 2000:259

Um desses requisitos teria motivado Serrador a importar não apenas os cinemas, mas um modelo mais calculado de progresso e modernidade que não pode deixar de ser comentado. Como na Broadway o público era levado mais para perto dos cinemas através dos inúmeros teatros, restaurantes, bares e cafés e organizava um sistema integrado de consumo. James P. Woodard (2008) escrevendo recentemente lembrou que esta integração de serviços pode ser descrita como “cultura de consumo”¹²⁰. O autor associa o termo à “consumismo” e “cultura consumista” e se refere a eles como uma tradição identificada na base de instituições, como os *shoppings*, lojas de departamentos, supermercados, agências de publicidade, organizações de marketing e emissoras de rádio e televisão que se estabeleceriam até o fim da primeira metade do século XX.

William Leach citado por Woodard acrescenta que o termo *culto à novidade* (“*the cult of the new*”) e o conseqüente valor que se confere às posses materiais (“*money value*”) são os condutores da qualidade da cultura consumista que passa a valer no século XX.

Estabelecemos aqui a comparação para identificar as grandes corporações de cinema e as companhias de teatro profissional que se organizaram nas décadas de 1920-30 como exemplos de instituições que se constituíram como disseminadoras dos três sentidos da cultura de consumo: o institucional, o social e o cultural. Conforme preconizado por Woodard, entendemos que Serrador assimilaria e tentaria expandir no Brasil a experiência válida na sociedade industrial americana e que estaria se tornando modelo para a América Latina.

Há de qualquer modo, uma peculiaridade no formato assimilador de Serrador que merece uma reflexão. Quando em 1925, poucos meses depois de sua chegada ao Brasil e após a inauguração do Capitólio - o primeiro cinema do futuro *Quartirão Serrador* - verificou-se que continha um fosso de orquestra para eventuais espetáculos de palco.

João Máximo nos informa que todos os quatro primeiros cinemas de Serrador continham essa característica. O Capitólio estrearia três meses após a sua abertura a revista musical afrancesada, *Comme à Paris*, que os autores não consideravam revista e sim *revuette*. Este espetáculo era uma obra que tinha a colaboração do francês Georges

¹²⁰ Este conceito foi extraído do *paper* de James P. Woodard da Montclair St University (EUA) no IV Simpósio Internacional de História do Brasil. Rio de Janeiro, BRASA/CPDOC/FCRB, em 12 e 13 de junho de 2008.

Boetgen e José do Patrocínio Filho. Foram incluídas coristas americanizadas apelidadas de *capitol's girls*, porém acompanhadas de estrelas do *Bataclan* parisiense, do qual a esposa de Boetgen fazia parte. O fato é que o cinema e o teatro pareciam andar juntos no projeto de Serrador, tal e qual na Broadway americana, mas com peculiaridades. Os grandes lançamentos cinematográficos seguiam o modelo ostentatório de Hollywood garantindo a supremacia do cinema americano, enquanto o teatro se mantinha fiel à escola francesa. (Máximo, 1997:81).

3.1.3. A concepção da *Cinelândia* e os conceitos de “cultura de massa” e “cultura popular”.

As mudanças operadas no Brasil pela introdução desses moldes e práticas de consumo tipicamente americano não se iniciaram com o cinema, muito menos pode ser apontado no projeto de Serrador a gênese histórica de um possível processo de “americanização” da cidade-capital brasileira. Mas é inegável, como atestam vários historiadores, urbanistas e sociólogos, que as décadas de 1920 a 1950 foram marcadas pela crescente influência americana na sociedade brasileira, notadamente nas classes médias e altas. Esses grupos sociais estariam sendo acionados pelas empresas de publicidade e pelas revistas ilustradas brasileiras que espelhadas nos grandes conglomerados americanos vão conduzir estas elites ao contato com os cinemas da Praça Floriano. Frequentar o cinema criaria a oportunidade para seus usuários desfilarem as novas modas e costumes na *Cinelândia*, que a partir da década de 1920 passa a ser o novo “*footing*” chique da cidade.

É comum na historiografia aceitar-se que a construção da *Cinelândia* pode se encaixar como típico produto da crescente “cultura de massas” e da indústria do “espetáculo-negócio”¹²¹. Autores e pesquisadores como Evelyn Lima, João Máximo, Margareth Pereira e J. L. Vieira examinaram em diferentes momentos os aspectos históricos, arquiteturais e urbanísticos que envolveram a introdução do cinema no Brasil e são unânimes em focar esta característica, mesmo que não tenham atribuído um lugar de destaque em suas obras para tratar deste assunto.

¹²¹ expressão utilizada por Roberto Moura. Cf. MOURA, Roberto. A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro, 2000. p-113-154. In: LOPES, Antonio Herculano Lopes. (org.). *Entre a Europa e África: a invenção carioca*. Rio de Janeiro: Top Books, 2000.

A partir desta avaliação foi possível constatar que as discussões sobre *cultura de massa* que começam a crescer durante as décadas de 1920 e 1930 são úteis para compreender melhor o fenômeno do projeto de Serrador. Este conceito começou a ser discutido no período da formação da *Cinelândia*. Naquele momento as características do projeto pareciam apontar para uma possível submissão a uma cultura hegemônica.

Sob pena de sermos reducionistas, vamos chamar de cultura de massa toda cultura produzida para a população em geral, a despeito de particularidades sociais, étnicas e psicológicas. Os meios de comunicação de massa como o rádio e o cinema são os primeiros indutores desta manifestação cultural produzida para o conjunto das camadas mais numerosas da população, isto é, o grande público.

A inquietação que a *cultura de massa* trouxe foi a mudança identificada no comportamento dos consumidores que agora podiam dentro da ótica liberalista consumir os produtos que desejassem. De uma forma ou de outra, categorias como “cultura nacional”, equivalente aos componentes da identidade de um povo ou “cultura de massa”, tratada com o sentido de uma submissão das demais culturas a um projeto comum e homogêneo estão interligadas desde as primeiras décadas do século XX.

Por ser produto de uma indústria de porte internacional, a cultura reproduzida pelo cinema americano vai se ligar aos interesses do capital industrial e financeiro. Estes se interessam por uma massificação cultural para melhor servir aos seus propósitos de expansão comercial. Neste sentido, o cinema se organiza como um produto para as camadas mais numerosas da população.

O crescimento dos meios de comunicação (cinema, rádio e disco) conduz a uma massificação cultural e aumenta o interesse pela compreensão da *cultura de massa*, uma categoria de estudo e reflexão que se encontrava em formação no momento em que o cinema e o rádio ganhavam dimensões “populares”.

Esta acepção é importante porque envolve o debate sobre *cultura popular*. Não vamos aqui discorrer sobre a origem e o significado de um dos conceitos mais contraditórios das ciências sociais, mas procurar obter uma pista que correlacione a convivência do cinema como experiência de massa e as diversas manifestações culturais “populares” que serviam de opção à população nas décadas de 1920-30.

Em princípio podemos admitir que cultura popular é toda manifestação cultural produzida fora de contextos institucionalizados ou mercadológicos e à qual se atribuiu um significado que tanto podia abranger a população em geral como ser aplicado a uma cultura que nascia espontaneamente das próprias massas. Não é tão simples assim, e

Martha Abreu (2003) preocupada com as várias interpretações para o conceito de cultura popular nos adverte sobre os significados mais utilizados para o termo:

(...) No sentido mais comum, pode ser usado, quantitativamente, em termos positivos (“Pavarotti foi um sucesso popular”) e negativos (“o funk é popular demais”). Para uns, a cultura popular equivale ao folclore, entendendo como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não é mais possível saber o que é original ou essencialmente do povo e dos setores populares. Para muitos (...) consegue expressar outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas), (...) ou inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes.” (Abreu, 2003:84)

Marta Abreu retoma vários autores e destaca Ginzburg (1987) quando ele define cultura popular como o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento das classes subalternas¹²², porém apresentando conexões com a cultura dominante. Ela lembra que o autor distinguiu um rompimento da visão aristocrática de cultura quando se passou a reconhecer que os indivíduos antes definidos como “camadas inferiores dos povos civilizados” possuíam cultura, não apenas um “acúmulo desorganico de fragmentos de idéias, crenças e visões do mundo elaboradas pelas classes dominantes (...)” (p.89).

Ginzburg aprofundou uma questão que se torna fundamental para o presente estudo, a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes. Os limites de subordinação não ficam claros e a cultura popular talvez nem seja alternativa devido às circularidades e sincretismos culturais e religiosos. Não há dúvida de que temos aqui um importante ponto de reflexão quando se estuda o crescimento do cinema como fenômeno comercial voltado para o grande público.

No contexto da comercialização dos espetáculos, aquilo que poderia ser classificado como “popular” porque vindo da cultura popular, talvez não seja “popularizado”, isto é, que não tenha rendido bons resultados comerciais. Por outro lado, passa-se também a perceber produtos “popularizados” que não sejam “populares”,

¹²² Termo cunhado por Gramsci.

ou seja, são bem sucedidos comercialmente na indústria cultural, mas possuem uma origem mais seletiva ou elitista.

Para Roberto Moura (2000), essa experiência de popularização da cultura conduzida pelo estabelecimento de um mercado consumidor tem origem na França. Remetendo-se ao século XIX na legendaria Paris, a capital cultural do mundo que se universalizava, ele constatou a organização de um centro de produção artística orientada para a comercialização profissional que ganha o espaço público e os locais noturnos de entretenimento.

A abertura de salas fixas abertas para categorias sociais cada vez mais heterogêneas pode ser compreendida pela oportunidade de explorar não somente a população local que passava a ter “tempo livre” depois do expediente das fábricas e do comércio como também atrair o contingente crescente de trabalhadores e imigrantes que acorriam à cidade. Configurava-se, segundo Moura, a busca por diversão numa época em que a transição do estado aristocrático e feudal para o estado nacional desvinculava os artistas dos mecenas e os liberava para contratos com empresários em busca de expansão de seus negócios através da venda de ingressos. (Moura, 2000:129-30).

Não cremos que se possa desprezar a equação que se monta no início do século XX quando a “cultura popular” e a “cultura de massas”¹²³ passam a ser organizadas cada vez mais em moldes comerciais nas cidades-capitais. Vamos avançar um pouco mais essa reflexão com o auxílio do conceito de “indústria cultural”.

3.1.4. O cinema americano como ferramenta da *indústria cultural*.

Entendemos que a sociabilidade urbana relacionada aos avanços técnicos desta época se destaca na análise da formação da *Cinelândia*. Entre as invenções do século XX que servem de pilares para a transformação do novo comércio de serviços que vinha se desenvolvendo durante todo o século XIX estão o disco e o cinema, cujas tecnologias de aperfeiçoamento mais arrojadas vão se desenvolver nos EUA e deslocar o centro de entretenimento comercial da Europa para a América.

No caso do disco, por exemplo, a música dos negros nos EUA ganhava espaços próprios na fase pré-industrial da *cultura de massas* pela oferta de ingressos baratos para se ganhar no volume de vendas. Era um tipo de música que Roberto Moura insere

¹²³ Ver Ginzburg, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

como “cultura industrializada” pronta para exportação e mesclada pela tradição *folk* inglesa com os elementos culturais vindos da miscigenação com irlandeses e italianos¹²⁴.

Moura constata que a entrada no campo internacional da cultura dos diversos gêneros de origem negra introduzidos de forma duradoura pela indústria cultural é o fenômeno mais significativo na cultura do século XX. Ele assegura que este processo integrado precisa ser compreendido como uma totalidade, “repercutindo reciprocamente, se opondo, se influenciando subrepticiamente.”¹²⁵

Quanto ao cinema os filmes americanos começam a se sofisticar em suas estruturas narrativas, apresentam vários planos conectados entre si e a filmagem assume uma relação direta com a montagem na ânsia de conquistar mercados consumidores. Surgem efeitos de animação, *stop motion*¹²⁶ e filmagem quadro-a-quadro, cujo objetivo era encantar visual e esteticamente o consumidor permitindo a criação de estilos cômicos e dramáticos que se apresentaram como alternativas às películas narrativas ou de ação contínua.

No contexto da indústria cultural que se formava com o disco e o cinema e mais tarde com o rádio, os conceitos de “popular” e “popularizado” poderiam ser classificados como distintos, sem qualquer pretensão de teorizar a respeito. De fato, o grau de disseminação do bem cultural não dependia mais no início do século XX de sua classe de origem para ser aceito por outra.

Antes do advento do cinema falava-se de cultura popular em oposição à cultura erudita das classes aristocráticas. Vimos como Ginsburg introduz posteriormente a idéia de que a cultura popular traz embutidas as conexões mais ou menos heterodoxas que constroem um tecido interativo, portanto mais associado a um mosaico cultural. A indústria cinematográfica que se organizava em Hollywood está ancorada em um sistema que agrega diversas categorias sociais como alvo. Em determinado local pode atender especialmente as elites, em outros às camadas mais populares. Seu comprometimento principal está em expandir-se como comércio cultural voltado para públicos heterogêneos dispersos ou não nas grandes cidades. Este modelo não está preocupado com os códigos culturais que classificam os gostos em eruditos ou populares porque os transforma em mercadoria.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 132

¹²⁵ *Ibidem*, p. 153

¹²⁶ Ladislav Starewicz desenvolve na Rússia a técnica de filmes com bonecos animados chamados de *stop motion*, efeito de animação quadro a quadro, ainda utilizado.

Esta matriz de negócios ganharia um termo próprio, “indústria cultural” cunhado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer utilizado no livro *Dialética do esclarecimento* de 1947. As primeiras empresas cinematográficas, especialmente as americanas, já operavam desde a década de 1910 com as ferramentas que seriam padronizadas posteriormente quando se consolidaria o conceito. De acordo com os autores a criação deste marco teórico serve para definir a conversão da cultura em mercadoria, tendo na sua vertente *midiativa*, isto é, nas possibilidades exploradas pelos veículos de comunicação (jornal, rádio e TV) os portadores de uma produção cultural guiada pelo consumo mercadológico.

Embora este debate possa ajudar a identificar as formas de estandardização do gosto público, a imposição de estereótipos ou até a qualidade dos produtos, é a ênfase de Adorno na questão comportamental que nos interessa aqui. O autor afirma que não se pode estudar o comportamento dos ouvintes [telespectadores] sem levar em conta que seja resultante de amplos projetos de comportamento social condicionados pela estrutura da sociedade. (Adorno, 1950).

Também por essa via, o indivíduo não é mais soberano como a indústria cultural parece supor, não o seu sujeito, mas seu objeto. Seguindo este raciocínio estaríamos na situação de conferir ao observador que entra em contato com o produto cultural o papel de receptor de ordens, indicações, proibições ou restrições.

Theodor Adorno, pesquisador da segunda fase da Escola de Frankfurt¹²⁷ desenvolve uma construção analítica que considera que estes fenômenos são atribuídos às forças sociais que os originam. A indústria cultural é um parâmetro teórico que Adorno utiliza para explicar como os empreendedores culturais determinam o consumo excluindo tudo que é novidade periférica, o risco inútil e impõe uma adesão acrítica aos valores emitidos. Num consumo como esse, o tipo de linguagem utilizada permite ao consumidor pensar que ela é sua, um sujeito sem ser, pois o consumidor funcionaria como receptáculo de necessidades institucionalizadas.

Apesar das críticas que se fazem ao estudo de Adorno centradas nas estruturas primárias da sociedade, o capitalismo e a industrialização, como determinantes das práticas programadas dos indivíduos, entendemos que a indústria cinematográfica

¹²⁷ A Escola de Frankfurt (Institut für Sozialforschung) propõe uma teoria social como um todo. Um dos objetivos principais da Escola era o de explicar como se dava a organização e a consciência dos trabalhadores industriais, com aplicações na Comunicação Social, Psicologia e Antropologia. Além de Adorno e Horkheimer, destacam-se neste grupo de pesquisadores, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Thomas Mann, entre outros.

americana utiliza-se de vários preceitos que se encaixam no formato teórico pretendido aqui por Adorno.

De início, o que confere uma certa singularidade no estudo da formação da *Cinelândia* é que a reforma urbana que conduziu a formação da Praça Floriano permitiu a ocupação dos espaços abertos por Pereira Passos aos imigrantes recém chegados ao Brasil como Serrador. Interessados em expandir seus negócios no formato da *cultura de massas* contribuíram por ampliar a esfera de influencia dos Estados Unidos, até então circunscrita a uma elite esclarecida ou percebida em movimentos de libertação como os da Inconfidência Mineira no século XVIII. A interação cultural com a Europa não desaparece, como temos demonstrado, mas vai ser deslocada para uma relação triangular mais intrincada.

Também por esta via, a tendência americana para o formato exclusivamente cinematográfico das salas de exibição, ao contrário da experiência europeia de adaptar teatros e cinemas em um ambiente único, configurava um tipo de espetáculo aberto aos noticiários, desenhos animados e longas-metragens, que insere um tipo de influencia semelhante àquela discutida por Adorno. A tendência à padronização e à diversificação direcionava o cinema para um público mais heterogêneo. Havia um processo de inserção social cuja proposta girava em torno da criação de novas cosmologias e práticas sociais urbanas.

Esta questão está também presente no estudo da *cultura popular* e com o advento do cinema e do rádio converge parte desta pesquisa para a identificação dos tipos de disseminação de mensagens de massa identificadas na conversão da cultura em mercadoria popularizada, vinda ou não das camadas populares. Moura estudando a progressiva presença da música negra nas cidades americanas identificou a antecipação desta indústria.

“Mais que o jazz, são as danças rítmicas, o *turkey trot*, o *bunny*, o *bug* e o *charleston*, que rompem os limites dos bairros negros, como aconteceria com o *rock’n’roll* e começam a ser distribuídas para platéias brancas (...) que transcende definitivamente os limites da música industrializada para negros, sendo distribuída internacionalmente (...)”¹²⁸

¹²⁸ *Ibidem* p. 133

Quem ou o que pode determinar se a *cultura de massa* é menos importante que a interação que apropriadamente pode surgir entre *cultura de massa* e *cultura popular*? Se tentássemos fazer uma categorização em 1900, a música africana nos EUA poderia ser identificada como manifestação da *cultura popular afro-americana*. Como a partir de 1916, segundo Moura, os negros nos EUA passaram a migrar para o Norte, formando bairros locais extremamente populosos e atraente público consumidor não seria incorreto identificar a música dos negros de *cultura de massa*, especialmente depois do surgimento dos *race records*.

É a partir dessa avaliação que procuramos elucidar como os cinemas que foram inaugurados a partir de 1925 na *Cinelândia* poderiam ser descritos como produtos culturais popularizados, ou seja, freqüentados por um vasto leque de categorias sociais. Entretanto, as salas de espetáculo direcionam-se para públicos-alvo específicos. Por exemplo, enquanto o Capitólio atraía predominantemente a classe média e a zona sul, o Palácio da Rua do Passeio configurava-se como referencia em teatro-cassino, o Pathé-Palácio e os cinemas da Rua Álvaro Alvim atraíam as camadas mais populares.

A popularização do cinema foi facilitada porque sua linha de produção não é tangível, isto é, bastavam poucas cópias para se alcançar audiências enormes e poucas dezenas para atingir coberturas nacionais, ao contrário da indústria de bens de consumo, por exemplo.

Isso sem dúvida permitiria um controle mais centralizado da operação de produção e distribuição, que estimulou não somente os primeiros estúdios de cinema de Hollywood a projetar um imaginário de costumes e valores burgueses, como também incentivaria os regimes totalitários a transmitir através do cinema as ideologias oficiais dos regimes políticos no decorrer dos anos 1930.

Quando Adorno e Horkheimer analisaram a produção e a função da cultura no capitalismo, o cinema já tinha atingido milhões de pessoas em sociedades totalitárias e os modelos comportamentais de consumo de massa da sociedade americana já estavam solidamente reproduzidos em larga escala na América Latina, então o maior mercado da cinematografia mundial, fora dos EUA.

Aqui no Brasil o ambiente cultural do cinema importado da *Cinelândia* foi inspirador de uma parte substancial do projeto político unificador do Estado Novo na década de 1930, correspondendo no plano internacional às mudanças de alguns regimes políticos que anunciavam o fim das liberdades democráticas.

3.1.5. Década de 1930: reflexos dos modelos de Hollywood e da *Cinelândia* no projeto do cinema nacional.

A propagação de aspectos da cultura americana é um fato inexorável nas primeiras décadas do século XX, mas somos forçados a reconhecer a supremacia do cinema como agente indutor deste simulacro cultural no Rio de Janeiro. O local dos cinemas chamado de “Bairro Serrador” no final da década de 1920, também foi apelidado de *Broadway* brasileira na década seguinte. As salas de exibição trouxeram certos costumes: passou-se a comer *hot-dogs*¹²⁹ e posteriormente *hamburgers*, os refrescos e sucos foram sendo substituídos pela *Coca-cola*. As telas de cinema consagraram expressões como “*ok*”, “*come on*” e os filmes de “*far-west*” consolidaram ídolos como o ator John Wayne e personagens como “*Jesse James*”.

Considerando o contexto político americano no qual emergia o tema da difusão dos seus filmes, não havia dúvidas que a política de “boa vizinhança” adotada pelo governo de Franklin Roosevelt em 1933 atualizava a antiga Doutrina Monroe de intervenção na América Latina e cuidava para que até os filmes de Hollywood viessem para o Brasil dentro dos contornos adequados ao público da América do Sul naquele momento.

Segundo Gerson Moura (1984) os EUA abandonaram uma provável ação intervencionista em resposta a colonização africana pelas potências européias por um reconhecimento de igualdade jurídica entre as nações do continente americano, uma aceitação de consultas periódicas e a cooperação para o bem-estar dos povos da América. (Moura, p. 17-18).

Moura salienta o fato de que mudaram os métodos, mas os objetivos permanecem os mesmos: “minimizar a influencia européia na América Latina, manter a liderança norte-americana e encorajar a estabilidade política do continente”¹³⁰. No plano das relações internacionais, no início dos anos 1930, progrediam as turbulências em meio à depressão econômica ocorrida com a crise da bolsa de valores de Nova Iorque e a partir da eclosão da guerra a diplomacia americana optou por obter acordos com os militares latino-americanos para um suposto projeto de defesa do continente.

¹²⁹ A introdução do *hot-dog* (“cachorro-quente”) foi um costume trazido da Broadway por Francisco Serrador como pode ser visto na próxima seção do capítulo quando tratarmos do seu projeto para a *Cinelândia*.

¹³⁰ *ibidem*

As relações políticas progrediram até o estabelecimento em 1940 das condições para a criação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, um Birô que funcionava como agência coordenadora de atividades de enfrentamento dos países do Eixo e consolidadora do Estado americano como grande potencia mundial. Como o órgão era ligado à segurança nacional dos Estados Unidos, a estrutura de Comunicações do Birô Interamericano¹³¹ seria responsável, de acordo com Moura, pela complexa operação de influencia exclusiva sobre os meios de comunicação de massa na América do Sul abrangendo o rádio, a imprensa, viagens, esportes e cinema.

Este período correspondeu no Brasil a uma grande instabilidade política iniciada três anos antes de Franklin Roosevelt assumir a presidência dos EUA. A revolução de 1930 que levou Getúlio Vargas ao poder foi resultante de uma aliança com as oligarquias regionais e os tenentes. Foi sucedida por um breve momento constitucionalista marcado por agitações político-ideológicas que se confrontavam ao ideal comunista. Getúlio tornou-se ditador e inaugurou o autodenominado Estado Novo, em 1937, sob forte influencia do nazismo alemão nos preceitos ideológicos assumidos pela nova forma de organização política.

Enquanto isso, para a cidade-capital estava destinado um processo de centralização político-administrativa que defenestrou os planos de Pedro Ernesto de inserir politicamente a cidade do Rio no cenário nacional como autônoma e politizada. Vargas tinha um projeto pessoal de efetivação de seu poder e a abertura da Avenida Presidente Vargas, aliada a construção dos prédios dos Ministérios da Educação e Saúde, do Trabalho e da Fazenda foram seus pontos culminantes. A reconfirmação da capitalidade do Rio de Janeiro passava por sua inscrição como avalista dos valores nacionais conectados aos novos marcos políticos universais e seu tecido urbano precisava desta demonstração para evidenciar a nova construção simbólica. (Motta, 2004:35-37).

Após a Revolução de 1930, caracterizada a natureza interventora do Estado, isso implicava em reconhecer sua capacidade de monitorar e controlar diversos setores do país, inclusive as áreas culturais. Neste nível os novos segmentos instalados no poder e aliados ao governo central estabeleceram plataformas cooperativas de relacionamento com as manifestações populares. Ao contrário de uma intervenção civilizatória como

¹³¹ Expressão utilizada por Gerson Moura para simplificar a nomenclatura complexa do órgão citado e que mesmo montado no Rio de Janeiro estava subordinado ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos.

aquela efetivada na Primeira República através de Pereira Passos e dos prefeitos-engenheiros, procurou-se estabelecer uma conexão entre as elites e as massas populares no sentido de pavimentar um processo de valorização da *cultura popular* em busca de uma retomada para a nacionalidade.

Como vimos anteriormente, o governo Vargas em meio à crescente influência americana nas construções políticas e culturais necessárias ao alinhamento da América Latina no conflito mundial guardou pelo menos até 1941, certa distância no arrolamento de uma aliança com os EUA. Mesmo que a aliança beneficiasse os projetos industriais e econômicos, deve-se levar em conta que se operava no governo uma nítida influência das idéias políticas fascistas e nazistas que sopravam na Itália e Alemanha.

Essa contextualização política nos serve para compreender o encaminhamento que o Governo Vargas vai fazer para a proposta de um programa de incentivo ao cinema prevendo a criação de uma empresa cinematográfica nacional. O curioso, é que esta empresa adotaria o estilo americano de produção e distribuição, mas com uma estratégia promocional próxima do clima ufanista divulgado pelo Estado Novo e que era semelhante ao das potências do Eixo. Este caráter dúbio na interação entre política e cultura era resultado do campo de batalha indeciso no âmbito destas esferas de experiência coletiva e social.

De qualquer modo, estava muito claro o nítido propósito de transformar o país em potência e coordenar um projeto centralizador ancorado nas metas de abrir o Brasil às indústrias de transformação. Essa integração nacional deveria ser conseguida com o auxílio dos meios de comunicação de massa que desempenhariam o papel de capturar a *cultura popular* e fazê-la operar no modelo da *cultura de massa*, através das ferramentas da *indústria cultural*. Não é difícil imaginar que o rádio e o cinema se prestariam a esse papel de forma contundente.

Utilizando-se do modelo de produção de Hollywood e de exibição da *Cinelândia*, será inaugurada em 1941 a Atlântida. Um empreendimento privado dentro do programa de desenvolvimento do setor de cinema nacional e incentivo às produções nacionais do governo central. Mônica Rugai (2001) pesquisando sobre política e cinema nesta época aponta a intenção expressa dos empresários envolvidos, Moacyr Fenelon, Wallace Dowley, Paulo e José Carlos Burle e o conde Pereira Carneiro, proprietário do Jornal do Brasil, em produzir “cinema industrialmente” e “contribuir para o engrandecimento da nação”. (2001:24).

Toda a documentação da época, ainda segundo a autora, revelava a “preocupação de promover o desenvolvimento do setor e ao mesmo tempo utilizar sua capacidade de difusão e penetração”. Os veículos de comunicação de massa perceberam a sua capacidade de formar opinião pública. Além do cinema, o rádio, implantando em 1923 ganhava enorme popularidade, sobretudo após a liberação de publicidade e a proliferação de emissoras. Foi largamente utilizado como propagador das idéias do governo e potencializador do processo educacional.

Quanto ao cinema, são adotados os modelos de produção industrial de Hollywood e de distribuição de Francisco Serrador, tanto que a importância do cinema como meio de comunicação de massas já tinha sido observado anteriormente através de uma série de projetos privados ou particulares vendidos às empresas e comerciantes. Já na década de 1920, ainda segundo Ruggai (p.28), o candidato à presidência da República Arthur Bernardes contratou os cineastas irmãos Botelho para filmar sua campanha política, sendo posteriormente convidados pelo governo a filmar eventos oficiais.

Antes do surgimento da Atlântida, seria fundado no final da década de 1920, por Adhemar Gonzaga, o Cinearte Studio, ou Cinédia, cujo objetivo seria também de alcançar um padrão internacional de produção, mas teve que começar com curtas-metragens que, aliás, era uma exibição obrigatória por lei no período que antecedia a cada sessão de cinema. Curiosamente Gonzaga acreditava que o cinema sonoro surgido em 1927, conforme comentado anteriormente, não iria vingar por causa da crise de 1929 que acarretava a importação dos filmes americanos ainda sem a legenda. Mônica Ruggai atesta que o que de fato aconteceu foi uma redução do público e o fechamento de pequenas salas que não fizeram adaptação para o filme sonoro.

Suspeitamos que esta tese da redução de público poderá ser observada também de outro ângulo quando analisarmos na próxima seção os motivos pelos quais o projeto de Serrador não vingou conforme planejado. A inadaptabilidade temporária das salas ou a rejeição do público ao filme sonoro podem ser aceitas, mas deve ser acrescentada a estratégia que o empresário assumiu optando pelo funcionamento conjunto de cinemas e teatros, o que alterou o grau de atratividade do espetáculo.

Outra importante informação que apuramos na pesquisa bibliográfica sobre o assunto é que a temática carnavalesca de origem popular já era explorada nos primeiros anos do cinema brasileiro e seria um segmento cultivado nos filmes da Cinédia antes e depois do advento da política do Estado Novo. Dois anos após a intervenção getulista,

Carmem Miranda apresentou-se pela primeira vez, em 1932, na média-metragem semidocumentário “O carnaval cantado no Rio”¹³².

A respeito da penetração da música popular nos anos 1920 seria interessante observar o que João Máximo nos tem a dizer sobre seu uso na principiante indústria cultural que se organizava, mas que desencadearia a Época de Ouro, da década seguinte:

A música popular dos anos 20 já contava com o carnaval como lançador de sucessos. Já contava com Chiquinha Gonzaga (...). já contava com Pixinguinha e seus batutas (...), contava também com os sambistas e raça, os da Cidade Nova mais conhecidos (Sinhô, Caninha, Freitinhas, Hilário Jovino), os do Estácio ainda meio escondidos no morro de São Carlos (Mano Rubens, Mano Edgar, Marcelino, Oswalo da Papoula). Contava até com Francisco Alves, futuro “Rei da Voz” que seria o mais influente cantor brasileiro da primeira metade do século. Mas era uma música – a música carioca – que ainda não se firmara. (Máximo, 1997:93).

Portanto o *popular* já está identificado nos anos 1920 como mercadoria cultural através de artistas, companhias artísticas, discos e filmes que começam a ser produzidos nos países periféricos depois de um período de importação de empresários, técnicos e artistas que se expandem e procuram ocupar seu espaço. Moura já havia detectado essa tendência quando afirma que no período houve forte migração em grande número de trabalhadores europeus beneficiando a formação de um público numeroso tal e qual ele já havia detectado no mercado americano com a emigração dos negros para o norte do país¹³³.

No Rio de Janeiro, o maior sucesso do carnaval de 1928 foi, segundo Máximo, a embolada “Pinião”, que os Turunas da Mauricéia haviam importado do Nordeste. Neste sentido, a pista já havia sido dada quando o autor afirma que no Rio de Janeiro havia o lundu, a polca, o choro, o maxixe, os sambas, cristalizados na cidade, mas não se impuseram como “música nacional”. O projeto de Getulio Vargas pretenderá atualizar esta identidade e a partir do Rio de Janeiro sintetizar a cultura brasileira.

Este período anterior aos anos 1930 coincide nos países hegemônicos, como EUA e França, a uma etapa da indústria cultural baseada em forte comercialização do entretenimento que ao chegar aos países sul-americanos vai permitir a interação do

¹³² *ibidem*

¹³³ Cf. MOURA, Roberto., *op. cit* p. 134-135

empresário local com os interesses estrangeiros. A cadeia de suprimentos montada pela indústria cinematográfica de Hollywood permitia posicionar Francisco Serrador como empresário distribuidor e representante, então para não ficar para trás, ele partiu para os espetáculos de palco e tela mesclados com musicais brasileiros. Assim Francisco Serrador não podia ficar indiferente à música popular, principalmente após a consolidação do filme sonoro, tanto quanto o governo Vargas não deveria deixar de cortejar o público, antecipando os desejos por divertimento barato e esteticamente atraente do cinema.

A publicidade que o cinema poderia proporcionar às concepções políticas do Estado Novo e os estímulos ao consumo do cinema nacional demonstram a interação que o poder político se propunha a estabelecer. De um lado o projeto de nacionalidade e do outro a cultura popular inserida neste projeto de nacionalidade.

Embora o modelo da política de incentivo à indústria cinematográfica brasileira devesse se pautar pelo padrão americano, uma das diferenças fundamentais era o capital investido que não se comparava aos de Hollywood, mas Mônica Rugai adverte que as empresas conseguiam produzir em larga escala e tinham profissionais contratados para todo o ano.

A Brasil Vita Filmes fundada por Carmem Santos e a Sonofilmes inauguradas em 1933 atestam o interesse dos investidores em organizar uma indústria cinematográfica brasileira ao mesmo tempo em que o governo oferece garantias aos empresários destinando leis protecionistas e organizando a parte administrativa. Aquilo que o mercado tinha se encarregado de fazer nos EUA de algum modo, o governo Vargas cuidava de montar aqui no Rio de Janeiro, no sentido de erigir a estrutura industrial para o desenvolvimento do cinema.

A Atlântida que surge em 1941 já está envolvida com a forte atividade de censura exercida nos anos 1930, demonstrando a intenção deliberada do governo em incentivar a produtividade e simultaneamente controlar os produtores.

De acordo com Mônica Rugai Bastos será a *chanchada* com temas carnavalescos, exploração de linguagens de duplo sentido e a combinação de músicas e roteiros descomprometidos com o drama ou a tese teatral, que conquistará o público interessado nas comédias burlescas. A Atlântida notabilizou-se por tornar famosos os atores Oscarito e Grande Otelo, além de explorar o futebol e as comédias sociais simplistas. O modelo de Hollywood inspirou outros movimentos que foram absorvidos por aqui, quando a Atlântida começa a investir nas paródias aos filmes musicais

americanos nos anos 1950, com sátiras a cultura erudita e uma certa gozação com os nossos problemas políticos e sociais. Outras companhias como a Cinelândia filmes surgida em 1947 e a Vera Cruz em 1949 revelaram atores como Anselmo Duarte, Tonia Carrero e Cacilda Becker¹³⁴.

A arquiteta e historiadora Evelyn Lima endossa a opinião de diversos pesquisadores de que o cinema apresenta menos dificuldades para a apreensão do que o teatro, principalmente para as peças rebuscadas de tese. Ela cita McLuhan¹³⁵ que chamava o cinema e o rádio de “meios quentes”, isto é, desprovidos de participação, pois intensifica apenas um de nossos sentidos, enquanto o teatro, um “meio frio” permite o preenchimento de conclusões e críticas.

Seguindo esta linha de raciocínio e levando-se em conta um certo declínio do modelo de cine-teatros de Francisco Serrador, a partir dos anos 1940, pode-se concordar com Evelyn Lima quando ela afirma que foi se construindo ao longo da primeira metade do século XX uma crise nas artes cênicas. O público não apreciava mais os espetáculos grandiosos, nem mesmo os dramas e comédias. A preferência por *music-halls*, cafés-concertos, os cassinos e as salas exclusivas para cinemas serviu como referencia para a entrada em cena de Luiz Severiano Ribeiro, dono de um dos maiores circuitos de exibição do país na época e que se torna sócio da Atlântida em 1947.

A fórmula de Luiz Severiano não seguia todos os padrões modernos dos estúdios de Hollywood, pois se não conseguia o mesmo padrão de qualidade, pelo menos buscava não deixar o estúdio vazio, manter baixos custos operacionais e arrojarse na distribuição¹³⁶. Concluímos que de certo modo esta estratégia contrastava com a adotada por Serrador, que buscava harmonizar espetáculos de cinema cantante com musicais brasileiros e cópias em película, sem esquecer que pelo menos no início da formação da *Cinelândia*, buscava reproduzir os grandes lançamentos americanos.

Assim era a produção cinematográfica nacional a partir dos anos 1930 tentando se conectar através do governo Vargas e das produtoras mencionadas com as fórmulas de Hollywood quanto à produção, distribuição e representação executiva, ainda que com orçamentos limitados e adequações ao sistema de “popularização” da *cultura popular* para atender aos interesses do governo Vargas.

¹³⁴ *ibidem* p.40-41.

¹³⁵ McLUHAN, 1969 *apud* LIMA, Evelyn, 2000:32, notas.

¹³⁶ *Ibidem* RUGAI, p. 40

Os circuitos exibidores, entretanto nunca abriram seus cinemas para a produção nacional no mesmo nível das produções americanas, em que pese diversas leis protecionistas baixadas até o fim da era Vargas.

Este embate perdurou por todo o período. De um lado os produtores alegando que mais espaço para exibição e uma distribuição em nível nacional estimularia a produção brasileira. O exibidor alegava que a produção nacional era insuficiente para atender a demanda nacional e defendia a reprodução das películas americanas nas suas salas.

3.2. A TRAJETÓRIA DO PROJETO DE FRANCISCO SERRADOR.

A justificativa que reforça a necessidade do título acima neste estudo é permitir que o debate a respeito do papel simbólico que a indústria cinematográfica desempenhou na herança histórico-cultural da *Cinelândia* seja compreendido no contexto que envolve as relações entre o público e o privado, o papel das artes, dos meios de produção cultural e das apropriações de elementos da indústria cultural americana, combinados e transformados na *Cinelândia*.

Reconhece-se, portanto, que no espaço conhecido hoje por *Cinelândia* foram registradas práticas em mutação que em relação ao patrimônio material e imaterial puderam permitir reconstruções da memória através da leitura das intervenções urbanísticas que em sua dimensão material culminaram na construção de prédios e monumentos no início do século XX. Na sua dimensão imaterial essas práticas propiciaram neste primeiro momento, o entendimento da importância do neorrenascentismo como símbolo da República e da modernidade européia. No momento seguinte, o modelo de empreendimento cultural a partir da construção dos cinemas na década de 1920 agregou um novo referencial de identificação coletiva a partir dos projetos cinematográficos musicais e teatrais de Francisco Serrador. A esse respeito seria importante destacar o que Gonçalves relata:

Os patrimônios culturais são estratégias por meio das quais grupos sociais e indivíduos narram sua memória e sua identidade, buscando para elas um lugar público de reconhecimento, na medida mesmo em que as transformam em “patrimônio”. Transformar objetos, estruturas arquitetônicas e estruturas urbanísticas em patrimônio cultural significa atribuir-lhes uma função de

“representação”, que funda a memória e a identidade. (2002:121).

Francisco Serrador Carbonell, fundador da “Companhia Cinematographica Brasileira” buscou seu lugar público de reconhecimento através do trajeto de reconstruir no antigo Convento da Ajuda os cinemas *Capitólio*, *Glória*, *Odeon* e *Império*, consolidando a identidade do espaço como “*Broadway* Brasileira”.

Aceita a idéia de que o empreendimento de Serrador foi um fator essencial na composição do significado da “futura” *Cinelândia*, deve-se analisar como essa construção imaginária estava sendo estabelecida naquele momento histórico da década de 1920 (com a “Era do Jazz”) e 1930 (com a “Era do Rádio”). Isso acontecia em meio à proliferação dos concertos musicais em cabarés, hotéis-cassino e casas noturnas na cosmopolita vida internacional que se instalara no início do século XX.

É pertinente salientar o que Oliveira comenta sobre estas superposições simbólicas: “memória e história envolvem um complexo jogo de lembranças e esquecimentos. Cada época, cada situação, como que atualiza esse jogo, trazendo muitas vezes o que estava nos bastidores para a linha de frente”. (2002:169).

Nessa aposta de reler a história inscrita nos prédios, nas reformas urbanas e na produção cultural resultante sobre a *Cinelândia*, há um emaranhado de intencionalidades, usos e percepções contidos nos objetivos deste projeto e que se pretenderá abordar ou retomar nesta seção a começar por uma reprodução dos passos de Serrador da Espanha até Curitiba, passando por São Paulo e finalmente no Rio de Janeiro.

3.2.1. O *self made man* que veio da Espanha conquista o Brasil com a sua visão capitalista.

Francisco Serrador Carbonell natural de Valência, Espanha, nasceu em 1872 e, aos doze anos, já deixava a cidade natal para instalar-se em Madrid, deixando a mãe viúva para trás. Passou quatro anos na capital de seu país, sem perspectiva como caixeiro em um armazém.

Informado de que vários companheiros estavam partindo para o Brasil em busca de oportunidades embarcou num navio, na terceira classe em 1887. Desembarcou em

Santos, mas a sorte não foi melhor: trabalhou pesado numa obra de drenagem e andou mergulhado em pântanos e lodaçais.

Foi tentar a vida mais ao sul e chegando a Curitiba recomeçou de onde estava em Valência: vendendo peixe. Depois, mudou-se para o comércio de frutas e começou a demonstrar sua melhor capacidade: convencer pessoas a bancar seus projetos. Manoel Laffite Busquets foi seu sócio numa empresa de mensageiros e Antonio Gadoti fundou com Serrador uma cancha de frontão, jogo basco de pelota.

Envolveu-se com a indústria do entretenimento trazendo para Curitiba circos, depois o Clube Cervantes e o Parque Coliseu, em 1902. Neste parque havia teatro de variedades, pista de patinação, gruta luminosa, tiro ao alvo e cinema ao ar livre. Tão logo foi apresentado ao cinematógrafo encantou-se e anteviu nele a maior diversão do novo século recém chegado. Passou a exhibir filmes em toda Curitiba e depois começou a importá-los e exibi-los gratuitamente pela cidade. Posteriormente começou a cobrar ingressos em recintos de madeira.

Muitas companhias estrangeiras abriram cinemas ou distribuíram filmes no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX, ressaltando-se a francesa Pathé, representada no Rio de Janeiro pelos irmãos Ferrez.

A formação do *trust* de Francisco Serrador se inicia em São Paulo.

Em 1906 Francisco Serrador mudou-se para São Paulo tornando-se representante da mesma empresa francesa. Alugou o Teatro *Santana* e inaugurou o Bijou Théâtre para exhibir seus filmes. Agora essa era sua única atividade e ele se preparou para importar filmes dos Estados Unidos, a nova “coqueluche” do entretenimento mundial.

Em 1910 abria seu primeiro cinema no Rio de Janeiro, o Chantecler, na Rua Visconde de Rio Branco. Finalmente em 1911, com a derrubada do Convento da Ajuda ele percebe a oportunidade de utilizar aquele espaço para ampliar seus negócios. Viria a adquirir o terreno no início da década de 1920 por 1.800 contos de réis, considerado uma pechincha. Suas atenções, entretanto permaneceriam em São Paulo até 1919.

De proprietário de quiosques, divulgador de cinemas em circos e das marcas Pathé Frères, Vitagraph, Biograph, Triangle além de importador de fitas e aparelhos,

Serrador instalou cinematógrafos em aproximadamente 150 cidades do interior de São Paulo entre 1905 e 1911.¹³⁷

Sua capacidade de trabalho igualava-se à sua ambição. Mesmo com o êxito do Bijou e suas outras casas, Serrador não se descuidava das excursões pelo interior. Os jornais davam-lhe a devida cobertura, associando agora às apresentações, o nome já lendário da famosa Casa Bijou de São Paulo, que batizou vários cinemas das outras cidades.

A preocupação com a imprensa é evidente como estratégia publicitária de Francisco Serrador. O relacionamento com os jornalistas parece ter sido parte dos seus planos e isso se reflete nas crônicas da época. Os filmes importantes do Bijou eram sempre apresentados previamente aos jornalistas, precedidos de coquetéis (champanhe e bolachas), com o atendimento de recepcionistas. As crônicas referem-se com simpatia às casas de Francisco Serrador e não economizam ironias e até críticas quando se referem aos espetáculos dos concorrentes, entre eles, Paschoal Segreto.

Restava aos pequenos exibidores três alternativas: fechar suas casas, persistir por idealismo no ramo, perdendo dinheiro, ou integrar-se na cadeia de Serrador, mediante participações na renda.

Na época, não havia o sistema de distribuição de filmes, já que estes eram comprados das companhias pelos próprios donos de cinemas. Sem uma estrutura baseada em diversas casas e em equipes de revenda e aluguel, tornava-se difícil a sobrevivência.

Serrador associa-se a dois outros empresários e funda a Companhia Cinematográfica Brasileira, que se tornaria proprietária de diversas casas em São Paulo. Os agentes da empresa saem para o interior vendendo ou alugando os filmes.

Nessas ocasiões, a fita não é alugada ou vendida, mas exibida em locais alugados na cidade, ou nos cinemas já existentes, com prévio acordo sobre a renda. A Companhia Cinematográfica Brasileira não se limita à venda ou aluguel dos filmes, pois opera também com a importação de equipamentos de projeções e filmagens, procedimento seguido pelos seus concorrentes. O exibidor interiorano, por sua vez, costumava vir a São Paulo, para a compra de filmes.

Serrador, entretanto, tem problemas com a compra de filmes. Os estoques das companhias exportadoras são pequenos, obrigando exibidores a organizar reprises. Isso faz com que ele pense em produzir seus próprios filmes.

¹³⁷ Ver <http://www.almanack.paulistano.nom.br/serrador.html>. Acesso em 23/09/08.

Serrador colocava toda a sua capacidade de criação para promover determinados filmes que sua intuição indicava como prováveis sucessos de bilheteria. Ao anunciar o lançamento de *O Garoto* promoveu um concurso promocional : prêmio ao garoto que mais se assemelhasse a Jackie Coogan e, que como este na fita, tivesse um cachorro. No dia do julgamento em frente ao cine Pathé, na praça João Mendes, mais de uma centena de meninos e seus cachorros criaram um verdadeiro caos urbano com latidos, gritos e correrias.

Em 1917, ocorre uma cisão na Companhia Cinematográfica Brasileira. Serrador afasta-se da empresa e funda a Empresa Cine Brasil, seguido pelo seu fiel empregado e amigo Júlio Lhorente, ex-bilheteiro do Bijou e que se torna vice-diretor da nova empresa. As atividades da firma de Serrador limitam-se, de início, à importação de filmes e ao comércio com o equipamento cinematográfico. Ao tentar voltar à exibição, esbarra com a oposição dos donos de cinemas no Centro e arrenda o cinema Fênix, na rua Domingos de Moraes, Vila Mariana, tornando-se pioneiro também no lançamento de filmes importantes em bairros.

Outro pioneirismo de Serrador foi a criação do *circuito comercial*. Os filmes eram lançados num único cinema para depois serem distribuídos para as outras salas. Ao exhibir *Casanova*, em 1926, ele inaugura o circuito lançando o filme simultaneamente em vários cinemas de sua empresa. O fato foi comemorado com um jantar, no antigo restaurante Palhaço, da avenida São João. Neste ano completa-se a inauguração dos primeiros quatro prédios e dos cinemas do projeto carioca que funcionavam plenamente.

Em 1928 os jornais replicavam notícias constantes sobre o desenvolvimento de uma tecnologia sonora para as películas de cinema. Serrador importou especialmente dos Estados Unidos, um motor que simulava o ruído dos aviões ao aparecerem na tela.

Os efeitos da crise de 1929 somados à invenção do cinema falado geram uma crise no mercado exibidor em São Paulo, afastando muitos empresários do setor. Serrador vê nisso uma oportunidade para consolidar novamente os seus domínios. Vários cinemas de propriedade de concorrentes aparentemente fortes são associados à nova empresa de Francisco Serrador que, durante muitos anos, manterá assim, praticamente um monopólio na exibição em São Paulo.

O Rio de Janeiro com Francisco Serrador

A capital do Brasil ao contrário de São Paulo já possuía maior intimidade com o cinema desde o início do século: sete casas de projeção somente na Avenida Central, além de outras duas, o Parque Fluminense e Salão Paris do italiano Pascoal Segreto, nos arredores. O Palace-Theatre (atual cinema Palácio) era um cassino que funcionava na Rua do Passeio com seu cinema-cantante de tenores e sopranos por trás da tela dublando os atores que moviam os lábios no filme.

Depois da reforma Passos foram surgindo novas edificações e também alterações nos prédios construídos nos espaços abertos pela reforma Passos. Os modelos *art-déco* e *art-nouveau* se misturam ao estilo neorrenascentista em torno do Pentágono das Artes

Em meio a essas novas transformações, Francisco Serrador muda-se de vez para o Rio de Janeiro, em 1919, quando já estabelecera o *trust* de 400 cinemas no Brasil que superou os empresários mais sucedidos do Rio: os Ferrez, os Segreto e Staffa.

Hollywood e Broadway já estavam consolidadas quando ele resolveu empreender sua “cidade de brinquedo” nas palavras de Máximo que atesta:

(...) Serrador também pensava em arranha-céus. Na verdade, seu projeto inicial era muito ambicioso para a época: um quarteirão compreendendo três teatros, quatro cinemas com oitocentos lugares cada, um hotel, dezessete amplas lojas, um rинque de patinação, um moderno parque de diversões, nove ruas de acesso, fonte luminosa, salas de escritórios e por incrível que pareça, um imenso terraço ocupando toda a extensão dos prédios para bares e restaurantes. (1997:75)

Em 1922, ele embarca para a América a fim de conhecer a *Broadway* e a indústria cinematográfica da Califórnia. Estudou a indústria e a comercialização do cinema, efetuou contatos com alguns estúdios que gostaria de representar no Brasil, conheceu magnatas e ao retornar ao Brasil, no luxuoso Southern Cross em 1925, deu início às obras. Na verdade, o sonho se concretizou em 1926 de forma mais modesta: os quatro cinemas (*Capitólio*, *Glória*, *Império* e *Odeon*) e algumas lojas e salas de escritório. João Máximo atesta que ninguém teve coragem de investir no projeto

original, mas ele cita vários colaboradores, entre eles o seu antigo concorrente Marc Ferrez e os filhos.



Fig. 8 - Parque Centenário – década de 1910. Antes dos cinemas, Serrador utilizava-se do espaço do antigo Convento da Ajuda para explorar essa atividade de entretenimento.

Nos anos seguintes o Palace-Theatre muda o seu nome para *Palácio-Teatro* e depois *Palácio*. O novo Pathé surge em 1928 e na década de 1930, uma série de inaugurações: *Alhambra*, *Rex*, *Rio*, *Plaza* e *Metro*, este último nomeado *Metro Passeio*, em 1941. O *Vitória* na Rua Senador Dantas, aberto em 1942, foi o último da geração Serrador.

Os quatro cinemas originais eram na verdade cine-teatros com fossos de orquestra, por onde passaram musicais de revista batizados como *revuette* no melhor estilo francês, mas o cinema tinha “sotaque americano”, como revela João Máximo. Os melhores filmes de Hollywood estrearam neste espaço que passou a ser conhecido como *Bairro Serrador*. Como na *Broadway*, Serrador atraía o público para mais perto de seus cinemas com os cafés, restaurantes, casas de chá, confeitarias e bares. Foi Serrador quem trouxe o *hot dog* e as pipocas dos cinemas americanos para o Rio de Janeiro.

Dos Estados Unidos chegavam versões de *Os Dez Mandamentos*, *Sangue e Areia* e *o Rei dos Reis*. Nomes como Charles Chaplin, Buster Keaton, Tom Mix - o caubói, Greta Garbo, Boris Karloff e Rodolfo Valentino - o de toucas e brilhantinas. Todos “circulavam” pelo novo centro cultural e de consumo da cidade, deslocado para o *Bairro Serrador*.

A Praça Floriano e a Rua do Passeio tornam-se locais preferidos do *footing* chique da cidade. Os lambe-lambes espalhados por toda a praça fotografavam este desfile de “melindrosas e almofadinhas”¹³⁸.

A invenção do *vitafone* e do *moviefone* no final dos anos vinte mudou a forma de se fazer cinema e Francisco Serrador adaptou-se aos novos tempos. A voz do ator Al Jolson foi ouvida nos EUA pela primeira vez no cinema, em 1927. O filme *O cantor de jazz* inaugurara a tecnologia do vitafone, processo de sincronização do projetor com uma vitrola.

Francisco Serrador trouxe em 1929 para o Palace-Theatre a tecnologia do *moviefone*, através da Western Electric Company, exibindo o filme *Melodia da Broadway* que havia inaugurado o sistema nos EUA: era todo falado, cantado e dançado já com o som fotografado na película.

A aproximação do cinema com a música popular foi uma das preocupações de Serrador no início da década de 1930. Isso caracterizaria seu modelo de negócio neste momento porque essa estratégia de inserir a música popular em espetáculos do mercado industrial seria consolidada somente alguns anos depois. Os historiadores da música popular denominaram este momento de *Época de Ouro*, mas houve um momento no início da década de 1930 que nenhuma expressão musical do Rio de Janeiro havia se imposto ainda como música nacional, nem o maxixe, o choro, a polca ou o samba.

O sistema elétrico de gravação de discos abriu espaço para os cantores não operísticos, sendo então absorvidos nos cinemas que passaram a exhibir, de forma sistemática os filmes precedidos dos musicais. A edificação da *Época de Ouro* é completada com a explosão comercial do rádio, agora estimulada por Getúlio Vargas.

Francisco Serrador partiu para a produção dos musicais, transformando-se em exibidor e produtor dos espetáculos de palco e tela. O *Capitólio*, localizado entre as ruas Senador Dantas e Álvaro Alvim, era o local ideal para tais espetáculos. Música ao vivo antes, cinema depois, a que se deu o nome de *Broadway Cocktails*.

¹³⁸ Personagens do desenhista J. Carlos (José Carlos de Brito e Cunha). A *melindrosa* representava a imagem fiel da carioca da época: curvilínea, magra, elegante, vestido leve, justo e curto, com chapéu *cloche*, quase até os olhos, de onde saíam cabelos em mechas encaracoladas, flanando nunca sozinha e nunca com o namorado. O *almofadinha* tinha um maneirismo quase feminino, “mais para *dandy* do que para Gilbert ou Barrymore” (MÁXIMO, 1997: 84)

É preciso considerar que a introdução do som no cinema causou polêmica. Vinícius de Moraes, por exemplo, via o cinema como “arte muda, filha da imagem, elemento original de poesia e plástica infinita” (Máximo, 1997: 106). Além disso, existia a questão da aceitação das “falas” numa língua estrangeira, e até que esse ponto fosse resolvido com a aceitação da tradução houve muita mobilização dos intelectuais da época.

As experiências e inovações de Serrador podem ser analisadas tomando como base a reflexão de Nestor Canclini¹³⁹, antropólogo argentino radicado no México, quando este afirma que “os objetos perdem a relação de fidelidade com os territórios originários”. (2006: 32). O autor destaca o fato de que a cultura desde o início do século XX é um processo de “montagem multinacional” como o que a indústria cinematográfica americana realizou nas culturas latinas.

Serrador insistia no casamento das duas artes, o cinema e a música, que àquela altura estavam se constituindo nos EUA e na Europa em um produto internacionalizado de entretenimento, que viria a apaixonar as multidões de jovens brasileiros nas décadas de 1930 e 1940. Este modelo de diversão consolidou a transferência do centro cultural e social da cidade, do trecho entre a Rua do Ouvidor e a Almirante Barroso para a *Cinelândia*.

Ao mesmo tempo em que o rádio, o disco e o cinema materializam-se como meios de comunicação de massa, as revistas reproduzem a experiência coletiva de freqüentar salas de cinema como um novo costume da modernidade. Elas acompanham os passos deste desenvolvimento não somente abrindo espaço para os empresários e filmes, mas propondo novos modos de enfoque através das fotografias e das colunas sociais.

3.2.2. O espaço urbano em transformação atualiza o significado da Praça Floriano.

A crescente influencia norte-americana na sociedade brasileira na primeira metade do século XX, embora tenha sido apontada como mais expressiva no estilo de

¹³⁹ Nestor Canclini dirige o Programa de Estudos sobre Cultura do Departamento de Antropologia da Universidade Autônoma Metropolitana, no México. Um dos focos de sua pesquisa é a indústria cultural e de suas relações com patrimônio, cultura e sociedade (*Consumidores e Cidadãos*, 2006), tomada como referencia neste trabalho.

vida das classes médias e altas permitiu que mudanças estruturais ocorressem nas cidades brasileiras e provocassem transformações nos padrões e práticas de consumo.

É bom que se diga que embora competindo mais tarde com o automobilismo, a publicidade e as lojas de departamento, o cinema de Hollywood é que ganha destaque nesta influencia sendo responsável em grande medida pelo deslocamento dos aspectos mais tradicionais da herança européia para o modelo consumista americano.

Um dos aspectos relevantes no tipo de empreendimento que Francisco Serrador trazia à cidade é que ele buscava a reprodução de uma atmosfera, antes mesmo da ocupação física de um espaço, uma ambiência que se organizava nas grandes metrópoles americanas. Concluímos que havia impactos que gostaria de ter provocado e que se tornaram possíveis através das oportunidades que se ofereciam a ele com a indústria de cinema de Hollywood. A despeito disso, a Broadway de Nova York era o modelo a ser copiado nos termos das mudanças que pretendia operar no espaço do antigo Convento da Ajuda.

Já foi dito aqui que embora as salas de cinema reproduzissem o modelo que se organizava em Hollywood, os teatros que acompanhavam os cinemas e que se tentavam ser organizados segundo os padrões da Broadway guardavam similaridades com a influencia francesa.

A pista do que Serrador tinha projetado e construído no entorno da Praça Floriano pode ser calculadamente percebido numa edição da revista *Cinearte*:

Atualmente, depois de por muitos anos temos ficado reduzidos a ridículas salinhas de projeção que eram a vergonha de uma grande cidade como o Rio de Janeiro, constroem-se grandes edifícios destinados exclusivamente aos espetáculos cinematográficos, com capacidade para muitos espectadores, o que permite a exploração econômica dos grandes filmes de locação cara. (*Cinearte*, 18/08/1926).

A mesma revista, dias antes confirmava que o Rio de Janeiro poderia agora ser igualado a Buenos Aires porque o tempo da arquitetura improvisada havia passado e a inauguração das grandes salas de exibição (Capitólio, Glória, Império e Odeon) colocava a cidade como um “mercado digno de ponderação”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ *Cinearte*, 1926 apud LIMA, Evelyn, 2000:259.

A comparação com a capital Argentina é compreendida porque no início do século XX a cidade de Buenos Aires tinha deixado de ser um grande arrabalde para se constituir na maior metrópole latinoamericana com mais de 600 mil habitantes concentrando 17% da população do país, em 1900. Os efeitos da urbanização atraem cada vez mais os estrangeiros a ponto de concentrar 30% da população em 1914.

Esta concentração populacional não seria uma peculiaridade da capital Argentina, pois metade da população de Montevideu – capital do Uruguai era estrangeira em 1908 e a cidade concentrava 29% da população uruguaia. Santiago, Havana, Lima e Bogotá já possuíam mais de 100 mil habitantes no início do século. A Cidade do México com quase 350 mil habitantes em 1900 e o Rio de Janeiro com pouco mais de 430 mil em 1890 eram as capitais capazes de rivalizar com a cidade portenha.¹⁴¹

Essas cidades atraíram europeus que como Francisco Serrador e Marc Ferrez no Brasil, Max Glucksmann na Argentina e os Di Domenico na Colômbia fizeram a transição da produção artesanal para a ênfase empresarial nos negócios. A composição estrangeira e a crescente capitalidade destas cidades foram elaborando as condições para que um público de massa e cosmopolita se tornasse consumidor da nova invenção.

Em 1924, um ano antes da inauguração do cinema Capitólio, no primeiro arranha-céu de Serrador, havia 30 mil espectadores de cinema na cidade.¹⁴² Walter Benjamim afirmou em 1927, que para um filme de longa metragem granjear um bom resultado financeiro precisaria atingir um público de 9 milhões de pessoas¹⁴³.

Exagero ou não, cabia aos distribuidores internacionais e aos importadores locais emaranhar um ambiente de negócios onde os parceiros deveriam agir em sistema de *trust* internacional se quisessem obter expansão capaz de garantir lucratividade para o negócio.

Este foi um dos fatores que levaram Serrador e os demais investidores europeus a se sujeitarem às exigências dos grandes estúdios de Hollywood, os quais perseguindo as metas de ofertar ao público certa dose de comodidade em grandes espaços tiveram que optar por visar lucros mediante volume de vendas. Os cinematógrafos da Avenida Rio Branco eram muito acanhados para o luxo e os materiais nobres projetados para os arranha-céus do diagrama de Serrador, o que nos conduz a um processo de intervenção

¹⁴¹ Ver PARANAGUÁ, Paulo. *La Cinelândia: uma utopia cidadana*. Les Cahiers, ALHIM, 2003.

¹⁴² *ibidem*

¹⁴³ BENJAMIM, Walter. 1986 *apud* LIMA, Evelyn, 2000.

do espaço urbano que ressignificaria a Praça Floriano e sua herança pós-renascentista européia.

Produtos, estilos e valores americanos passam a ser adotados por todos os países que importavam películas dos Estados Unidos, daí percebendo-se o caráter continental desta influencia baseada no caso do cinema, no ritual que acompanhava os grandes filmes desde sua estréia e por todo o sistema agregado de serviços de informação que fascinava os espectadores sobre temas externos aos filmes.

A fachadas dos prédios das salas de cinema passam a ter a mesma importância do que o seu interior e a experiência individual de se fazer presente na esfera pública vai sendo transposta das escadarias do teatro para as portas do cinema.

Passemos a um breve relato sobre os cinemas de Francisco Serrador que foram inaugurados pouco tempo depois que chega dos Estados Unidos, observando a base de dados obtida em pesquisa bibliográfica.

A atividade de proprietário de cinemas no Rio de Janeiro inicia-se com a inauguração do cinema Chantecler em 1910, na rua Visconde do Rio Branco. Em 1917 tendo fundado a Companhia Brasil Cinematográfica veio a adquirir os cinemas Pathé e Odeon (antigos) e outras salas em Niterói, Belo Horizonte e Juiz de Fora.

Serrador já vinha construindo seu *trust* a partir de São Paulo absorvendo os pequenos exibidores que não dispunham de capital para enfrentar a concorrência do circuito construído pelo empresário, em troca de participação na renda.¹⁴⁴

De acordo com o relato de Evelyn Lima os planos de Serrador eram embasados no sentido de um discurso modernizador e transformador do espaço. O projeto incluía “construir três teatros, quatro cinemas de 800 lugares, um hotel, 17 grandes lojas, um ringue de patinação, amplo Parque de Diversões, nove ruas de acesso ao parque e saídas dos cinemas, fontes luminosas, salas de escritórios e terraços nas coberturas dos prédios, destinados, entre outras atrações, a bares e restaurantes”. (Lima: 2000:260).

Gastão Pereira da Silva acrescenta que os palácios planejados de Serrador tanto podiam ter linhas clássicas, como outros adaptados da escola francesa ou ainda, gigantescos como os de Nova Iorque¹⁴⁵.

Apesar de uma roupagem eclética que encobria as fachadas dos suntuosos prédios, o padrão de luxo, antes desconhecido e o aporte técnico empregado nas

¹⁴⁴ www.almanack.paulistano.nom.br/serrador.html. Acessado em 23/03/2009.

¹⁴⁵ SILVA, Gastão Pereira, *apud* LIMA, Evelyn. 2000:260.

construções das salas de cinema transformaram os costumes da população e atraíram multidões ao novo espaço de centralidade cultural da cidade: a *Cinelândia*.

Adquiridos os lotes A e B no espaço compreendido pelo Convento da Ajuda¹⁴⁶, a Companhia Cinematográfica Brasileira empreendeu profunda transformação na fisionomia da Praça Floriano e com as construções dos palácios e prédios consolidava as características urbanas necessárias a uma parcela do público usuário da praça que ia se constituindo em consumidora dos produtos importados. Cada tipo de pessoa que freqüentava aquele espaço que se resignificava, encontrava um sentido próprio, mas elaborava uma percepção coletiva que alterava a ordem exterior da cidade. Os signos do Rio de Janeiro se deslocavam dos prédios renascentistas e do perfil aristocrático de uma faixa metropolitana para se prestar a novas combinações simbólicas mais complexas. Na condição de cidade-capital esta atualização de seus significados passaria por um projeto de identidade nacional simultâneo ao crescimento da influencia americana nos anos 1930.

De certo modo, a arquitetura que se montava para esta nova cena do espetáculo cinematográfico tinha um sentido próprio que se queria conferir ao projeto de uma modernidade mais afinada com a cultura americana.

Ao que tudo indica, a transformação do espaço parecia sobrepujar-se ao próprio espetáculo, este também se organizando como um produto comercial que podia se fazer visível a partir do paredão de palacetes, de suas faixas luminosas e espaços de publicidade que iam se erguendo ao lado das construções neorrenascentistas do período Passos.

Capitólio – o precursor

O Capitólio, inaugurado em 26 de abril de 1925 foi o primeiro cinema do Quarteirão Serrador, que compreendia o perímetro demarcado pela Avenida Rio Branco, Praça Mahatma Gandhi e as ruas do Passeio, Senador Dantas, Evaristo da Veiga e Treze de Maio. O que tornou possível a construção do “arranha-céu” de sete andares e pouco mais de 31 metros foi a associação de Serrador com o empresário

¹⁴⁶ O lote “A” de 1.700 metros quadrados foi adquirido pela Light & Power e posteriormente repassado para a empresa de Francisco Serrador, a Companhia Brasil Cinematográfica, em 1917, que arrematou o segundo lote no início da década de 1920. (LIMA, Evelyn. p. 257)

Afonso Viseu que a principio arrendou o cinema a Serrador e explorou os ganhos com os escritórios e apartamentos.¹⁴⁷

A arquitetura guardava traços ecléticos com elementos neoclássicos nos balcões, tetos, lustres e escadarias e o objetivo desta construção parece estar relacionado à manutenção do estilo dos teatros líricos. Além disso, é bom lembrar que Serrador manifestava a preocupação no seu plano inicial de construir um centro de diversões composto de cinemas e teatros com oportunidade para uma grande variedade de gêneros de espetáculo. Quando o cinema passou por obras de adaptação seis anos mais tarde, foi rebatizado de Cine Broadway e neste caso, parece que sua vocação se encaminhava para um formato mais cinematográfico, portanto mais adaptado ao molde *hollywoodiano*.

O *Jornal do Commercio* teceu comentários sobre a noite de estréia do Capitólio que incluía uma apresentação da profonia de *O Guarani*, ópera de Carlos Gomes, o media-metragem *A tarde de um fauno* da Gaumont e o longa-metragem *A voz do minarete* da First National que eram aguardados com ansiedade pelo público.

A casa não é muito grande, relativamente, pois terá a capacidade de uns 1.300 a 1.400 lugares, mas esses lugares do Capitólio estão divididos em uma platéia de poltronas confortabilíssimas, uma galeria imponente para mais de 500 espectadores (...) Possui um foyer luxuoso e uma cabine magnífica de operação (...) A projeção é excelente e grandemente (...). (*Jornal do Commercio*, 24/4/1925).

O tipo de espetáculo que aparece resumido na crônica do jornal aponta para o estilo em que os outros três cinemas seriam construídos no Quarteirão Serrador. A aposta focava na estratégia de cine-teatros para espetáculos avulsos.

O pesquisador João Máximo esclarece que o Capitólio, por exemplo, com três meses de inaugurado, estreava uma revista musical afrancesada, *Comme à Paris*, o que reitera aquilo que já anotamos anteriormente. O cinema e o teatro nos anos 1920 se dividam entre a experiência americana mais presente no cinema e a fidelidade à escola francesa no teatro.¹⁴⁸

¹⁴⁷ LIMA, Evelyn op. cit. p.265.

¹⁴⁸ MÁXIMO, João. op. cit p. 81

Serrador forma o seu “Pentágono do cinema ”

Em pouco menos de um ano, até abril de 1926, seriam inaugurados os cine-teatros Glória, Império e Odeon. Segundo o *croqui* com mapeamento dos cinemas do Bairro Serrador de 1928¹⁴⁹ todos estavam compreendidos na mesma quadra do ex-Convento da Ajuda, entre o atual Bar Amarelinho - quase na esquina da Rua Alcindo Guanabara - e a Praça Getulio Vargas (Mahatma Ghandhi) onde se localizava o Palácio Monroe, demolido em 1976.

A partir da inauguração destes quatro cinemas, João Máximo registra o fato de que no esforço de Serrador copiar a Broadway americana e atrair mais público à praça dos cinemas procurou incluir no seu projeto, os restaurantes, casas de chá, confeitarias, bares e cafés e alguns costumes importados. Os sanduíches de salsicha ou lingüiça que os jovens americanos consumiam nas portas dos cinemas e teatros de Nova Iorque batizados de *hot-dog* foram introduzidos aqui por Serrador. Quando entravam nos cinemas estes jovens consumidores costumavam acrescentar as pipocas acompanhadas de limonadas e outros refrescos. Isto se tornou atração no Bairro Serrador, um típico hábito americano assimilado integralmente pela juventude carioca.

A pesquisadora Evelyn Lima usa o termo “paredão de palacetes” para identificar o que pode ser também chamado de “pentágono cinematográfico”, que se forma na Praça Floriano até 1928, quando é acrescentado aos quatro cinemas de Serrador o Pathé-Palacio de Marc Ferrez e filhos. Passemos rapidamente aos outros componentes do “pentágono”.

O Cine-teatro Glória, famoso por abrigar a Companhia Tró-ló-ló de teatro e mais tarde a Companhia Jaime Costa, era considerado um edifício de arquitetura menos arrojada, porém guardando os traços ecléticos já presentes no Capitólio. Seu proprietário, o empresário Rocha Miranda, que arrendara o cinema para a Companhia Brasil Cinematográfica tinha planos de transformar a edificação em prédio de apartamentos, sendo esse também o objetivo de Serrador. Posteriormente, a Rocha Miranda e Filhos S/A solicitou licença para demolir o prédio e transformá-lo em galeria de lojas.

Desde o fim dos anos 1940, passados os anos de maior efervescência do cine-teatro, nota-se a preocupação da prefeitura com o constante fechamento dos teatros na

¹⁴⁹ Dados apurados segundo a pesquisadora Evelyn Lima, *op. cit.* p. 263.

cidade, mas como o espaço urbano é apropriado de acordo com a valorização de seu uso e observando já o declínio dos teatros na cidade não interessava aos empresários da indústria cultural investir em teatros àquela altura. A prefeitura sucumbiu as pressões de Rocha Miranda e o Cine-teatro Glória foi demolido.



Fig. 9 – Cines Capitólio, Pathé e Império.

Também remanescente da arquitetura dos teatros, o Cine Império possuía uma fachada nobre que denotava elementos estilísticos adaptados da influencia de Luiz XVI. Isso projeta sua construção para os moldes das edificações européias da segunda metade do século XIX. A característica diferenciadora é que ao contrário destes prédios europeus de até seis andares, o Império se constituía em verdadeiro “arranha-céu” no melhor estilo americano, com onze andares. As portas-janelas, as venezianas, o frontão e a guirlanda no ultimo pavimento denunciavam a influencia francesa, o que denota o caráter híbrido daquela Broadway que Serrador estava formalizando.

O Odeon inaugurado em 1926 é um típico representante dos grandes cinemas americanos, com ampla sala de projeção e segundo Evelyn Lima, como era desobstruído de pilares possuía espaçosa platéia e balcões cômodos. Entretanto o que Serrador

projetava para o novo Odeon era destinar o palco “a uma grande companhia de comédia”.¹⁵⁰

A autora relata que a revista *Cinearte* manteria uma crítica contundente contra os “prólogos” que antecediam aos filmes exibidos no Odeon, identificados como substitutos da “parte principal do espetáculo”.

As orquestras que antecediam os filmes já rareavam quando a Câmara dos Vereadores aprovou um projeto de lei muito criticado pela revista, reduzindo impostos para as salas que exibissem espetáculos teatrais e cinematográficos. A tentativa de manter protegido o teatro nacional era a justificativa política adotada, muito embora o prefeito Prado Junior - último prefeito do Distrito Federal antes do período revolucionário de Vargas - acabou decretando que o empresário interessado em usar duplamente os espaços de cinema-teatro teria que pagar taxas de impostos maiores. O arcabouço arquitetural do Odeon e os aumentos dos tributos fiscais impediram uma maior utilização combinada entre cinema e teatro e conduziram o cinema a sua vocação de espaço dedicado quase exclusivamente à exibição de películas.

Com quatorze pavimentos, no Odeon predomina também o estilo eclético. De propriedade de Francisco Serrador foi erguida pela Companhia Construtora Nacional e a julgar pelos outros três cinemas, este era monumental com dois pavimentos de escritórios e onze pavimentos de apartamentos pequenos. A platéia, extensa e desimpedida de pilares no dizer da arquiteta Evelyn Lima “constituiu à época uma obra de arte estrutural”. (p. 274).

A revista *Cinearte* anunciava em 1927 a construção do Pathé-Palácio em substituição ao antigo Pathé da Avenida Rio Branco. Marc Ferrez e filhos gostariam de se equiparar a Serrador e planejaram este cinema com forte tendência *art déco* sublinhada entre outros adornos pelas pastilhas cerâmicas e por um mosaico em desenho geométrico. A notícia foi breve.

“Será em breve construído no terreno ao lado do Capitólio o novo cinema da Casa Marc Ferrez e Filhos. Mais um cinema na Praça dos Cinemas. O nome ainda não foi escolhido porque o velho Pathé continuará aberto”.¹⁵¹

A revista *Cinearte* ainda em 1928 revelava que o Pathé-Palacio cobrava o menor preço entre os cinemas da Praça Floriano e embora todos as salas do “pentágono

¹⁵⁰ SILVA, Gastão Pereira da. *apud* LIMA, Evelyn, op. cit., p. 271.

¹⁵¹ *Cinearte*, 16/2/1927.

do cinema” tivessem uma linha suntuosa, por vezes sofisticada, a mistura eclética com detalhes *art déco* ou no estilo Luiz XVI revelava o momento de transição que orientava a expansão da indústria cinematográfica no Rio de Janeiro em meio às transformações da arquitetura da cidade. Se a tradição eclética já estava sendo superada pela Escola de Chicago que inaugurava um novo símbolo de modernidade impregnado nos arranha-céus de estilo *art déco*, aqui no Rio de Janeiro, como de resto nas grandes cidades latinoamericanas prevalecia um certo tipo de imprecisão que refletia uma cidade dividida nos seus projetos de identidade.

Esta ambigüidade foi em parte resultado de uma concentração de empreendimentos nas mãos de poucos empresários que convergiam suas ações desde o início do século XX para o investimento em circo, teatro ou cinema, de acordo com o que o ritmo de urbanização e imigração ditasse como tendências de mercado.

A Cinelândia se expande para as adjacências

Em 1932 a *Cinelândia* alarga sua influencia para a Rua Álvaro Alvim, no lado oposto a Rua Senador Dantas, que ofuscada pelos prédios da Praça Floriano ganha um novo significado com a inauguração do Alhambra, pertencente a Francisco Serrador. Considerado por Evelyn Lima a sua obra prima, o projeto previa a construção de 28 andares, uma espécie de “miniatura” do Empire State de Nova Iorque, já comentado anteriormente. As posturas municipais impediram a sua construção, mas os jornais replicavam com alarde a ampliação do projeto de Serrador e a extensão dos cinemas e teatros para as ruas próximas. O *Correio da Manhã*, assim se expressava em 1932:

“E o Alhambra será todo ele como um vulcão a borbulhar, muita luz irradiando daquelas varandas abertas, e a *brouhaga* alegre da gente do Rio que sabe se divertir, e que terá daqui por diante aonde ir à noite, onde sentir ruído e vida nesta Sebastianópolis...” (*Correio da Manhã*, 30/4/1932).

O Alhambra fora idealizado por Serrador para ser algo mais que um cinema. No convite de inauguração constava o nome Alhambra Diversões, o que talvez possa

denotar a intenção de transportar para esta casa de espetáculos a síntese de todo o projeto de Serrador iniciado no espaço em torno da Praça Floriano¹⁵².

Pouco mais tarde, em 1934 surgiu o Cine-Teatro Rex dos famosos *Concertos para a Juventude*, que reuniam os adeptos da música erudita aos domingos. No subsolo funcionava um teatro, o Rival, que se tornou opção ao Teatro Municipal destinado aos atores nacionais. Na esquina com a Rua Alcindo Guanabara surgiria o Regina que se tornou conhecido por abrigar a Companhia de Odilon e Dulcina valorizando aquele espaço sem expectativa visual, de configuração mais apertada e de ruas estreitas submergidas pelos imponentes prédios da Praça Floriano¹⁵³.

Antes na Rua do Passeio, o Cassino Nacional já transformado depois da reforma de 1928 em cine-teatro com o nome Palace-Théâtre, virou Palácio-Teatro em 1935 e sua construção suntuosa em estilo neo-mourico destoava dos palácios neorrenascentistas ou do modelo Luiz XVI do Pathé-Palacio dos Ferrez.

Comparável às salas exploradas por Serrador e seus parceiros do projeto da *Cinelândia*, o Palácio é até hoje, uma edificação exclusiva e singular, pois não foi erguida no interior de um “arranha-céu” tão em moda naquele momento. Cumpre destacar que talvez como prenúncio de que a substituição dos antigos teatros por novos instalados em prédios modernos, significasse uma forma deliberada de substituir gradualmente o teatro pelo cinema, a reforma do Palace-Théâtre procurou preservar a arquitetura do teatro com palco italiano.

Os mesmos grupos de empresários que vinham atuando em diversas modalidades de investimento da indústria cultural continuavam atuando no cinema moderno que vinha sendo implantado. Francisco Serrador não foi exceção. Há relações diretas de Serrador com os proprietários de prédios, ora na condição de arrendatário, ora na de proprietário, sem falar que os lotes A e B do antigo Convento da Ajuda já lhe pertenciam desde o início dos anos 1920. Alguns de seus concorrentes se tornaram parceiros no projeto de Serrador e a construção dos demais cinemas que não tivessem uma participação mais direta do empresário espanhol foi confiada a vários empreiteiros, cada um a sua maneira escolheu um estilo para seus “palácios” mantendo a estrutura de cinemas e teatros em seus primeiros pavimentos e os demais destinados a residências ou escritórios.

¹⁵² LIMA, Evelyn, *op. cit.*, p. 287.

¹⁵³ *ibidem*

A *Cinelândia* já não era apenas uma referência à Terra dos cinemas. Apresentava-se como ponto de irradiação das modas da cultura americana e foi alçada a essa condição após a reforma urbana empreendida duas décadas antes que não só havia deslocado o eixo de projeção pública, centrado na Rua do Ouvidor, mas também havia provocado novos sentidos à vida cosmopolita. Estes novos sentidos organizavam-se em meio às monumentais edificações da elite europeia já existentes e configuradas no “Pentágono das Artes”, mas dessa relação híbrida surgiu a instalação do “Pentágono do cinema”, ao lado.

3.3. O PAPEL SIMBÓLICO QUE A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA DESEMPENHOU NA HERANÇA HISTÓRICO-CULTURAL DA CINELÂNDIA.

O cinema passou a fazer parte do cotidiano da vida social carioca reordenando a geografia de lazer, ao mesmo tempo em que impunha novos códigos de comportamento. Vimos como a Broadway de Nova Iorque e a experiência industrial de Hollywood foram inspiradoras de diversos empresários do entretenimento na América Latina no sentido de propagar os comportamentos e o modo de vida americano nas cidades latinas.

As imagens de Hollywood influenciavam o vestuário, cortes de cabelo, maquiagem e até as formas de namorar e beijar. É notório que neste processo de internacionalização de significados novos locais da burguesia carioca foram se instalando em substituição aos becos e vielas do fim do século XIX. Com o crescimento da influencia americana nos costumes e a desaceleração dos impactos das doutrinas totalitárias nos anos 1940 foi possível perceber uma redefinição na estratégia do magnetismo hollywoodiano na América Latina. A política de boa vizinhança estimulou no Brasil a criação de personagens e a montagem de um “sistema de estrelas” semelhante ao americano, utilizando-se das artistas do rádio.

Todas essas mudanças aconteciam em meio a um constante processo de internacionalização de significados que atualizavam os sentidos dos espaços e (re)construíam uma sociabilidade urbana com base em novos códigos de representação social. Vamos avançar um pouco mais neste processo tentando compreender o fenômeno do ponto de vista da experiência latinoamericana para visualizar melhor o fenômeno ocorrido no Brasil e especialmente na Praça Floriano.

3.3.1. O processo de internacionalização dos significados.

Segundo Nestor Canclini (1995), o cinema americano contribuiu como mercadoria cultural no início do século XX para a internacionalização dos significados, que embora percebidos localmente, são parte do processo de urbanização e da industrialização que passam a integrar economicamente o mundo. O elemento novo é que a massificação da cultura iniciada nessa época torna-se um fenômeno de reprodução cultural em escala mundial, já que os setores hegemônicos de uma determinada nação, responsáveis pela difusão dos meios de comunicação desenvolvem afinidades com as comunidades externas hegemônicas e não com os setores subalternos de sua própria nação¹⁵⁴. A indústria cinematográfica como setor organizado e agindo como representante da hegemonia americana vai se ligar aos setores externos hegemônicos dos países da América Latina através de empreendedores locais e das forças políticas capazes de dar sustentação ao projeto de internacionalização.

Até o fim do século XIX, a literatura, as artes e o folclore foram os construtores dos signos diferenciadores das nações, o que não continua ocorrendo no século XX com novas as tecnologias do rádio e do cinema. Canclini faz um paralelo com a Cidade do México, metrópole multiforme e desconcertante, resultado de seu crescimento desordenado, mas que era narrada de forma diferente no início do século XX, quando tinha menos de um milhão de habitantes, já que como capital representava uma experiência de unidade nacional, de “mexicanidade” (p. 118).

O cinema e o rádio alteraram os códigos para a formação da identidade a partir da década de 1920. Assim, estas mídias geraram textos e repertórios iconográficos que através da globalização da vida urbana que se iniciava, suscitaram também novos modos de perceber a cidade.

Esta situação permaneceu até a década de 1950, permanecendo o rádio e o cinema como narradores dos sentidos de identidade e constituindo-se nos principais aliados das sociedades nacionais. Os Estados Unidos sempre entenderam a cultura como negócio e as produtoras americanas despejaram na Europa e na América Latina quase tudo que se viu, por exemplo, no mercado cinematográfico, desde os anos 1920-1930,

¹⁵⁴ Cf. CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 6ª. Ed. 2006 [1995]

tornando hegemônicas as preferências culturais e abafando as manifestações dos cinemas de outros países.

A Inglaterra e a Alemanha abdicaram desde o início de elaborar um discurso identitário através do cinema, adotando o modelo e os valores americanos. Por outro lado, na França, Itália e Espanha ainda se tentou fortalecer uma identidade própria, tanto que anos mais tarde estes países votariam leis protecionistas que limitariam a exibição sem, entretanto modificarem o nível e a quantidade da produção.

É bom lembrar que os meios de produção e distribuição da indústria cultural europeia foram elaborados numa matriz predominantemente estatal, o que explica a manutenção de cotas e os movimentos de subvenção para os cinemas nacionais “europeus”.

Na América Latina os meios de comunicação e informação que se vincularam às tecnologias do cinema foram se constituindo nos primeiros anos do século XX como concessões cedidas a empresas privadas estrangeiras.

No Brasil, por volta de 1906, Francisco Serrador representava a francesa Pathé em São Paulo. Enquanto no Rio de Janeiro essa mesma representação era da família Ferrez. A eles se somavam os primeiros empreendedores de salas de cinema como o italiano Pascoal Segreto, fundador do primeiro cinema carioca: o Salão Paris em 1905.

É bom lembrar que filmes não são unicamente um bem comercial, pois compõem um investimento prestigioso de crônica e auto-afirmação da língua e da cultura próprias, da sua propagação para além das fronteiras. Deste modo, os filmes começaram nos anos 1920 a serem elaborados como produtos que precisavam ser financiados pelos múltiplos circuitos que os exibiam organizando-se grandes *majors* americanas para a distribuição internacional dos títulos. Essa distribuição tornaria hegemônico o modelo americano nas relações de troca com o comércio internacional de lazer e entretenimento que começava a se formar e de quebra, vendia o modo americano de viver – o *american way of life*.

Na Europa ou na América Latina, a partir do modelo americano, o cinema permitiu uma distinção entre o real e o imaginário, um ritual coletivo que no caso do Brasil, era inexistente até 1905, quando da inauguração das primeiras salas de exibição permanentes. Este ritual celebrava os atores e diretores, criava uma “história” para o cinema e remetia o espectador à consulta dos espetáculos nos jornais e revistas.

Canclini afirma que com o desenvolvimento da indústria cinematográfica não se precisava fazer perguntas sobre identidade porque já não havia discursos reais, somente

a sucessão de um espetáculo simbólico sem referências externas a essa suposta fábula visual.

Em síntese, deveremos concordar que os cinemas de Francisco Serrador construídos no entorno da Praça Floriano foram motivados pelos processos de concepção e transmissão das diversas formas simbólicas e identitárias do cinema americano, mas partiram do contexto de modernidade do início do século XX. Esta paisagem cultural se relaciona a simbologias universais que remetem à formação da indústria do espetáculo harmonizada com o desejo de progresso.

3.3.2. A resignificação das cidades latinas através do consumo de cinema e cultura.

A internacionalização da indústria cinematográfica norte-americana é um fenômeno cultural reproduzido espacial e culturalmente. Elaborado a partir de uma simbologia comum atrelada ao “modo de vida americano”, tornou-se fator de significação para várias cidades latinas. Canclini pesquisou como as entidades se organizam tanto a partir dos símbolos nacionais como em torno daqueles produzidos pela indústria cultural e afirma que a escala espacial em que ocorre a reprodução dos valores do cinema americano parece apontar para um alcance mundial. Quando atribui sua abrangência à maior parte da América Latina o faz como se este fenômeno nesta parte do mundo fosse peculiar, mas ressalta que está integrado a um processo cujas tendências hegemônicas da urbanização e da industrialização da cultura são observadas globalmente.

Deste modo, seria importante distinguir nesta reprodução, os fatores culturais recorrentes na América Latina que sejam comuns em vários países e regiões e aqueles mais específicos que depois esclareçam em um recorte geográfico mais localizado os sentidos da construção do significado da *Cinelândia* no Brasil.

Estabelecido como elemento cultural reproduzido no continente cabe observar como o cinema americano ocupou os espaços internos nas cidades destes países, assim como perceber um conjunto singular de motivações políticas e sociais que permitiram sua implantação e expansão.

Para uma compreensão mais ampla deste estudo, é necessário destacar que na última década do século XX, as ciências sociais – antropologia social, sociologia, urbanismo – ao se ocuparem da vida contemporânea e dos processos urbanos acabaram

priorizando suas pesquisas no campo da produção cultural imaterial e no estudo dos atores que conduzem esta “fábrica de significados”.

Correa (2003) acredita que este processo dá-se pela apropriação e uso das mensagens trazidas pela indústria cultural, pela atividade turística e pelo fluxo migratório. Estes três fenômenos se combinaram na sociedade americana em torno das grandes cidades que recebiam enormes contingentes de imigrantes e posteriormente de turistas.

Historicamente, as cidades são agrupamentos de poder que controlam fluxos econômicos, sociais, culturais e políticos, constituindo centros de acumulação de riqueza e informação. Nos EUA foi se construindo uma tendência de converter as cidades maiores em metrópoles de sistemas socioeconômicos organizadas em uma estrutura espacial capaz de articular a economia nacional e internacional. Assim foram construídas ou ocupadas as cidades de Nova Iorque, Chicago ou Filadélfia, posteriormente Los Angeles e Miami, cidades mais recentes. Esses aglomerados urbanos se transformam gradualmente nas primeiras décadas do século XX em centros de espaços econômicos e culturais transcontinentais mesmo sem possuir bases territoriais importantes como ocorria com as cidades-estado da Idade Média.

Essas metrópoles estão condicionadas por sua própria dimensão econômica e pelas exigências dos processos de acumulação de capital à presença de um número apreciável de empresas que se tornam internacionalizadas e que se organizam como agentes de produção e financiamento, além de se constituírem como importantes mercados consumidores.

Na América Latina é possível reconhecer cidades que se tornariam grandes aglomerações metropolitanas de significação internacional até a metade do século XX. Cidades como Buenos Aires, Rio de Janeiro, Cidade do México e São Paulo ganham dimensões nacionais e disputam um lugar de destaque na representação simbólica de seus respectivos países. Outras cidades menores como Lima, Bogotá, Santiago e Caracas compartilham muitas das características das metrópoles da região, mas o fato de pertencerem a economias nacionais de menor dimensão limita suas possibilidades de crescimento à medida que se desenvolvem as suas capacidades de inserção nos circuitos internacionais de produção e consumo.

Centros regionais de economias pequenas como Montevideu, Havana, Santo Domingo, Assunção, Cidade da Guatemala e San José se formam em torno de países limitados geograficamente. Outros núcleos regionais de economias subnacionais como

Guadalajara, Monterrey, Belo Horizonte, Salvador, Medellín, Santa Cruz de la Sierra e Guayaquil completam o quadro urbano das metrópoles latinas que começam a crescer explosivamente em diferentes momentos até 1950 e que concentram a maior parte do poder econômico, político e cultural de seus respectivos países.

Nas décadas seguintes à implantação do cinema ocorreu na América Latina uma intensa transformação da estrutura e da localização de seus assentamentos humanos. A população urbana saltou de pouco mais de 20% no início do século para 70% na década de 1980. Os assentamentos periféricos passam a ocupar partes importantes destas cidades e crescem mais velozmente que os segmentos das classes médias. Os setores hegemônicos dos países industrializados que operam com a indústria cultural, principalmente o cinema, vão direcionando para estes públicos os seus produtos.

A sociedade latinoamericana passa então por um processo de internacionalização crescente. Neste fenômeno as referências culturais de natureza tipicamente burguesa que se consolidam na América do Norte nos anos 1920-30 mesclam-se aos valores tradicionais de cada matriz social, gerando uma “cultura híbrida”¹⁵⁵. A marca característica deste novo padrão cultural foi a valorização do popular, apresentado agora em um plano de consumo no qual se transforma em mercadoria, porém mantendo os códigos de comportamento regulados na exclusão social.

Nestor Canclini afirma que a América Latina foi “inventada” pela Europa em um contínuo processo colonizador que se iniciou com a Espanha e Portugal, mas que logo foi reelaborado pela França e Inglaterra. Essa relação de dependência foi acentuada com o deslocamento do eixo hegemônico mundial para os EUA, no início do século XX. A mudança de subordinação foi acompanhada de profundas alterações nos mercados industriais e financeiros, além de influir nos movimentos populacionais e no consumo de tecnologia e cultura, onde diversos atores funcionaram.

Como centros transnacionais em que foram se transformando as cidades americanas, suas funções também foram se alterando e criando deslocamentos de sentido interessantes. Um deles diz respeito à própria concepção de cidade tradicional que nos velhos moldes europeus já não podia ser mais definida a partir dos anos 1930.

Essa alteração revelada desde o início do século XX, isto é, a “perda da importância da cidade em sua concepção européia, como núcleo de vida cívica e

¹⁵⁵ Cf. MAUAD, Ana Maria., 1999. *op. cit.*

comercial, acadêmica e artística” (p.15) para as “metrópoles” americanas, que sequer são cidades como Stanford, Duke, Disneyworld, Broadway ou Hollywood, coloca a discussão no seio daquilo que esse autor define como “reestruturação transnacional dos mercados de bens materiais e de comunicação”. (p. 16).

Canclini ressalta, entretanto que a desintegração das megacidades latinas não é fruto de imposições imperialistas nem cópia da urbanidade americana, mas fruto de desigualdades internas no processo de absorção da experiência transnacional que ao longo das primeiras décadas do século XX fizeram surgir *urbes* degradadas, informais, contraídas no mercado de trabalho e expansivas no mercado de consumo, com insuficientes políticas de habitação e deterioração da qualidade de vida, encontrada em metrópoles como Cidade do México, São Paulo ou Bogotá.

É notório reconhecer o destaque que Canclini emprega quando afirma que a industrialização dos meios de comunicação inspirada na experiência americana continua se desenvolvendo na América Latina e que nem a comunidade européia desde o início do século XX conseguiu “proteger a esfera pública midiática das coações do mercado internacional”. (pg. 19).

Um dado que reforça o entendimento do enunciado acima é que a aspiração por bens industriais e culturais dos países periféricos até algumas décadas atrás se espelhava nos bens dos países do primeiro mundo. Conseqüentemente o simbolismo de valorizar o repertório “nacional” era sustentado por essa racionalidade econômica, isto é, pela noção de que não podendo possuir o que não se tinha, voltava-se ao que “se tinha” tornando o bem acessível por ser “nosso”.

Isso explica em parte o movimento de oposição que se formou paralelamente aos novos modos e comportamentos urbanos americanos reproduzidos no Rio de Janeiro no início do século XX. Já foi visto aqui como crescia o movimento por um cinema nacional em meio à experiência de consolidação dos exibidores oligopolizados como Serrador, que cresciam na base da sustentação da influencia americana no mercado carioca.

Vimos também o expressivo combate de parte da imprensa, especialmente das revistas satírico-humorísticas às novidades “*made in USA*” que atestavam o modo desta parcela da intelectualidade carioca olhar a modernidade.

Achamos que esta reprodução foi se relativizando, para vincular um significado que sem deixar de ter uma raiz americana, se estabelecia num formato “brasileiro”,

resignificada num tipo especial de mercadoria cultural mesclada com o novo sentido político da paisagem da cidade naquele Rio de Janeiro dos anos 1920-1930.

As mercadorias culturais formadas e disseminadas na *urbe* passam a servir para pensar, carregadas de significados, rituais e celebrações que regulam a vida social de determinado grupo.

Este mercado cultural exerce função de distinção e comunicação, altera o conceito de que apenas é útil para a expansão do mercado e a reprodução da força de trabalho. Desta forma, o consumo – especialmente o de natureza cultural - não é algo que se realiza individualmente, mas de modo social e coletivo. Por isso, as grandes cidades elaboram sua produção simbólica criando e recriando novas identidades inseridas no processo de acumulação de capital.

É preciso ressaltar, entretanto que a maior parte dos países da Europa também se tornou uma apropriação cultural americana. Estaríamos assim, diante de um fenômeno cultural reproduzido na América Latina, mas com relativa implicação global. Não vamos nos ocupar neste trabalho do fenômeno de apropriação ocorrido no continente europeu. Passemos a discutir um pouco mais os detalhes relativos a influencia americana que através do cinema culminaram em uma nova roupagem simbólica para a Praça Floriano atrelada aos valores americanos.

3.3.3. O cinema resignificando a Praça Floriano

No que diz respeito à Praça Floriano, no Rio de Janeiro, a reprodução cultural baseada nos valores americanos construiu um significado emblemático. Os novos contextos de representação cultural e urbana que se organizaram no início do século XX permitiram na década de 1920 a harmonização dos interesses dos especialistas da indústria cultural com os do poder público na busca por uma identidade civilizatória para o Rio de Janeiro.

O processo de formação do patrimônio simbólico da *Cinelândia* foi possível através da transformação do espaço urbanístico que trouxe novos ares europeus ao centro cosmopolita da cidade. A construção do “Pentágono das Artes” na Praça Floriano (Praça Ferreira Viana, até 1910) foi a vertente cultural desta intervenção. No Rio de Janeiro, nos anos seguintes à proclamação da República, a nação que interessava ser apregoada tinha que ser cosmopolita mediante a reprodução de uma modernidade em nome da qual se organizava uma reforma urbanística e cultural na Europa.

Por outro lado, a alta cota de cosmopolitismo da cidade revelou sua contradição que foi a exclusão de setores populares das áreas valorizadas da nossa suposta brasilidade. Intensificava-se ou em alguns casos surgia a diferenciação de lazer de elite e do povo, do agravamento das diferenças sociais e da perda de referências culturais especificamente nacionais.

Com a passagem dos EUA como centro de referência mundial após a Primeira Guerra Mundial, esta alta cota de cosmopolitismo explicada pelos movimentos migratórios e pela crescente urbanização vai consolidar a influência cultural naquele espaço fortemente vinculada ao cinema.

A indústria cinematográfica está regida pelas necessidades de acumulação econômica e reprodução da força de trabalho. Através dela será conduzida a tentativa de exercer uma profunda transformação na paisagem cultural da Praça Floriano, cuja função se enquadra no projeto de recriação da Broadway por Francisco Serrador. Embora tenha havido transformação do espaço físico, ela é menos evidente. Os edifícios construídos por Serrador e seus parceiros ainda usufruem a estrutura eclética do Pentágono das Artes, embora tenham sido acrescentados nos novos prédios os formatos afinados com as vanguardas estabelecidas pela Escola de Chicago nos grandes “arranha-céus” americanos e no *art-decò*.

Vimos anteriormente como os novos prédios erguidos por Serrador buscavam aproveitar a base européia nas construções demonstrando mais empenho pelas funcionalidades. Assim, sem abrir mão dos interesses voltados para o consumo de massa se permitia fazer adaptações ao modelo americano mais espetacularizado. É claro que parte destas adaptações possa ser explicada pela falta de investidores que financiassem os planos mais ousados de construção, mas também é verdade que Serrador sabia das limitações de seu sonho. As transformações ocorrerão então, mais nos sentidos da apropriação cultural e menos nas transformações do patrimônio físico instalado no espaço do Convento da Ajuda.

Alguns aspectos de adaptação à matriz americana quando se estuda a implantação das indústrias culturais na América Latina foram captados por Paulo Paranaguá (2003)¹⁵⁶. A consolidação dos principais gêneros cinematográficos, como o melodrama e a comédia, ambos com fortes ingredientes musicais está vinculada na

¹⁵⁶ Cf. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *La Cinelandia carioca: una utopia ciudadana. Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM, 2003.

América Latina à sua tradição teatral, independentemente da origem europeia ou americana. O cinema mudo explorou outros temas como os filmes policiais, de aventura ou históricos, mas sem suplantando na América Latina a comédia e o drama. Os diversos movimentos de renovação cinematográfica dos principais países latinos estão vinculados às diversas manifestações do teatro. Pode ser citado o Cinema Novo brasileiro alimentado pelas obras de Nelson Rodrigues e pelo teatro nacionalista. O teatro independente portenho que estimula o “Nuevo Cine” argentino. Em Cuba o cinema pós-revolucionário encontra seus antecedentes no Teatro Estúdio de 1958. Venezuela, Colômbia e México seguem o mesmo caminho.

O papel simbólico que a indústria cinematográfica desempenhou na herança histórica da *Cinelândia* passa pelos referentes de identidade coletiva que foram estudados por Canclini (1994:98). Ele entende que a cultura nacional muda de acordo com a época. O território, a população e os costumes são as partes formadoras de uma nação, mas esta é uma construção imaginária. Assim, segundo Canclini, o modelo ideal de nação é tanto resultado de fatos altamente significativos quanto da matriz idealizada por quem elabora o sentido da nação. A concepção coletiva então é conduzida pelo discurso político a partilhar valores que se constituem em patrimônio. (p. 99).

Ocorre que o conjunto social pode considerar como patrimônio tanto os bens de natureza material, como monumentos, museus ou desenhos urbanísticos, quanto os de natureza imaterial, como linguagem, tradições, conhecimentos e modos de uso.

Essa construção vai sendo atualizada pelos processos modernizadores suscitados pela urbanização e industrialização da cultura, originando novas referências de identificação coletiva. Os veículos de comunicação como o rádio e cinema, surgidos no início do século XX, descrevem essa realidade material e simbólica da maneira que lhes convém, ou melhor, da maneira como interessa aos atores políticos e da indústria cultural emergente. Esta ficção desempenha um papel preponderante quando se organiza junto aos detentores de capital político, que se interessam em projetar um mapa mental na vida social dos habitantes da nação ou da cidade.

O crescimento das cidades latinoamericanas em princípios do século XX originou uma outra classe de idealização contraposta àquela que ainda se podia observar nos primeiros anos do cinema, voltada para as cenas provincianas. A idealização centralizada na utopia urbana refletia-se no Brasil em mentalidades sintonizadas com as metrópoles como São Paulo ou com o cinturão cosmopolita da Praça Floriano. O espetáculo cinematográfico ocupou um lugar fundamental na nova cultura urbana.

Considerada uma intervenção de alinhamento radical na cidade, a reforma Passos tenta preparar a cidade para uma paisagem estabilizada que erradicaria os pobres e prepararia a cidade para o mercado internacional. Ao contrário das demais cidades latinas que cresceram em volta de uma *plaza mayor* com um desenho retilíneo das ruas, a população do Rio de Janeiro foi se adaptando à paisagem sem uma planificação elaborada e observando várias centralidades geográficas desde a vinda de D. João VI.

Estas centralidades variaram bastante, mas podem ser citadas: a atual Praça XV de novembro (ex Largo do Paço e Largo do Rocio), no período colonial; Praça da República e Praça Tiradentes no Império; Rua do Ouvidor no final do período imperial e a faixa Avenida Central e Praça Floriano, no início do período republicano.

A imagem cosmopolita idealizada no governo Rodrigues Alves, conduzida por Pereira Passos e Paulo de Frontin produziu modernidade nesta última praça mencionada. Os aparatos do governo e da iniciativa privada transformaram a cidade na metáfora da vida moderna e o desejo de se destacar pela indumentária, pelo comportamento e posteriormente pelo ato de freqüentar o cinema marcaram um referencial físico e afetivo na Praça Floriano, a Terra dos Cinemas.

Evelyn Lima ressalta que a praça é um local de reunião, um “nó urbano na legibilidade da cidade” (p. 335) destacando o fato de que a memória coletiva se apega aos espaços e aos símbolos físicos garantindo uma certa continuidade no uso que as diversas camadas sociais projetam sobre o tecido urbano. Estes usos deterioram os valores do local com o passar do tempo e suas referências vão perdendo o encanto e mesmo a intenção deliberada de transmitir alguma perenidade, como foi o caso da intervenção de Passos, não garante que os mesmos símbolos de convivência e troca sejam mantidos.

O próprio cinema seria combatido por novas forças emergentes da indústria cultural nos anos 1940, quando a gênese de Serrador estava sendo ultrapassada pelos *night-clubs*, como o Casablanca, Night and Day e o Montecarlo. Assim a *Cinelândia* deixava de ser a Terra dos Cinemas, para ser apenas a “Cinelândia” – um local, de novos encontros e novas significações. O termo *Cinelândia* não se apresentava no fim dos anos 1950 como em referência aos cinemas, mas retomava o sentido de uma praça que remodelada com vários prédios demolidos e reconstruídos prepara a cena urbana para significados que envolverão o local como síntese da política nacional nos anos 1980.

CONCLUSÃO

A HERANÇA DE SERRADOR NA PÓS-MODERNIDADE

A cidade passou a ser vista como espaço libertador e promessa de salvação desde os tempos pré-modernos. Formou-se em meio aos projetos de autonomia individual e de livre afirmação pessoal. Através dela se formava e se garantia o desejo de se tornar outro. Mudava-se de lugar e construía-se uma nova identidade.

Carlos Fortuna (2007)¹⁵⁷ trata sobre cidades e identidades em um artigo no qual desenvolve as relações entre narrativas, patrimônios e memórias inseridas no debate da destruição das identidades. Ele sustenta que na era pré-moderna as identidades e as cosmologias eram predeterminadas e impostas do exterior a partir das instituições religiosas, políticas e familiares. Ao passo que os “ares da cidade” se tornaram libertadores à medida que o despontar da modernidade e as transformações civilizacionais tornaram possível a transfiguração das identidades.

Os fatores socioambientais que interferem na formação das identidades dos sujeitos tendem a ser internalizados aproximando a sua identidade e a sua subjetividade. A fronteira entre os fatores externos e internos tornou impossível de decifrar as identidades que hoje, operam com estruturas instáveis, transitórias, multiformes e auto-reflexivas.

As novidades culturais e as mudanças sociais funcionam como estimuladoras de novas identidades que são feitas e refeitas levando-se em conta as estruturas pessoais, afetivas e cognitivas reconstruídas pelos sujeitos. O autor sustenta a idéia de uma “destruição criadora das identidades”, conceito atribuído a Schumpeter (1975)¹⁵⁸ e interpretado por Fortuna como a ação de contínua reelaboração dos critérios de autovalidação pública dos sujeitos, variável em função da multiplicidade de situações sociais e das transformações externas que reajustam as matrizes pessoais da identidade.

O processo de “destruição criadora” que foi analisado nos anos 1970 permite pensar como os sujeitos se relacionam, por um lado, com o tempo, suas referências ao

¹⁵⁷ Cf. FORTUNA, Carlos. As cidades e as identidades: narrativas, patrimônios e memórias. ANPOCS, 2007.

¹⁵⁸ SCHUMPETER, Joseph. (1975). O autor caracteriza a evolução do sistema capitalista como um constante estado de “revolução permanente” realizada de dentro de sua estrutura produtiva que destrói a antecessora, introduzindo novos produtos e mercados, constituindo novos modelos de organização. Cf. FORTUNA, Carlos., *op.cit*, p. 13, notas.

passado e à memória pessoal e coletiva e por outro, com o espaço confinante ou representado onde interatuam.

Atualmente se aceita a idéia de que os monumentos e prédios que decoram a cidade que habitamos são vistos como elementos de decoração tanto quanto como elementos que atualizam o passado. A partir desta avaliação as relações entre o espaço e o tempo se configuram confusas, híbridas com os sujeitos inseridos numa apregoadada pós-modernidade fazendo suas correlações, alterando os sentidos e os significados do patrimônio histórico e cultural das cidades em conteúdos e velocidades surpreendentes.

Esta é a preocupação que levantamos com relação à obra de Serrador vivenciada no espaço da Praça Floriano nomeado *Cinelândia*. Nele foi construído um significado que ainda podia ser definido no tempo e no espaço, tanto nos imaginários como nas práticas sociais dos sujeitos da cidade há mais de 80 anos atrás. Em ambientes socialmente construídos os elementos físicos e simbólicos não são facilmente identificáveis, mas aceita-se igualmente que as construções materiais como prédios, monumentos ou mesmo pontes e estradas organizam os movimentos humanos e como tal determinam os entrelaçamentos sociais. Uma vez que suas funções tenham cessado a primeira impressão que se tem é que essas edificações caminham para um estágio de ruína criando um frio depósito de memórias desligado de qualquer contexto significativo para a sociedade.

Vamos discorrer um pouco mais sobre essa transitoriedade que acompanha a formação das identidades atuais e como se pode escrever hoje sobre a *Cinelândia* baseado nos múltiplos olhares sobre este espaço.

Os espaços urbanos se transformam: a agonia da *Cinelândia*.

Ainda tomando como referencia o texto de Carlos Fortuna, cremos que não podem ser desprezadas as marcas sociais de distinção atribuídas aos edifícios, palácios e monumentos que formam o patrimônio físico da *Cinelândia*. Mesmo considerando uma suposta blindagem por parte das elites que usufruíram ou se apropriaram destas construções materiais, a arquitetura instalada não é socialmente neutra.

A perda de sua aura ainda que contribua para a desconstrução dos sentidos evocados para essas edificações não acarreta a sua desconfiguração plena em vista dos novos usos como espaço de cultura e lazer da cidade ou mesmo em função de projetos de conservação.

Como local da vida comunitária, o espaço urbano deveria ser um bem público, mas ocorre que se torna cada vez mais privado e tem sido utilizado como parte de especulação imobiliária que não leva em conta as intenções estéticas ou os valores históricos percebidos. Na Praça Floriano, os edifícios que abrigaram o Capitólio e o Império, estudados na seção anterior como integrantes da “tropa de choque” de Francisco Serrador foram substituídos por imóveis de concreto e vidro com 22 andares que mais agrediram o equilíbrio estético do que propugnaram novos significados. Pelo menos esta é a opinião de Evelyn Lima¹⁵⁹ quando identifica a febre de demolições que assolou o Rio de Janeiro ao longo do século XX.

As sucessivas construções e demolições, a rapidez dos novos meios de transporte e a instantaneidade do ritmo de crescimento urbano não permitem aos sujeitos construir identidades estáveis ao mesmo tempo em que perdem também as referências do passado recente e distante.

Na década de 1940 a magia do espaço da *Cinelândia* e os produtos e hábitos divulgados conduziam uma ordem econômica hegemônica através dos padrões americanos. O rádio e o cinema sustentavam esse processo e a Praça onde se dava esta troca simbólica era carregado de uma identidade cosmopolita que misturava elegância e estilo. Mesmo muitas pessoas das camadas mais pobres da população transfiguravam sua identidade para pertencer a essa comunidade coletiva de sentidos.

A televisão inaugurou um novo comportamento para o qual a presença nos locais de troca social como a Praça Floriano poderia ser descartada. O teatro que já havia entrado e saído de várias crises se juntou ao cinema e ambos perderam prestígio para o “monstro de olhos brilhantes”. O declínio do espaço público e de inúmeros equipamentos coletivos associado ao fato de que os subúrbios passaram a ter suas próprias salas de exibição reduziram o fluxo de pessoas à *Cinelândia* durante os anos 1950. Estávamos diante de outro deslocamento semelhante àquele que trouxe a Praça Floriano para os “holofotes” da cidade em relação à Rua do Ouvidor e desta em relação à Praça XV de novembro.

A *Cinelândia* estaria cedendo lugar a outras centralidades nos bairros mais populosos, cujos gostos estariam mais afinados com a descontração e o despojamento que pareciam aflorar com o começo da televisão. Acrescentamos também que a intensificação da praia como costume tipicamente carioca apontava Copacabana como

¹⁵⁹ Cf. LIMA, Evelyn., *op. cit.*, p. 336

uma das novas centralidades da cidade. A “arquitetura do espetáculo” como citada por Evelyn Lima iniciou um processo de degradação que em muito lembra a análise de Fortuna que se refere a este momento como a primeira fase do caminho até a configuração da estrutura como “ruína”.

A necessidade de edificar prédios públicos e comerciais na parte central da cidade caracterizou a gestão do prefeito Henrique Dodsworth na área do entorno do Passeio Público e da Esplanada do Castelo valorizando as áreas adjacentes à *Cinelândia*. De qualquer modo a cidade se transformava em direção à zona sul permanecendo o centro do Rio de Janeiro com uma estagnação relativa.¹⁶⁰

O *Correio da Manhã* noticiava em 7 de fevereiro de 1950 que as enchentes colocavam em cheque a capacidade de drenagem da área da *Cinelândia* e o repórter fazia questão de se referir àquele local como difícil de se imaginar no que poderia se tornar.

Outro aspecto contribuiria para a constante degradação do local: a mudança de gabarito na Avenida Rio Branco que condenou diversos prédios antigos incluindo vários cinemas da época de Serrador como o Cineac-Trianon, demolido nos anos 1970. O Glória, o Império e o Capitólio desapareceram para sempre. O Palácio Monroe foi demolido em 1976 para dar passagem ao metrô.

Os aspectos relacionados com a efemeridade das mudanças da paisagem urbana preconizados no texto de Carlos Fortuna pareciam estar acontecendo com aquele corredor cosmopolita da cidade, uma vez que alguns lotes da Avenida Rio Branco passavam pela terceira geração de prédios. A fisionomia da cidade passou a alterar-se com extrema rapidez, de modo que nas décadas seguintes se poderia fazer uma releitura completamente diferente dos símbolos daquele espaço de acordo com passeios a pé ou outras percepções que se pretendesse.

Evelyn Lima ressalta que somente na década de 1980 se cogitou manter alguns marcos simbólicos como as fachadas e volumetrias dos primeiros “arranha-céus” concebidos por Serrador para a Praça Floriano. Apesar da falta de conservação das salas de exibição, o Teatro Municipal permanece como um dos principais símbolos da cidade. A Praça Floriano ganhou novos contornos com a urbanidade que se instalou ao seu redor em meio a um trânsito cada vez mais caótico e à transitoriedade da permanência dos passantes pelos seus bancos. Desde 1968 tem servido de palco para as

¹⁶⁰ *ibidem*, p. 342.

manifestações políticas incluindo passeatas, discursos, shows e tem se constituído em local de sustentação para movimentos partidários. O espaço público como que redimensionado em pequenos átomos de troca social redescobre o Bar Amarelinho que se torna o ponto de encontro dos políticos, trabalhadores de nível médio, estudantes e profissionais liberais. A Praça Floriano sintetiza simultaneamente o fracasso dos projetos civilizatórios e a busca por novos sentidos inseridos na pós-modernidade, mais microscópicos, transitórios e pulverizados.

Apropriação cultural da *Cinelândia* continua.

Nas apropriações culturais e políticas urbanas, há um significado que se quer construir, um legado “moderno”, “pós-moderno” ou o que se queira definir. Esta explicação sobre a paisagem urbana encontra uma vinculação com aquilo que Francisco Serrador esperava que se constituísse a Praça Floriano. A “*Broadway* brasileira” com seus “arranha-céus” de oito andares, como o prédio do Cine Odeon, construiu um significado moderno para o local. Assim, é necessário elaborar um mapeamento de como a cultura e o poder se relacionam nas cidades modernas.

Na estética pós-moderna, por exemplo, valores, mitos e construções imaginárias são conceitos encontrados em Sharon Zukin (1996) que chama a atenção para a “paisagem pós-moderna, em termos de torres altas e polidas que voltam suas costas para a rua (o *hiper-espaço* de Jameson)” como se vê em Los Angeles ou Detroit.

É preciso lembrar que o significado da *Broadway* brasileira passa pela apropriação que Francisco Serrador faz de cultura voltada para o consumo. Este fato não apenas força o pesquisador a mapear cultura e poder, mas como sugere Zukin, a “oposição entre mercado – as forças econômicas que desvinculam as pessoas de instituições sociais estabelecidas – e lugar – as forças espaciais que os ancoram ao mundo social, dando a base para uma identidade estável”. (p. 206).

A apropriação cultural da Praça Floriano pelos símbolos da cinematografia americana permitiu a construção de um imaginário de modernidade e exposição pública. Esta apropriação indicativa do que viria a ser a *Cinelândia* poderá indicar como o cinema americano importado para as salas de Francisco Serrador foi fator de transformação da paisagem. A paisagem urbana e cultural então construída até 1940 ganhará novos significados e o imaginário da *Cinelândia* se transformará nas décadas seguintes.

Constatamos que aquela modernidade ficou decadente. Quando se olha para a *Cinelândia* dos anos 1920-1930 e pensa-se em organizar uma ação revitalizadora que inclua os prédios dos cinemas de Francisco Serrador ou as construções contemporâneas da época, pode haver neste gesto um duplo efeito: o enobrecimento da região enquanto patrimônio histórico a ser reutilizado e a constatação da inadequada atuação dos moradores que não sabem olhar o valor dos prédios que ocupam. Este estudo mostra a necessidade de não nos limitarmos a ver as investidas, cada vez mais frequentes, de revitalização de espaços considerados como patrimônios culturais como uma simples prática de manutenção da herança de uma dada região.

É por isso que uma apropriação individual, por exemplo, durante um passeio a pé, através do olhar dos passantes, resignificou nas décadas seguintes o antigo prédio do Cine Odeon, talvez a lembrança mais viva da *Cinelândia* daquele tempo. Este prédio é um lugar nostálgico, representante do belo e da herança, mas apontou também para os moradores da cidade a responsabilidade pelo aspecto maltratado do edifício até o fim dos anos 1980, hoje transformado em Centro Cultural.

É preciso compreender um pouco mais o modelo das práticas de intervenção em áreas consideradas históricas, como a *Cinelândia*. Tomando ainda como exemplo, o caso do Cine Odeon, a Petrobrás apropriou-se do local nos anos 1990, que passou a trabalhar como referência de conhecimento, de história, de memória. Esta memória nos faz lembrar que Francisco Serrador à sua maneira, também organizou uma prática de consumo visual, com o produto “cinema”, elo de disputa entre cidades dentro de um mercado mundializado.

Esta prática de intervenção é causa e efeito de uma apropriação dos lugares que desconsidera a cidade como objeto socialmente construído e seu patrimônio como fonte de conhecimento, uma apropriação que apaga, sob o argumento da preservação ou da intervenção, o espaço vivido por pessoas e suas memórias para decorar uma paisagem de consumo fácil.

Neste sentido, hoje, sob a forma de um centro cultural, na fase pós-moderna, ou na forma de uma sala de cinema, no período dos anos 1920-1930, as interferências no espaço ocupado pelo Cine Odeon baseadas nestes modelos oferecem o patrimônio cultural como mercadoria, igualando o bem coletivo aos produtos de consumo, fazendo deles marketing cultural, *griffes*, tanto no projeto de Serrador quanto no projeto do Centro Cultural Odeon BR, que hoje ocupa o espaço.

Retomando Sharon Zukin (1996: 210), algo mudou na maneira pela qual organizamos o que vemos, processo através do qual construímos novas paisagens urbanas. Zukin toma aqui, emprestado o conceito de “paisagem” dos geógrafos e historiadores da arte que já a definiam como uma construção material, representação simbólica das relações sociais e espaciais.

Zukin comenta ainda que o enobrecimento, isto é, “tornar a ser nobre novamente” é uma forma de imposição da indústria cultural transformando o espaço tradicional em paisagem cultural, conduzindo um processo de apropriação espacial. Convivendo num sistema liminar, a arquitetura e a apropriação cultural consolidadas na *Cinelândia* através do cinema são exemplos de como a simbologia associada a este trecho da cidade constitui uma grande metáfora social: o simulacro da reprodução da *Broadway* brasileira nos anos 1920 e o seu enobrecimento a partir dos anos 1980.

Bibliografia consultada

ABREU, Marta. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Marta. SOIHET, Rachel (orgs). *Ensino de História*: Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

ABREU, Mauricio de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IplanRio/Zahar, 1987.

ÄBREU, Regina. A capital contaminada: a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”. In: LOPES, Antonio Herculano Lopes (org.) *Entre a Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Top Books, 2000

ARGAN, G. C. *História de l'arte como historia de la ciudad*. Trad. Beatriz Podestá. Barcelona: Laia, 1984, p. 231

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olhos d'água, 2001.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e história. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 6ª. Ed. 2006 [1995]

_____. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do Nacional*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº 23, 1994.

CAVALCANTI, Lauro. Introdução à segunda edição In: CAVALCANTI, Lauro. (org.) *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Paço Imperial/Tempo brasileiro, 1993.

CORREA, Roberto Lobato. A geografia cultural e o urbano. In: ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, R.L. *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2ª. ed. 2002 [1996].

FORTUNA, Carlos. As cidades e as identidades: narrativas, patrimônios e memórias. ANPOCS, 2007. www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs. Acessado em 1/10/2007.

FUNKE, Klaus Werner. *História da arte no turismo*. In: Guia de turismo 2. Apostila do curso de guia de turismo. Rio de Janeiro: Marc Apoio, 2004.

GÉRSON, Brasil. *História dos bairros do Rio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 5ª. ed., 2000.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (org.) *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

KNAUSS, Paulo. Imagens da cidade, monumentos e esculturas no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre a Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Top Books, 2000 – Edições Casa de Rui Barbosa.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

MARANHÃO, Ricardo. *Cinelândia: retorno ao fascínio do passado*. Rio de Janeiro: Letracapital, 3^a. Ed. 2003.

MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distribuição social no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. *Estudos interdisciplinares de América Latina y el Caribe*. V. 10, no 2, Julho-dezembro, 1999.

MÁXIMO, João. *Cinelândia: breve história de um sonho*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

MOTTA, Marly Silva da. *Rio cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. O “Hércules da prefeitura” e o “demolidor do Castelo”: o executivo municipal como gestor da política urbana da cidade do Rio de Janeiro. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (org.) *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

MOURA, Gérson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração americana no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 7-58.

MOURA, Roberto. A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antonio Herculano Lopes (org.) *Entre a Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Top Books, 2000.

OLIVEIRA, Claudia de. A representação da grande Avenida e o sublime dos “melhoramentos urbanos” nas ilustradas *Fon-fon!, Selecta e Para Todos... Escritos*. V. 1, p. 92-109, 2007.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008

_____(org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

OLIVEN, Ruben George. Mitologias da nação. In: FELIX, Loiva; ELMIR, Cláudio (orgs.). *Mitos e heróis*. Porto Alegre, UFRGS, 1998.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *La Cinelandia carioca: una utopia ciudadana. Amérique Latine Historie et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM, 2003. [Http://alhim.revues.org/index767.html](http://alhim.revues.org/index767.html). Acessado em 29/01/2009.

RESENDE, Vera F. *Planos e regulação urbanística: a dimensão normativa das intervenções na cidade do Rio de Janeiro*. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (org.) *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

ROUCHOU, Joelle. *Para Todos, Fon-Fon e Cinelândia: o cinema nas revistas especializadas (1927-1929)*. Trabalho apresentado no NP de Jornalismo.

SANTOS, Claudia. CAMARADELLA, Cláudio. História aplicada ao Turismo. In: *Guia de Turismo 2*. Rio de Janeiro: Laborativa Editora, 2004.

SILVA, Gastão Pereira da. *Francisco Serrador, o creador da Cinelândia*. Rio de Janeiro, Vieira de Mello, sd.

SILVA, Lúcia. *Luzes e sombras na cidade: no rastro do Castelo e da Praça Onze (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, Secretaria Municipal de Culturas, Departamento Geral de Documentos e Informações culturais. Coleção Biblioteca Carioca, v. 47. 2006.

SOIHET, Raquel. *Escolas de samba no carnaval carioca: origens e ascensão*. In: *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TEIXEIRA, Milton. *História resumida da cidade do Rio de Janeiro: 1565-2000*. Apostila para o curso de guia de turismo. Rio de Janeiro: Marc Apoio, 2000.

VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

WOODARD, James P. O consumo do consumismo: publicitários, empresários e outros aliados para o progresso. IV Simpósio Internacional de História do Brasil. Rio de Janeiro: BRASA/CPDOC/FCRB. Fundação Getulio Vargas. 12 e 13 de junho de 2008.

www.almanack.paulistano.nom.br/serrador.html. Francisco Serrador em São Paulo. Acesso em 23/09/08.

www.mnemocine.com.br/cinema/anpuh2005. CAMPELO, Taís. *Cinearte, o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Rio de Janeiro: ANPUH, 2005. Publicado em 26/1/2006. Acesso em 30/4/2009.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 24, p. 205-218. Rio de Janeiro, 1996. p.205

Bibliografia citada

AGULHON, Maurice. La statuomanie et l'histoire. In: *Historie vagabonde*. Paris: Gallimard, 1988, v. I

ARGAN, G. C. *Historia de l'arte como historia de la ciudad*. Trad. Beatriz Podestá. Barcelona: Laia, 1984.

AZARYVAHU, M. e GOLAN, A. *Renaming the landscape. The formation of hebrew map of Israel*. Journal of Historical Geography. 2001

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 2a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 180-181.

BENTHAM, Jeremy. 1995 [1787]. *The panopticon writings* (edição e introdução e Miran Bozovic). Nova York, verso.

CABEZAS, Hervé. Du cinéma "theatre" au théâtre "cinema". *Monuments Historiques*, n. 137, fev/mar., 1985, p. 18

CARVALHO, José Murilo de. *O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1994.

CELSONO, Afonso. *Porque me ufano do meu país*. Rio de Janeiro: Laemert & C. Livreiros, 1908.

FERRAZ, Arnaldo. *Bastos Tigre: Eclética trajetória*. Rio de Janeiro: Editora Associados, 1987.

FERREIRA E SILVA, M.G. *Tijuca: visões contrastantes dos limites de bairro*. Monografia de bacharelado. Departamento de Geografia, UFRJ, 1997.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: cem anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

LA TARDÉ. Antonia de Amarante. *Monumentos Principais do Distrito Federal*. Rio de Janeiro: 1947.

- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo de. *Estrutura social da República das Letras: sociologia da vida intelectual brasileira – 1870-1930*. São Paulo: USP/Grijalbo, 1973.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. (Understanding media). Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MITCHELL, D. *Cultural geography: a critical introduction*. Oxford: Blackwell, 2000
- MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAES, Rubens Borba de. BERRIEN, William (orgs). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Souza, 1949.
- SANTOS, Claudia. CAMARADELLA, Cláudio. História aplicada ao Turismo. In: *Guia de Turismo 2*. Rio de Janeiro: Laborativa Editora, 2004.
- SCHUMPETER, Joseph. *Capitalism, socialism and democracy*. New York, Harper Torchbooks [1a. edição, 1942].
- SCOTT, A.J. Capitalism, cities and the production of symbolic forms. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 26 – p.10-23.
- SILVA, Gastão Pereira da. *Francisco Serrador, o criador da Cinelândia*. Rio de Janeiro, Vieira de Mello, sd.
- SOIHET, Raquel. Escolas de samba no carnaval carioca: origens e ascensão”. In: *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- SUSSEKIND, Flora. *O cinematógrafo de letras*. Literatura, técnica e modernização do Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p.39
- ULLOA, Alejandro. Modernidad y musica popular en América Latina. In: *Estudios Culturales en America Latina*, ano 11, n.24, México, 1991.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978
- WAGNER, Philip. e MIKESELL, Marvin. Readings in cultural geography (1962). Temas da geografia cultural. In: *Geografia cultural: um século*. Orgs. Correa, R.L. e Rosendahl, Z. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2003.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense. In: WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Jornais e revistas

Cinearte. Ano I, n. 23, 4/8/1926.

Cinearte. Ano I, n.25, 18/8/1926.

Cinearte. Ano I, n. 36, 3/11/1926.

Cinearte. Ano II, n. 52, 16/2/1927

Cinearte. Ano II, n. 72, 13/7/1927

Cinearte. Ano X, n. 435, 1/2/1935

Correio da Manhã. 30/4/1932

Correio da Manhã. 26/5/1940

Correio da Manhã. 7/2/1950

Diário da Noite, 26/11/1931. Arquivo Pedro Lima. Cinemateca Brasileira

Fon-Fon. Ano IV, 9 de setembro de 1911. (fotos do Cine Avenida)

Jornal do Commercio, 24/4/1925

O Cruzeiro. Ano I, 10/11/1928

O Cruzeiro. Ano II, 13/1/1929

Para Todos. Ano XI, 1928

Revista da Semana. Rio de Janeiro, 21/12/1916 – v. 17, n. 42.

Revista da Semana. Os doze trabalhos de Hércules da prefeitura. Rio de Janeiro, 1/3/1919.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 31/7/1920 – v. 21, n. 25.

Rio Ilustrado, n. 170/171, agosto/setembro de 1953.

Fontes das ilustrações

Fig 1 – Recorte geográfico – centro do Rio de Janeiro. Portal georio. Rio de Janeiro: 2009. <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros cariocas/zoom>. Acesso em 30/7/2009. P. 9

Fig. 2 - Detalhe de Planta do Rio de Janeiro, Dufour, 1838. Mapas antigos, histórias curiosas. <http://www.serqueira.com.br/mapas/riosec>. Acesso em 30/7/2009. P. 11

Fig. 3 – Praça Marechal Floriano – década de 1930. Mapas antigos, histórias curiosas. Rio de Janeiro. <http://www.serqueira.com.br/mapas/bibnac>. Acesso em 30/7/2009. P. 28

Fig. 4 – Praça Marechal Floriano – 1906. Construção da Biblioteca Nacional. Saudades do Rio. Patrício, Francisco. Rio de Janeiro. <http://fotolog.terra.com.br/luizd:626>. Acesso em 1/8/2009. P. 31

Fig. 5 – Avenida Rio Branco, 1937. Saudades do Rio. Patrício, Francisco. Rio de Janeiro: <http://fotolog.terra.com.br/luizd:625>. Acesso em 1/8/2009. P. 67

Fig. 6 - Perspectiva aérea do plano de edifícios em lâminas curvilíneas, Le Corbusier, 1929. MELLO JÚNIOR, Donato. Rio de Janeiro, planos, plantas e aparências. Rio de Janeiro: Galeria de Artes do Centro Empresarial Rio, 1988. P. 72

Fig. 7 – Nova Iorque – vista do Rockfeller Center. www.wikimedia.org/wikipedia/commons. Acesso em 30/4/2009. P. 93

Fig. 8– Parque Centenário. Cinemas antigos antes do Odeon. Rio de Janeiro: <http://cinemagia.wordpress.com/2008/11/29>. Acessado em 30/11/2008. P. 140

Fig. 9 – Cines Capitólio, Pathé e Império. Cinemas antigos. Cinemagia. <http://cinemagia.wordpress.com>. Acessado em 9/5//2008. P. 149

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)