

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

NATASHA HERNANDEZ ALMEIDA ZAPATA

**A NOIVA DA COLINA VAI AO CINEMA: HISTÓRIA DA EXIBIÇÃO
CINEMATOGRAFICA EM PIRACICABA (SP)**

**Niterói
2018**

NATASHA HERNANDEZ ALMEIDA ZAPATA

**A NOIVA DA COLINA VAI AO CINEMA: HISTÓRIA DA EXIBIÇÃO
CINEMATOGRAFICA EM PIRACICABA (SP)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Luna Freire

Niterói

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

Z35n Zapata, Natasha Hernandez Almeida
A Noiva da Colina vai ao cinema : história da exibição
cinematográfica em Piracicaba (SP) / Natasha Hernandez
Almeida Zapata ; Rafael de Luna Freire, orientador. Niterói,
2018.
232 p. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2018.

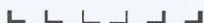
DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2018.d.35936082865>

1. Cinema brasileiro. 2. Exibição. 3. Piracicaba. 4.
Produção intelectual. I. Freire, Rafael de Luna, orientador.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Nº1

Ata de Defesa de doutoranda NATASHA HERNANDEZ
ALMEIDA ZAPATA, na forma em que se segue:

Aos 23 dias do mês de novembro de dois mil e dezoito, às 14:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, na Rua Tiradentes 148, São Domingos – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **Natasha Hernandez Almeida Zapata**, formada pelos seguintes professores doutores: Rafael de Luna Freire (presidente, UFF), Luciana Corrêa de Araújo (UFSCAR), Carlos Roberto de Souza (UFSCAR), Talitha Ferraz (UFF) e João Luiz Vieira (UFF). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado **A Noiva da Colina vai ao cinema: história da exibição cinematográfica em Piracicaba (SP)**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho, arguissem a aluna e fizessem as observações finais. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca elogia o panorama da exibição cinematográfica em Piracicaba feito pela autora, privilegiando um recorte regional ainda pouco aprofundado nos estudos de salas de cinema. Diante da contribuição e pioneirismo do trabalho, a banca recomenda sua publicação.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA () para conclusão.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Rafael de Luna Freire, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca.

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire (Orientador)

Profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo (UFSCAR)

Prof. Dr. Carlos Roberto de Souza (UFSCAR)

Profa. Dra. Talitha Ferraz (UFF)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (UFF)

Ao Sandor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, ao meu marido Sandor, pelo amor, carinho e cuidado ao longo dos vários anos que caminhamos juntos. Sem sua presença e todas as suas formas de apoio, essa tese jamais teria alcançado a conclusão. Obrigada pelas conversas, abraços, músicas, filmes, momentos prazerosos e investimento financeiro.

Minha mãe Simone foi fundamental para que essa tese tenha sido desenvolvida da maneira como foi. Além de sua companhia e apoio emocional em todos os instantes, ela foi a melhor assistente de pesquisa que eu poderia ter. Agradeço, de coração, sua presença, sua dedicação, sua solidariedade, sua persistência, sua capacidade, seu colo, seu abraço e sua amizade.

Meu pai Renato e minha irmã Renata também foram cruciais para que esse trabalho fosse concluído, tanto por suas companhias e apoio incondicional como pelo suporte logístico. Meu mais profundo agradecimento ao meu pai por me levar a lugares em que eu precisava estar para desenvolver a tese, e à minha irmã, por me levar a lugares em que eu precisava estar para me desligar do trabalho e relaxar.

Expresso minha profunda gratidão ao Professor Rafael de Luna Freire por não ter desistido de me orientar nessa tese. Sua dedicação e seu comprometimento como orientador foram essenciais ao cumprimento dessa jornada chamada Doutorado.

Agradeço, ainda, ao Professor Carlos Roberto de Souza (minha eterna banca), pela participação da banca de qualificação, por aceitar fazer parte da banca de defesa desse trabalho e por toda a amabilidade e toda a delicadeza de sempre. Meus agradecimentos não poderiam faltar ao Professor Fernando Morais da Costa, pelas contribuições também no momento de qualificação. À Professora Luciana Corrêa de Araújo agradeço a participação na banca de defesa e a presença em outros momentos da minha vida acadêmica. Ao Professor João Luiz Vieira, obrigada pela participação na banca de defesa e pelas aulas e conversas ao longo desse período em que estive de volta à UFF. Agradeço também à Professora Talitha Ferraz, por estar presente na banca de defesa da tese e pelas fabulosas pesquisas desenvolvidas no campo da exibição cinematográfica.

Meu muito obrigada aos meus avós João, Therezinha e Irene, sem os quais eu jamais teria chegado até aqui, e ao meu avô Zé, que sempre está olhando por mim. Agradeço a meu cunhado Vitor, pelo carinho, caronas e momentos de descontração. Ao meu tio Wagner e à minha tia Rosana, por compartilharem comigo as dores e os contentamentos da vida acadêmica. Gratidão aos meus primos Ana, Rodrigo e Isabela, pelas conversas e abraços.

Agradeço ao meu sogro Carlos, pelo incentivo e pelo carinho, e à minha sogra torta Rosana, pela amizade, pelo acolhimento e pelas conversas intermináveis. Muito obrigada à minha sogra Telma, pela força, pelas ajudas acadêmicas e por todo o carinho, e ao meu sogro torto Hamilton, pelo apreço e pelas comidas deliciosas. Ao meu cunhado Theo e minha concunhada Flávia, pelo carinho à distância e visitas nos finais de ano. À Magali e ao Ero, que são tios que ganhei de presente há algum tempo.

Não tenho como expressar minha gratidão à amiga mais que especial Camila Suzuki, que me acolheu em Niterói nos últimos anos, e sempre que precisei. Foi uma honra presenciar a chegada do Raul e toda a transformação que ele trouxe. Aproveito para agradecer a ele todos os sorrisos que me deu, e ao Alexandre, pela compreensão e pela recepção. Agradeço, ainda, à minha amiga Christiane Novaes, que me recebeu de braços abertos no primeiro ano do Doutorado, como se nunca tivéssemos deixado de dividir um apartamento. É incrível acompanhar, mesmo que hoje seja de mais longe, todas as suas conquistas e a chegada da Maria.

Agradeço ao PPGCine por me receber, ainda que por tão pouco tempo, ao PPGCom, pela experiência de quase quatro anos, e à CAPES, pela viabilização da pesquisa.

Não poderia deixar de exprimir minha gratidão aos alunos do curso de Cinema e Audiovisual da UFF que se aventuraram comigo na disciplina que fez parte do meu estágio-docência. Um agradecimento especial ao Otávio Lima que, além participar da matéria, escolheu pesquisar a história das salas de cinema de sua cidade natal, em seu trabalho de conclusão de curso, e me convidou para participar da banca de defesa.

Dos arquivos públicos e privados que consultei durante a pesquisa, muito obrigada ao Sr. Aldino e à Dona Mirtes, da Biblioteca Municipal de Piracicaba; ao Sr. Angolini e à Carolina Martin, do IHGP; e ao Raul Rozados, da Célula MISP.

Pela entrevista esclarecedora e por dividir comigo seu amor pelo cinema, agradeço ao Sr. Francisco Andia, sem o qual algumas salas de cinema piracicabanas jamais teriam existido.

Agradeço ao povo piracicabano e à cidade de Piracicaba, que faz aniversário no mesmo dia que eu, pelo acolhimento e por permitirem que eu faça parte de sua história.

Muito obrigada às amigas e aos amigos barbarenses e americanenses, que sempre me ajudam a levantar. Ao Mô, ao Nick e à Linda, pela companhia diária debaixo da mesa. À Dra. Michelle Pavarino, pelas sessões semanais de autodescoberta e autoconstrução.

Obrigada a todos que cruzaram meu caminho ao longo de mais esse percurso. Podem não estar citados diretamente nessa tese, mas estão presentes em minha vivência.

Por fim, agradeço à Mônica Salmaso, pelo disco *Caipira*, de 2017, que me ajudou muito a me reconectar com meu trabalho.

But, then, one always has to keep in mind that if the history one writes has to have an end, the writing of history never ever ends.

Richard Abel

RESUMO

Esta tese consiste na análise do desenvolvimento do circuito exibidor cinematográfico na cidade de Piracicaba, também conhecida como Noiva da Colina, localizada no interior do estado de São Paulo. Como parte do conjunto de estudos que têm surgido sobre o campo da exibição de filmes, nossa pesquisa tem como objetivo mapear e analisar a expansão e a retração do circuito exibidor de filmes em Piracicaba, desde a chegada dos primeiros aparatos de reprodução de imagem em movimento, no fim do século XIX, passando pela consolidação das salas fixas de cinema, entre 1910 e 1920, a transição para o cinema sonoro e sua estabilização, do final dos anos 1920 a meados dos anos 1930, e uma averiguação sobre as principais empresas administradoras de salas de exibição na cidade e na região, da década de 1920 até os anos 2000. A metodologia para o desenvolvimento da tese se baseia no livro de Robert C. Allen e Douglas Gomery, *Film history: Theory and Practice* (1985), trazendo uma estrutura de três partes ao texto. A primeira parte é embasada no estudo da história da exibição cinematográfica através de um viés sociológico. Na segunda, utilizamos uma perspectiva tecnológica dessa história, e a terceira parte alicerça-se sobre um ângulo econômico. Constatamos, então, que Piracicaba pode ser considerada uma cidade incluída nas transformações do mercado exibidor brasileiro, e menos uma exceção, isolada das tendências e acontecimentos.

Palavras-chave: exibição cinematográfica; Piracicaba; história do cinema; salas de cinema; circuito exibidor.

ABSTRACT

This thesis consists of analyzing the cinematographic exhibition circuit development in the city of Piracicaba, also known as Bride of the Hill, located in the São Paulo state interior. As part of the set of studies that have appeared on the field of film exhibition, our research has the objective of mapping and analyzing the expansion and the retraction of Piracicaba film exhibition circuit, from the arrival of the first moving image reproduction apparatus, in the end of nineteenth century, to the consolidation of movie theaters, between 1910 and 1920, the transition to sound cinema and its stabilization from the late 1920s to the mid-1930s, and an inquiry into the leading movie theater management companies. The methodology for the development of the thesis is based on the book by Robert C. Allen and Douglas Gomery, *Film history: Theory and Practice* (1985), bringing a three parts structure to the text. The first part is based on the study of the cinematographic exhibition history through a sociological bias. In the second, we use a technological perspective of this history, and the third part is based on an economic angle. We find, therefore, that Piracicaba can be considered a city included in the Brazilian exhibition market transformations, and not as much as an exception, isolated from trends and events.

Keywords: film exhibition; Piracicaba; film history; movie theaters; exhibition circuit.

LISTA DE ABREVIATURAS

ACIP- Associação Comercial e Industrial de Piracicaba

ANCINE - Agência Nacional do Cinema

B&K - Balaban & Katz

CCB - Companhia Cinematográfica Brasileira

CEDAE - Companhia Estadual de Águas e Esgoto do Rio de Janeiro

CODEPAC - Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural

COMURBA - Companhia de Melhoramentos Urbanísticos

CONCINE - CONSELHO Nacional de Cinema

ESALQ - Escola Superior de Agronomia Luiz de Queiroz

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDH - Índice de Desenvolvimento Humano

IDHM - Índice de Desenvolvimento Humano Municipal

IMDB - The Internet Movie Database

IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

IPEF - Instituto de Pesquisas e Estudos Florestais

IPPLAP - Instituto de Pesquisas e Planejamento de Piracicaba

JP - Jornal de Piracicaba

JUCESP - Junta Comercial do Estado de São Paulo

RCA - Radio Corporation of America

SEADE - Sistema Estadual de Análise de Dados

SETUR - Secretaria Municipal de Turismo de Piracicaba

SMUL - Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento (São Paulo)

UCI - UNITED Cinemas Internacional

UFA- Universum Film Aktien Gesellschaft ou Universum Film AG

UFJF- Universidade Federal de Juiz de Fora

UNIMEP- Universidade Metodista de Piracicaba

USP- Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Orquestra do Maestro Lozano (com Augusto Mimi, Erotides de Campos, Fabiano Lozano e Benedito Dutra Teixeira, em 1915).....	67
Figura 2: Casa do Teatro.....	69
Figura 3: Fachada do Teatro Santo Estevão.....	73
Figura 4: Interior do Teatro Santo Estevão.....	73
Figura 5: Prédio da E.E. Morais Barros em 1933.....	75
Figura 6: Fachada do Cine Íris próximo a 1918.....	82
Figura 7: Operários da Arethusina por volta de 1906.....	93
Figura 8: Vistas da Estação da Companhia Paulista em Piracicaba.....	102
Figura 9: Integrantes do Choro Cobra.....	113
Figura 10: A viagem do Choro Cobra a Capivari.....	114
Figura 11: Público durante a inauguração do Teatro São José.....	119
Figura 12: Antiga Fachada do Teatro São José na década de 1920.....	120
Figura 13: Foto recente do quarteirão do Palacete Barbosa e Teatro São José.....	121
Figura 14: Palacete Barbosa e Teatro São José.....	121
Figura 15: Fachada do Cine Broadway.....	152
Figura 16: Fachada do Cine Broadway (lado oposto).....	153
Figura 17: Cine Broadway em São Paulo.....	154
Figura 18: Antonio Campos Júnior.....	172
Figura 19: Cine Roxy ao final da década de 1930.....	172
Figura 20: Cine Paratodos ao final da década de 1930.....	173
Figura 21: Cine Astor.....	173
Figura 22: Cine Carlos Gomes de Santos.....	175
Figura 23: Cine Paramount de Santos.....	175
Figura 24: Cine Rink em Campinas.....	176
Figura 25: Cine Voga em Campinas.....	177
Figura 26: Cine Carlos Gomes em Campinas.....	177
Figura 27: Cine Vitória em Limeira.....	178
Figura 28: Cine Palácio.....	186
Figura 29: Edifício Luiz de Queiróz (COMURBA em 1963).....	188
Figura 30: Plateia do Cine Plaza no dia da inauguração.....	189

Figura 31: Tela do Cine Plaza.....	190
Figura 32: Cine Brasil (Americana).....	197
Figura 33: Cine Cacique (Americana).....	197
Figura 34: Cine Santa Rosa na década de 1940.....	199
Figura 35: Cine Politeama nos anos 1970.....	201
Figura 36: Cine Politeama nos anos 1980.....	201
Figura 37: Prédio do antigo Cine Paulistinha.....	203
Figura 38: Prédio do Cine Tiffany (atual Igreja das Santas Missões).....	204
Figura 39: Cine Vera Cruz em 2015.....	206

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Quantidade total de lugares disponíveis em 1944.....	180
Gráfico 2: Quantidade de espetáculos em 1944.....	181
Gráfico 3: Quantidade de espectadores em 1944.....	181

LISTA DE MAPAS

Mapa 1: Cidade de Vila Nova Constituição (Piracicaba em 1822).....	57
Mapa 2: Cidade de Piracicaba em 1900.....	58
Mapa 3: Localização aproximado do Teatro Santo Estevão.....	70
Mapa 4: Vila Rezende por volta de 1920.....	86
Mapa 5: Cinemas em Piracicaba de 1908 a 1909.....	89
Mapa 6: Divisão Urbano Regional Regiões Ampliadas de Articulação Urbana.....	161
Mapa 7: Regiões Geográficas do Estado de São Paulo.....	163
Mapa 8: Detalhe do Mapa 7: Região Imediata de Piracicaba.....	164
Mapa 9: Cidades do estado de São Paulo que possuíam salas de cinema do Circuito J. B. Andrade nos anos 1950.....	183

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quadro sinóptico dos exibidores ambulantes citados no texto que se apresentaram em Piracicaba.....	52
Tabela 2: Quadro sinóptico de classificação de empresas exibidoras.....	166
Tabela 3: Quadro sinóptico de salas de cinema de Piracicaba.....	231

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
Introdução à Noiva da Colina.....	31
História.....	34
1. HISTÓRIA SOCIAL LOCAL: DOS ITINERANTES ÀS SALAS FIXAS.....	38
1.1. Piracicaba na virada para o século XX: vontade de modernidade, precariedade e imigração	42
1.2. Exibidores ambulantes.....	46
1.3. Questões de modernidade.....	52
1.4. Espaço urbano, divertimentos e difusão do cinema.....	56
1.5. As diversões em Piracicaba no fim dos anos 1900 e início da década de 1910..	60
1.6. As primeiras salas fixas de exibição em Piracicaba.....	68
1.6.1. Teatro Santo Estevão.....	68
1.6.2. Ideal Cinematógrafo e Pavilhão Paulista.....	76
1.6.3. Bijou.....	78
1.6.4. Íris.....	80
1.6.5 Teatro Cinema.....	83
1.6.6. Parisiense, Bijou (segundo) e Cine Piracicabano.....	84
1.6.7. Radium.....	85
1.6.8. Rezende.....	85
1.6.9. Politeama.....	87
1.7. Caipiras no cinema: O público piracicabano.....	90
1.7.1. Piracicabanos, imigrantes, elite e trabalhadores.....	91
1.7.2. Manifestações da imprensa local.....	94
2. HISTÓRIA DA MUDANÇA TECNOLÓGICA: TRANSIÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DO CINEMA SONORO.....	98
2.1. Piracicaba adentra os anos 1920.....	101
2.1.1. As discussões de 1921.....	107
2.2. Ir ao cinema em Piracicaba em 1925.....	110
2.2.1. Orquestras	115
2.3. O luxuoso São José.....	117
2.4. O início da transição para o cinema sonoro em Piracicaba.....	123
2.5. O pagão.....	124

2.6. Uma enquete do <i>Correio Popular</i>	128
2.7. “Uma palestra com o sr. Antonio Campos”	136
2.8. A estreia no cine São José e desdobramentos.....	143
2.9. Concorrência muda.....	148
2.10. Salas sonoras da primeira metade dos anos 1930.....	150
2.11. Cine Broadway.....	151
3. A ECONOMIA DA EXIBIÇÃO LOCAL: AS EMPRESAS CINEMATOGRAFICAS REGIONAIS.....	155
3.1. Caracterizando empresas.....	159
3.2. Antonio Campos Júnior: incógnito em Piracicaba, ilustre em Santos.....	167
3.3. José Burlamaqui de Andrade: o exibidor do interior.....	175
3.4. Francisco Andia: Exibidor e distribuidor piracicabano.....	184
3.4.1. Roma Filmes.....	191
3.4.2. Cinemas do Interior de São Paulo nas mãos de Francisco Andia.....	195
3.4.2.1. Em Americana, Cine Brasil e Cine Cacique.....	196
3.4.2.2. Em Santa Bárbara d’Oeste, Cine Santa Rosa.....	198
3.4.2.3. Em Piracicaba.....	200
3.4.2.3.1. Cine Politeama.....	200
3.4.2.3.2. Cine Paulistinha.....	202
3.4.2.3.3. Cine Tiffany.....	203
3.4.2.3.4. Cine Arte “Grande Otelo”.....	204
3.4.2.4. Em Capivari, Cine Vera Cruz.....	205
3.4.2.5. Em Limeira, Cine Vitória.....	206
3.4.3. Cinemas de shopping e o fim da carreira na exibição cinematográfica.	207
CONCLUSÃO.....	211
BIBLIOGRAFIA.....	217
APÊNDICE A.....	231

INTRODUÇÃO

Segundo dados fornecidos pela Ancine, no período entre 2007 e 2017, o estado de São Paulo figurou como o estado brasileiro que possui a maior quantidade de salas de cinema. No ano de 2017, das 1033 salas comerciais existentes por todo o estado¹ somente 7 se localizam em Piracicaba². Considerando o total diminuto de salas na cidade, responsáveis por atender seus quase 400 mil habitantes (IBGE, 2017), claramente, houve uma diminuição desse circuito exibidor, já que, em épocas anteriores, o município destacava-se no universo do entretenimento de sua região.

Questionamo-nos, então, sobre a maneira como se desenvolveu o circuito exibidor dessa importante cidade do interior do estado de São Paulo, conhecida como a Noiva da Colina³, destacando três diferentes períodos que comporão os três capítulos da tese: 1) do final do século XIX, quando chegaram à cidade os primeiros aparatos de reprodução de imagens fotográficas em movimento, até meados da década de 1920, com a consolidação das salas fixas de exibição se deu por completo; 2) do final dos 1920 até 1935, quando suas salas passaram por um processo de transformação, por conta da transição para o cinema sonoro; 3) dos anos 1920 até os anos 2000, um espaço de tempo mais amplo, abordando os diversos empresários da exibição que administraram cinemas em Piracicaba. Ressaltamos, assim, que a sequência cronológica não foi essencial ao desenvolvimento do trabalho, podendo haver digressões e retomadas temporais em todos capítulos, especialmente, no terceiro.

Além do argumento de que o trabalho seria relevante se pensado do ponto de vista da importância de Piracicaba e de sua região para o estado, e, até mesmo, do estado para o país, existe a relação pessoal dessa autora com as cidades estudadas. O fato de haver nascido em Santa Bárbara d'Oeste, localizada a cerca de 30 km de Piracicaba, possibilitou seu trânsito entre os municípios desde cedo. Assim, com o intuito de manter-se ligada à sua região de origem, e percebendo a exiguidade das pesquisas sobre as relações entre o cinema e as cidades, desde a graduação em Comunicação Social – Cinema, resolveu abordar a região (primeiro Campinas e depois Piracicaba) em suas pesquisas. Agora, Piracicaba vem como uma ampliação de

¹ Dados disponibilizados pelo OCA-Ancine em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2306.pdf>. Acesso em: 16/08/2018.

² Dados disponibilizados pelo OCA-Ancine em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2304_2017.pdf. Acesso em: 16/08/2018.

³ Conforme explica Carradore (2010, p. 1), “Piracicaba está situada entre as colinas. Por que noiva? - O “Véu da Noiva” é a bruma que surge sobre o salto à luz das madrugadas. O cognome “Noiva da Colina” [...] foi criado pelo inspirado poeta Brasília Machado.” Ele escreveu um poema intitulado “Piracicaba”, publicado pela primeira vez no jornal *Gazeta de Piracicaba*, em 1º de janeiro de 1886, em que descreve “Sacode os ombros nus, ó Noiva da Colina, que a luz da madrugada encheu o largo céu [...]”

perspectiva, uma necessidade de se pensar de maneira regional, uma vez que sabemos do processo de desenvolvimento de diversas cidades do interior do estado de São Paulo e suas semelhanças.

Robert C. Allen (2002, p. 301 e 302) destaca a importância dos estudos locais sobre exibição; para que seja evidenciada a variedade de práticas existentes em diferentes locais, influenciadas por seu grau de urbanização, presença de imigrantes, quantidade populacional, etc. No caso dos Estados Unidos, o autor traz a informação de que a cidade de Nova York, que inspirou múltiplas generalizações sobre a prática de se ir ao cinema no país, possuía uma realidade bastante diferente daquela de cidades menores no que diz respeito à exibição de filmes⁴. No Brasil, é possível a comparação com a cidade do Rio de Janeiro, cujas práticas exibidoras pautaram algumas padronizações de mercado, muitas vezes, não encontradas em cidades interioranas. Nossa pesquisa procura, portanto, salientar as peculiaridades e generalizações do circuito exibidor de Piracicaba ao longo de suas transformações históricas.

Em nosso trabalho, partimos da hipótese principal de que o circuito exibidor de filmes se desenvolveu na Noiva da Colina de maneira semelhante às demais cidades de porte médio do interior do estado de São Paulo. No entanto, o trajeto pelo qual acreditávamos que os filmes circulavam na região de Piracicaba e que hoje é comum, passando, inicialmente, por Campinas e, posteriormente, por Piracicaba foi confrontado pelos dados obtidos durante a pesquisa. Frequentemente, as novidades de Hollywood estreavam primeiro em Piracicaba, logo depois de estrear em São Paulo, e apareciam nas salas exibidoras de Campinas algum tempo depois, o que ocorreu com os primeiros filmes sonoros, por exemplo.

Vale ressaltar que nosso projeto de pesquisa, como ocorre com quase todo projeto, passou por grandes modificações até ficar definido que seria contemplado o campo da exibição de filmes no município em questão. De início, pretendíamos mapear o circuito exibidor da região de Campinas, incluindo as cidades de Sumaré, Nova Odessa, Americana, Santa Bárbara d'Oeste e Piracicaba, durante todo o período do cinema silencioso. A busca em arquivos, todavia, mostrou que a quantidade de informações necessárias à construção desse estudo seria gigantesca e que, provavelmente, não haveria tempo suficiente para sua obtenção e análise durante o desenvolvimento do doutorado. Uma vez começado o processo de pesquisa, notamos que a disponibilidade de materiais referentes a Campinas e Piracicaba era maior, e que estes se concentravam nos anos 1920 e 1930, obviamente, se comparados aos períodos anteriores.

⁴ Allen faz parte de um projeto de mapeamento da experiência dos filmes e do ir ao cinema na Carolina do Norte, chamado "Going to the show". Mais detalhes podem ser encontrados em: <http://docsouth.unc.edu/gtts/index.html>. Acesso em: 22/06/2016.

Assim, definimos que a tese seria sobre a distribuição e a exibição de filmes nas cidades de Campinas e Piracicaba durante as décadas de 1920 e 1930. No transcorrer da coleta de dados, novamente, optamos pelo redimensionamento do recorte geográfico e da delimitação temporal a serem abordados na tese, concentrando a pesquisa, finalmente, no circuito exibidor de Piracicaba, e ampliando para toda a história de seu desenvolvimento.

De qualquer forma, podemos dizer que essa pesquisa faz parte de uma nova leva de trabalhos interessados no campo da exibição cinematográfica, que, até certo momento, não eram considerados pelos estudos relacionados ao cinema. Internacionalmente, as reflexões acerca do estudo da recepção cinematográfica de Yuri Tsivian, ao abordar o primeiro cinema na Rússia, com publicação de seu livro em inglês em 1994, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, e algumas teorias como a do “cinema como um evento”, desenvolvida por Rick Altman, em seu livro *Sound theory/Sound practice*, publicado em 1992, deslocam o foco da história do cinema para o plano da exibição e demais questões (sociais, urbanas, etc.) que a circundam. Robert Allen vem sendo, desde os anos 1980, um dos pesquisadores mais dedicados a assuntos de exibição e recepção cinematográfica. Textos de sua autoria, como *From exhibition to reception: Reflections on the audience in film history*, republicado em 2002, no livro organizado por Gregory A. Waller, *Moviegoing in America: A sourcebook in the history of film exhibition*, e, primeiramente, publicado na revista *Screen*, em 1990, tornaram-se imprescindíveis aos estudiosos dessa área. Nesse artigo, Allen define o termo “recepção” como uma categoria bastante ampla, que engloba os campos da exibição, público, performance e ativação. Segundo o autor, a exibição

designa os aspectos institucionais e econômicos da recepção, ou seja, a natureza do aparato institucional sob cujos auspícios e em cujo benefício os filmes são exibidos; a relação entre exibição, como o termo tem sido utilizado dentro da indústria, e outros segmentos dos negócios cinematográficos; e a localização e a natureza física dos locais de exibição (ALLEN, 2002, p. 301).⁵

O público, basicamente, é o “quem” da recepção, além de abarcar os significados sociais ligados ao ato de ir ao cinema. Já a performance está ligada ao contexto social, sensorial, performativo imediato da recepção, isto é, tudo que acontece, em diferentes níveis, durante a exibição de um filme em um determinado local. A ativação, termo utilizado originalmente na literatura, denota como certos grupos do público encontram sentido, relevância e prazer em momentos particulares de recepção. Este último aspecto seria um dos mais difíceis de se

⁵ Tradução da autora.

determinar, principalmente, quando abordada a recepção em tempos mais antigos (ALLEN, 2002, p. 302-304). Apesar das sabidas dificuldades, desenvolveremos, em nosso trabalho, análises acerca de cada um dos aspectos apontados por Robert Allen como componentes da recepção. Tais categorias permearão a tese, servindo de base para a construção da história da recepção na cidade estudada.

No Brasil, Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de 1995, republicado em 2008, defendia a necessidade de uma mudança de perspectiva a respeito da história do cinema no Brasil, majoritariamente construída com base nos filmes produzidos. Ele ressalta a importância de se passar a considerar os campos da distribuição e da exibição, uma vez que não se pode ignorar a interdependência das áreas, criticando a viabilidade de uma periodização construída a partir de uma única dimensão do cinema, que acaba por comprometer análises de determinados aspectos, como a relação das cidades e seus habitantes com as salas de projeção, por exemplo.

Nesse sentido, Bernardet afirma que “como, tradicionalmente, o trabalho de história volta-se para a produção e menospreza a exibição, não há como se ter informações sobre o público, que resulta numa construção mental” (2008, p. 56). Nesse caso, ele se refere à falta de informações sobre o público brasileiro frequentador de salas que exibiam filmes no início do século XX, e que é parte de nossos estudos.

Acland (2000, p. 379) ressalta que vários estudos rastrearam as diferentes conexões entre a forma dos filmes, o espaço de exibição e as tecnologias cinematográficas. Todavia, esses trabalhos importantes do ponto de vista da história social e da economia política ainda deixam de considerar uma série de forças culturais, poderes e determinações, especialmente, aqueles relacionados à construção discursiva da entidade abstrata descrita como o público de cinema. Assim, é importante que os espectadores sejam também considerados objetos históricos, a partir de discussões sobre o comum, as práticas casuais de se ir ao cinema, bem como de conhecimentos sobre as instituições envolvidas, as estratégias em operação e o reconhecimento da multidimensionalidade do ato de ir ao cinema.

No entanto, é preciso esclarecer que, mesmo diante de nossa vontade de delinear aspectos acerca de sua relação com filmes e salas de projeção, o acesso a dados capazes de contribuir para a construção de perfis claros desse público é bastante dificultado. A ferramenta da história oral acaba por se distanciar cada vez mais de nossa pesquisa, pelo simples fato de que é cada vez mais improvável que encontremos vivos os espectadores de cinema que compareciam às salas durante as primeiras décadas de nossa pesquisa.

Por outro lado, notamos que, desde os anos 1980, vem aumentando a quantidade de pesquisas na área de exibição, ainda que a maioria acabe por se concentrar em estudos das principais capitais no Brasil. No caso de capitais como São Paulo, vários estudos abordaram os espaços dedicados à exibição de filmes, exclusivamente, do ponto de vista arquitetônico, deixando de lado aspectos importantes como o perfil do público que as frequentava, ou a maneira como se organizavam as sessões. Encontramos, também, uma série de estudos locais, muitas vezes, sobre salas específicas, ou sobre o circuito exibidor de cidades, ou mais dificilmente, regiões específicas, geralmente, desenvolvidos em programas de mestrado. Como exemplo, temos as dissertações: *Cinema em Linhares: salas de exibição cinematográfica de 1950 a 2007*, de Vânia Sandre, defendida em 2007; *Lazer, cinema e modernidade: um estudo sobre a exibição cinematográfica em Montes Claros (MG) - 1900-1940*, de Jailson Dias Carvalho, defendida em 2010; *Nas telas da cidade: salas de cinema e vida urbana na Fortaleza dos anos de 1920*, de Márcio Inácio da Silva, defendida em 2007.

Já na década de 2010, observamos uma mudança de eixo, em que as pesquisas, mesmo tratando da exibição em capitais brasileiras, passam a analisar regiões menos comuns para a academia, como ocorre no trabalho de Talitha Ferraz, *Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição*, sua tese de doutorado, e sua dissertação de mestrado, que foi publicada, em 2012, como o livro *A segunda Cinelândia carioca*, pela editora Mórula. Destacamos, ainda, o livro de Rafael de Luna Freire, orientador da presente pesquisa, que aborda as salas de cinema da cidade de Niterói, que, talvez até por sua proximidade à capital do estado do Rio de Janeiro, permanecera à sua sombra, no que diz respeito a estudos sobre a história de seu circuito exibidor. O interessante de *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói* (2012) é a maneira como o autor concilia e relaciona a própria história da cidade, seus acontecimentos sociais, seus aspectos físicos, com a apresentação de aparelhos de reprodução de imagem em movimento, até a consolidação das salas de cinema e sua posterior migração para os complexos cinematográficos em shoppings. Ademais, é válido frisar o fôlego da obra, ao traçar, em detalhes, o extenso percurso das salas de exibição em Niterói desde o fim do século XIX, até o momento contemporâneo.

José Inácio de Melo Souza, motivado pelo livro de Freire, publicou um texto online⁶, em 2013, em que reflete sobre a historiografia da exibição no Brasil, através de diferentes

⁶*O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição no Brasil*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histocinema/200-resenhafreire>. Acesso em: 25/8/2015.

pesquisas realizadas acerca do tema. Souza ressalva os trabalhos pioneiros de Maximo Barro e Vicente de Paula Araújo, que, segundo ele, interessavam-se mais pelo marco da primeira exibição de um filme com ingresso pago, e localiza os estudos sobre “o cinema como espaço independente e de características próprias dentro do ramo da exibição” como um assunto pertencente à área da história regional até o início dos anos 1980, quando foi defendido na França o trabalho Didier Gonzales sobre as salas de cinema de São Paulo. A distância do Brasil dificultou que a pesquisa circulasse entre os pesquisadores nacionais, porém, o autor frisa que, em seguida, o tema passou a ser abordado com mais frequência pelo campo da arquitetura.

Em uníssono com Souza, acreditamos ter sido o trabalho que iniciou um processo de valorização da exibição a obra de Alice Gonzaga, *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, publicada em 1996. De acordo com ele,

Ela não se detinha em aspectos urbanísticos, de organização de um espaço ou de um movimento arquitetônico dominante, estas são, inclusive, as suas facetas mais fracas, mas da exibição como um conjunto de práticas e de relações comerciais de organização de um mercado específico dentro da cinematografia brasileira. Baseado no rico acervo coletado durante a vida inteira por Adhemar Gonzaga, o famoso arquivo da Cinédia, Palácios e poeiras desenvolve um amplo painel sobre a história da exibição na antiga capital federal dentro de uma perspectiva que até o momento não foi ultrapassada. (SOUZA, 2013)

Entendemos que é fundamental realizar uma reserva com relação à opinião de José Inácio de que o livro apresenta uma perspectiva ainda não ultrapassada, já que não acreditamos que os trabalhos seguintes estejam, de alguma forma, aquém da publicação de Gonzaga, e sim, detectamos sua inspiração pelo livro de 1996, o que não é ruim. Talvez esse modelo de análise venha perdurando-se por tanto tempo, por conta, primeiro, de sua qualidade, e, segundo, pelo fato de existir ainda a necessidade de um mapeamento da exibição em diversas regiões do país, para que seja ampliada a quantidade de possíveis relações a serem estabelecidas.

Não podemos deixar de mencionar, dentro desse quadro de relações possíveis, como faz também José Inácio de Melo Souza, o assunto da preservação das salas de cinema de rua⁷ ainda existentes nas cidades. Abordaremos diretamente essa matéria ao tratar de salas inauguradas na década de 1920, como o Cine São José, em Piracicaba, que lutam por sua sobrevivência, servindo como palco para diferentes manifestações artísticas e culturais.

O assunto integra, portanto, a importante questão das relações da sala de cinema com as cidades, ou, como José Inácio prefere descrevê-la, “a trama social urbana” (SOUZA, 2013). A

⁷ Márcia Bessa (2010, p. 1) os define como “estabelecimentos ou salas de projeções cinematográficas erguidas no espaço urbano em meio às construções habituais: comércios, serviços, residências”, ou seja, que não se localizam dentro de *shoppings centers*.

partir da pesquisa de Antonio Paulo de Moraes Rezende, sobre Recife nos anos 1920 (1997), vários estudiosos, de diferentes partes do país, passaram a inserir em seus trabalhos de pesquisa o cinema como parte da sociabilidade e memória dos cidadãos. Essa linha de pensamento, portanto, muito interessa ao nosso trabalho, uma vez que as relações entre salas de cinema, habitantes e cidade fazem parte do desenvolvimento da tese.

Seguindo no levantamento de bibliografia referente aos estudos de exibição no Brasil, não podemos deixar de mencionar que, com a entrada dos anos 2000, muitos trabalhos acadêmicos passaram a tratar da questão da migração das salas de cinema para os multiplex⁸ de shoppings. O que nos interessa sobre esse assunto, e que serve como uma das questões para a realização de nossas análises, é o fato de a cidade de Piracicaba possuir, hoje, somente sete salas de cinema de um único complexo⁹ localizado em um shopping. Essa situação perdura desde o fim da década de 1990, quando fecharam os últimos cinemas de rua da cidade. É ao menos curioso que outro município do interior do estado como Campinas, por exemplo, disponha, segundo dados da Ancine, no ano de 2017, de sete complexos cinematográficos, com um total de 57 salas. Apesar de ter três vezes a quantidade de habitantes que tem Piracicaba, e de haver possuído no passado um número de salas mais próximo ao da Noiva da Colina, Campinas, atualmente, a supera em 50 salas, um número considerável. Assim, notamos a importância de construir a história de seu circuito exibidor dentro do estado de São Paulo, para entender quais condições levaram ao cenário escasso de 2017.

Diferentemente de José Inácio de Melo Souza, que vê com certo receio a propagação de estudos de caráter regional sobre exibição, nos quais ele considera prevalecerem “o saudosismo e a memória como mola propulsora da recuperação histórica” (SOUZA, 2013), acreditamos ser de grande relevância à esfera acadêmica que o assunto seja explorado em regiões brasileiras que ainda não possuam estudos sobre seus circuitos exibidores. Certamente, reconhecemos a necessidade do desenvolvimento de análises amplas e capazes de abarcar perspectivas de múltiplos ângulos, mas não afastamos uma perspectiva de relação pessoal dos autores com as cidades em questão. Obviamente, há sempre um embate entre obras de cunho essencialmente memorialista e pesquisas embasadas em informações divulgadas em jornais, revistas e demais documentos da época, principalmente no que diz respeito à precisão temporal de alguns acontecimentos. No entanto, mesmo com sua tendência à romantização da história, não

⁸ De acordo com Aranha Pereira, Lima Costa e Silva dos Santos (2013), o multiplex “é caracterizado como espaço de várias salas de exibição acompanhado por uma série de outros serviços, que vão desde uma simples bomboniere até um salão de jogos, onde o público pode divertir-se antes e depois das sessões”.

⁹ *Listagem de Complexos de Exibição por Município e UF – 2017*. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2304_2017.pdf. Acesso em: 23/08/2018.

podemos negar que foi a partir de livros e colunas de memorialistas piracicabanos que acessamos várias informações, depois confrontadas com as fornecidas por veículos de imprensa contemporâneos a eles. Os memorialistas que aparecerão ao longo de nossa tese, principalmente, como incitadores da busca de informações mais aprofundadas são Rocha Netto, João Chiarini, e, principalmente, Cecílio Elias Netto, que lançou, em 2015, um livro chamado *Piracicaba que amamos tanto*.

No âmbito acadêmico, inúmeros trabalhos já foram desenvolvidos sobre os mais variados aspectos da história de Piracicaba, porém, até o momento, não temos notícias de pesquisas dedicadas ao mapeamento e análise de seu circuito exibidor cinematográfico.

Certamente, é importante considerar também a relevância da distribuição para o estabelecimento e desenvolvimento desse circuito de salas de exibição. No que diz respeito ao estudo da distribuição de filmes na região em questão, não há qualquer trabalho a se citar. O que notamos é a predominância de pesquisas sobre a história da distribuição cinematográfica no Brasil sobre as últimas três décadas, muito possivelmente, por conta da dificuldade de acesso a informações acerca de períodos mais antigos. Como significativos trabalhos que abordam o campo da distribuição, temos a dissertação e tese de André Gatti, *O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1966-1990)* e *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*; a dissertação *A distribuição do filme nacional - considerações acerca de cinco filmes lançados em 2005*, e o livro *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*, de 2010, de Hadija Chalupe da Silva. Já Roberta Santos Assef, traz uma perspectiva histórica da distribuição, em sua dissertação *Sobre expectativas e resultados: uma periodização do cinema brasileiro a partir da distribuição (1990-2007)*, defendida em 2012.

Então, diante da necessidade de estudos mais amplos com relação à exibição fora das capitais brasileiras em diversos períodos, nossa pesquisa, tem como objetivo principal mapear e analisar a expansão do circuito exibidor de filmes em Piracicaba, desde a chegada dos primeiros aparatos de reprodução de imagem em movimento, no fim do século XIX, passando pela consolidação das salas fixas de cinema, entre 1910 e 1920, a transição para o cinema sonoro e sua estabilização, do final dos anos 1920 a meados dos anos 1930, e uma investigação sobre

as principais empresas administradoras¹⁰ de salas de exibição na cidade e na região, da década de 1920 até os anos 2000.

O método escolhido para a coleta de dados para a tese consiste, essencialmente, em pesquisa documental. Os jornais locais constituem parte importante das fontes de nossa pesquisa, já que, de acordo com Richard Abel (2015, p. 2),

Na virada para o século passado, a principal função de um jornal impresso era oferecer ‘menus’ ou mapas pelos quais os leitores poderiam trazer sentido à complexidade da vida urbana moderna, com sua vasta e crescente gama de opções e escolhas (algumas ameaçadoras), e imaginar como ordenar e interpretar suas próprias vidas cotidianas. [...] Dentre esses menus ou mapas dos jornais no início e meados da década de 1910 estavam formatos que mediavam os interesses dos fabricantes e distribuidores de filmes, exibidores locais, e o público de fãs em rápida expansão.

Não só nesse período, mas para as demais épocas que a nossa pesquisa envolve, os jornais e outras publicações impressas foram fundamentais e possibilitaram a coleta de informações sobre as condições de vida em cada intervalo de tempo. Dessa forma, constituem o *corpus* do trabalho os periódicos impressos, como a *Gazeta de Piracicaba*, o *Jornal de Piracicaba*, *O Momento*, de Piracicaba, o *Correio Popular*, de Campinas, entre outros. Consultamos também livros sobre a história da cidade e documentos gerados pelas Prefeitura, Câmara Municipal e Junta Comercial do Estado de São Paulo. Como complemento, foram utilizadas fotografias e uma entrevista, que integra o capítulo 3 da tese, com Francisco Andia, importante exibidor piracicabano.

Os arquivos que continham a maioria desses materiais e, portanto, os mais visitados durante o processo de pesquisa foram o da Biblioteca Municipal de Piracicaba, o do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba e o do Centro Cultural Martha Watts. É oportuno mencionar que, com exceção do Martha Watts, os acervos, embora tenham sido fundamentais à elaboração da tese, mostraram-se como grandes desafios ao pesquisador em geral. A Biblioteca Municipal de Piracicaba, por exemplo, possui uma vasta coleção de jornais locais que, apesar de sua notável organização, ainda é apresentada ao interessado em formato de microfilme. O fato de haver um único aparelho leitor, com várias décadas de existência, provoca uma série de contratempos, já que não é possível que mais de um pesquisador o utilize, e quando demonstra quaisquer sinais de avaria, tem seu uso interrompido. A manutenção pode demorar meses para ocorrer, pois depende de um profissional autorizado que presta serviço a todo o

¹⁰ Optamos por utilizar o termo “empresa administradora” por ele ser recorrente nos anúncios das salas de cinema, nos jornais locais. Os nomes dos cinemas vinham acompanhados, na maioria das vezes, pelos nomes de suas empresas administradoras.

estado de São Paulo, o que é capaz de adiar qualquer pesquisa. A falta de verba municipal para a digitalização das coleções e o desinteresse por parcerias com jornais que ainda circulam na cidade, como o *Jornal de Piracicaba*, acaba por entravar o andamento de diversos estudos históricos locais. Registramos, assim, nosso protesto pela melhora nas condições de entidades como essa, além de reforçarmos a necessidade de maior atenção por parte da administração pública à preservação da história cultural da cidade bem como à viabilização do acesso a ela.

A metodologia para o desenvolvimento da tese se baseia no livro de Robert C. Allen e Douglas Gomery, *Film history: Theory and practice*, trazendo uma estrutura de três partes ao texto. A primeira parte é embasada no estudo da história da exibição cinematográfica através de um viés sociológico. Na segunda, utilizamos uma perspectiva tecnológica dessa história. Já a terceira parte alicerça-se sobre um ângulo econômico. Acreditamos que essa metodologia possa servir como fundamento para que demais regiões do estado de São Paulo ou, até mesmo, do Brasil pesquisem sobre o desenvolvimento de seus próprios circuitos exibidores. Ademais, existe o desejo de que a reunião de materiais de pesquisa possa contribuir, no futuro, para a constituição de um banco de dados, como o do projeto “Minas é cinema”, desenvolvido por um grupo de pesquisadores do CPCine, da UFJF, que busca realizar um mapeamento de atividades relacionadas ao cinema por todo o estado de Minas Gerais¹¹.

Deste modo, a tese divide-se em três capítulos, podendo ser considerados como encadeados de maneira minimamente cronológica. No primeiro capítulo, temos o objetivo de analisar, na cidade de Piracicaba, o período de transição entre as exibições de filmes por companhias itinerantes e em locais variados, e a fixação de salas destinadas a sessões cinematográficas regulares, o que consolidou, por consequência, a prática dos piracicabanos de frequentar esses cinemas habitualmente. Abordaremos a série de relações que envolve a consolidação do hábito de ir ao cinema em Piracicaba e a criação de um público, com foco na sociabilidade e nas experiências proporcionadas em seus espaços. Além disso, estudaremos a sala de cinema como parte da cidade e, assim, influenciada e influenciadora de suas dinâmicas.

O local de exibição, então, seja ele uma sala fixa de projeção ou demais espaços utilizados para exibir filmes, nesse período entre itinerância e estabilidade, deve fazer parte de nossa análise tanto por conta de suas características, como por sua posição dentro das cidades. Como lembram Jancovich, Faire e Stubbings (2003), deve haver a preocupação com a localização dos cinemas na geografia cultural do cenário urbano, levando em consideração os fluxos políticos, econômicos e normativos que determinaram tais localizações.

¹¹ Maiores informações estão disponíveis no site: <http://www.ufjf.br/minasecinema/>. Acesso em: 28/08/2018.

Consequentemente, há também a necessidade de se entender a influência exercida por essas salas de exibição nos arredores de onde eram estabelecidas, e as formas escolhidas, como a definição do nome ou estilo da fachada, para causar a impressão de respeitabilidade nos possíveis espectadores.

A partir dos estudos de Robert Allen (1985) sobre as diferenças no curso da consolidação do circuito exibidor de Nova York e Durham, na Carolina do Norte, propusemos uma mudança de eixo, de cidades consideradas como padrões para o desenvolvimento da exibição cinematográfica, para cidades menores, que podem destoar desses padrões. Conforme as ideias de Jean Claude-Bernardet (2008) e José Inácio de Melo Souza (2004, 2016), procuramos, portanto, mover essa base de análise, majoritariamente relacionada a grandes capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo, para uma cidade de médio porte do interior do estado de São Paulo.

Piracicaba será, então, examinada como uma cidade em que coexistiam a vontade de modernidade e a precariedade de local ainda pouco urbano, na virada para o século XX. Nesse período, a imigração também possui papel importante, seja no crescimento da Noiva da Colina, seja na facilitação da chegada de exibidores ambulantes à região, que, muitas vezes, eram imigrantes. Serão estudados, ainda, os locais e formas de diversão dos piracicabanos entre o fim dos anos 1900 e o início da década de 1910, para compreendermos em que contexto as salas fixas de exibição cinematográfica surgirão. Em seguida, serão investigadas as primeiras salas de Piracicaba (Santo Estevão, Ideal Cinematógrafo, Pavilhão Paulista, Bijou, Íris, Teatro Cinema, Parisiense, Cine Piracicabano, Radium, Rezende e Politeama), bem como suas principais características.

Além disso, procuraremos entender as relações do público piracicabano em formação com o cinema. Estabeleceremos alguns parâmetros para os frequentadores de determinadas salas, mesmo diante de informações parcas sobre o assunto, mas, principalmente, analisaremos suas manifestações na imprensa local. Assim, teremos maior clareza sobre o pensamento cinematográfico em Piracicaba, nas décadas de 1910 e 1920, período em que suas salas de cinema se estabilizaram.

Já no capítulo 2, exploraremos questões sobre o processo de transição para o cinema sonoro em Piracicaba. Partiremos do entendimento a transição para o sonoro como um período, e não um simples advento, repleto de tecnologias coexistentes, tentativas frustradas de sonorização, e um misto de curiosidade e desconfiança por parte do espectador brasileiro. Assim, com base em nosso tripé metodológico, esse é o momento de estudar a história da exibição em Piracicaba a partir de um viés tecnológico.

A fim de contextualizar o momento anterior à passagem para o cinema sonoro, procuraremos compreender como era a Piracicaba que adentrava os anos 1920, com seu desejo de modernidade e desenvolvimento interiorano. Abordaremos, ainda, as condições e práticas de se ir ao cinema na cidade por volta de 1925, a presença de orquestras durante as projeções de filmes e nas salas de espera, além de mudanças no comportamento dos espectadores. Em seguida, trataremos das salas sobreviventes da década anterior, bem como os cineteatros fundados durante os anos 1920 e suas novas especificidades, como o luxuoso São José, em que se deu a primeira exibição sonora na cidade.

Posteriormente, abordaremos questões relacionadas ao primeiro filme sonoro exibido, *O pagão* (*The Pagan*, W. S. Van Dyke, MGM, 1929), acompanhando a trajetória da fita, a fim de entender como ocorreu sua estreia em Piracicaba. Seguiremos o capítulo com o acompanhamento nos jornais locais das notícias sobre a chegada do cinema sincronizado à cidade. Como complemento, falaremos brevemente sobre a divulgação de uma enquete no jornal *Correio Popular* de Campinas, para saber se a população acreditava que a cidade estava preparada para receber o cinema sonoro. Nosso objetivo com esse subcapítulo é de depreender a dinâmica entre as duas cidades no quesito entretenimento, o que acabava por gerar uma espécie de concorrência pelo posto de cidade-referência para a região. O fato de Piracicaba ter sido precursora na apresentação de filmes sonoros incitou ainda mais Campinas a trazer o cinema falado para suas salas de exibição, pois, se não o fizesse, não só os seus moradores como os das cidades vizinhas procurariam a novidade na Noiva da Colina.

Mais adiante, debateremos os assuntos expostos em uma entrevista de Antonio Campos, empresário responsável por trazer o cinema sonoro ao São José, sobre os custos dos aparelhos, sua manutenção e sua futura estreia. Trataremos, em detalhes, da primeira sessão sonora em Piracicaba, no Cine São José, no dia 24 de outubro de 1929, e seus desdobramentos. Abordaremos ainda a concorrência de cinemas que apresentavam somente filmes silenciosos ao público menos favorável às exibições sonoras, ou que não tinha condições de comparecer às sessões da novidade tecnológica. Passaremos, então, a falar sobre salas já adaptadas ao cinema sonoro da primeira metade dos anos 1930. Abordaremos as salas que sobreviveram à transição para o cinema sonoro, bem como aquelas inauguradas nos anos 1930, como o Cine Broadway, que marca a entrada da empresa de J. B. Andrade no mercado exibidor de Piracicaba.

O terceiro capítulo finaliza a tese, trazendo uma análise justamente sobre as empresas exibidoras mais significativas que atuaram no circuito de salas de exibição piracicabano. De acordo com a metodologia escolhida, seguimos nessa parte do trabalho por uma linha econômica, abordando majoritariamente companhias de caráter regional. A partir da elaboração

de diversas categorias, seremos capazes de enquadrar as empresas que administraram salas de cinema em Piracicaba como locais, regionais, nacionais e globais, de acordo com requisitos específicos.

O primeiro exibidor a ser tratado é Antonio Campos Júnior, inicialmente, um exibidor local na Noiva da Colina, entre os anos 1920 e início da década de 1930. Campos Júnior administrou os cinemas Santo Estevão, Íris, Politeama e São José, onde foi o responsável pela primeira sessão sonora ocorrida na cidade. Apesar da carreira relativamente breve em Piracicaba, a visão ampla de Antonio Campos foi fundamental ao melhoramento da exibição cinematográfica na cidade, justamente por haver promovido modernizações nas salas que administrou e, assim, haver incitado os demais cinemas a também aperfeiçoarem suas tecnologias e instalações.

Suas atividades ligadas ao setor exibidor continuaram na cidade de Santos, onde fundou uma rede de cinemas, nos anos 1930, que é administrada por sua família até o momento atual. Campos é considerado, portanto, uma figura importante ao desenvolvimento do circuito de cinemas fora da capital do estado de São Paulo, assim como J. B. Andrade, o segundo exibidor abordado em nosso capítulo 3.

José Burlamaqui de Andrade se envolveu com a exibição cinematográfica por conta dos negócios de seu pai. Também em Santos, Marcolino de Andrade fundou uma empresa de cinemas em parceria com o Comendador Fins Freixo. Após exercer a função de gerente-geral, em 1924, com o falecimento do pai, J. B. assumiu as salas de cinema da família, com planos para a expansão da rede. Na década de 1930, adquiriu salas no interior do estado, nas cidades de Campinas, Piracicaba e Limeira, após comprar diversos cinemas na capital paulista. Essa ampliação fez que sua empresa participasse de mais um mercado regional, além dos do litoral e da capital.

Nos anos 1940, J. B. Andrade era considerado um dos maiores exibidores do estado, ganhando até, ao final da década, uma edição especial do semanário cinematográfico *Cine Repórter* inteiramente dedicada aos seus trinta anos de atividade no setor exibidor. A importante presença da empresa no mercado foi mantida, nos anos seguintes, por seu filho, José Luiz Andrade, com a administração de 73 salas de cinema, ultrapassando os limites do estado de São Paulo. Em seguida, lembraremos que foi através de José Luiz que Francisco Andia, o terceiro exibidor de destaque nesse capítulo, adquiriu diversos cinemas na região de Piracicaba, a partir da compra da empresa Cinemas do Interior de SP.

Andia começou no mercado exibidor piracicabano ainda na década de 1950, quando adquiriu parte do Cine Colonial. Sua grande contribuição, todavia, foi haver administrado as

salas da Cinemas do Interior de SP por quase trinta anos. Além disso, foi o responsável pela construção do Cine Plaza, no prédio da COMURBA, que desabou em 1964, e fundador da distribuidora Roma Filmes, que teve papel importante na distribuição e filmes europeus para cinemas no Brasil nos anos 1960 e 1970. Destacaremos que a história de Francisco Andia, principalmente como exibidor, se entrecruza com a história das salas de cinema de Piracicaba quando falamos das décadas de 1960, 1970 e 1980, o que o torna um dos mais significativos empresários de cinema piracicabanos até a recente migração das salas para o shopping center.

Esse período encerrará a nossa pesquisa, e, diante de todo o trajeto histórico da exibição cinematográfica em Piracicaba analisado em nossa tese, procuraremos entender a situação atual do mercado exibidor na cidade, que atualmente conta somente com um complexo de sete salas no Shopping Piracicaba. Entretanto, antes de nos aprofundarmos nesse percurso devemos conhecer um pouco mais de perto as características e a história da cidade.

Introdução à Noiva da Colina

Em 2018, Piracicaba conta com 400.949 habitantes (IBGE, 2018), o que faz dela uma cidade de porte médio¹², localizada a noroeste da capital do estado de São Paulo, e distante aproximadamente 160 quilômetros. Sua densidade demográfica é de 286,21 habitantes por quilômetro quadrado (IBGE, 2016), com área total de 1.378,069km² (IBGE, 2017). Atualmente, possui 6 distritos e 64 bairros. 97,8% de sua área é considerada urbana e somente 2,2% rural.

Seu território é particularmente extenso se comparado a outras importantes cidades paulistas, como Campinas, com 794,571 km²; Jundiaí, com 431,207 km²; e Sorocaba, com 450,382 km². Assim, a quantidade de municípios com os quais faz fronteira é significativa, sendo eles Saltinho, Laranjal Paulista, Rio das Pedras e Tietê (sul); Santa Bárbara d'Oeste e Capivari (sudeste); Limeira e Iracemápolis (leste); Rio Claro (nordeste), São Pedro, Charqueada e Ipeúna (norte); Santa Maria da Serra (noroeste); Anhembi (oeste); e Conchas (sudoeste). Além disso, encontra-se uma série de rotas de acesso por meio de rodovias à cidade de Piracicaba, com destaque para SP-147, que quando leva a Limeira recebe o nome de Rodovia Deputado Laércio Corte, e quando vai a Anhembi chama-se Rodovia Samuel de Castro Neves; SP-304, que ao interliga-la a Santa Bárbara d'Oeste e Americana tem o nome de Rodovia Luiz de Queiróz, e, quando ruma a São Pedro, passa a chamar Rodovia Geraldo de Barros; SP-308, a

¹² Segundo o IBGE, uma cidade de porte médio possui entre 100 e 500 mil habitantes.

Rodovia do Açúcar, que vai até Charqueada e Salto; e SP-127, que, indo a Rio Claro, recebe o nome de Rodovia Fausto Santomauro, e se vai a Tietê, chama-se Rodovia Cornélio Pires¹³.

Apesar da extensa área ocupada, é possível afirmar que a densidade demográfica de Piracicaba é alta contrastada com os 166,23 habitantes por quilômetro quadrado do estado. Com relação à sua população absoluta, em 2010 ocupava a 17ª posição dentre os 645 municípios paulistas. Dessa população, 50,1% são mulheres e 48,9% são homens. Os idosos somam 12,5% das pessoas vivendo em Piracicaba, e a proporção de menores de 15 anos de idade é de 20,4 (IBGE, 2010). A taxa bruta de natalidade no município é de 13,93 nascidos vivos por mil habitantes, já a taxa de mortalidade é de 6,82 óbitos por mil habitantes (IBGE, 2014). De acordo com a pirâmide etária elaborada pelo IBGE (2010, p. 13), a faixa de idade predominante na cidade é de 20 a 29 anos, que pode ser explicada pela presença de universidades, como a Escola Superior de Agricultura Luiz Queiróz (ESALQ - USP) e a Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), que atraem maior quantidade de alunos nessa faixa etária.

Seu Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) é de 0,785 (IBGE, 2013), considerado alto (de 0,700 a 0,799) e muito próximo do IDH do estado, que é de 0,783. O PIB per capita de Piracicaba é de R\$ 55.294,26, o que a torna a 172ª cidade no ranking brasileiro, e a 43ª no estado. Esses dados revelam uma cidade com alto nível de riqueza e, conseqüentemente, maior atividade econômica. Dessas atividades econômicas, a indústria possui papel fundamental, e Piracicaba conta com 10 de extração, com 92 pessoas ocupadas, e 1.506 de transformação, com 45.536 pessoas ocupadas. Nesse quesito, Piracicaba reflete a situação do estado de São Paulo, que é responsável por 36% da produção industrial brasileira. Dentro desse setor, destaca-se a indústria automotiva, tanto no estado, com mais de 41% das fábricas do complexo nacional, quanto em Piracicaba, que abriga a fábrica da sul-coreana Hyundai.

Já do comércio fazem parte 7.087 estabelecimentos, com 39.456 pessoas ocupadas (IBGE, 2015). O vasto território do município também favorece a agricultura, que tem como principais produtos da lavoura permanente a laranja, tangerina e banana em cacho. Da lavoura temporária inclui-se uma das principais culturas já desenvolvidas no município, a cana de açúcar, além do milho em grão e da melancia. A cidade se encontra, portanto, alinhada à produção agrícola do estado, que, até 2012, era o maior produtor de laranja e cana-de-açúcar no mundo¹⁴.

¹³ Informações disponíveis em: <http://www.setur.piracicaba.sp.gov.br/site/index.php/a-cidade/como-chegar>. Acesso em 09/09/2018.

¹⁴ Informações disponíveis em: <http://www.investe.sp.gov.br/setores-de-negocios/>. Acesso em: 22/10/2018.

A agricultura e a pecuária piracicabanas são favorecidas, também, por um aspecto geográfico marcante que é o seu terreno “geralmente acidentado em mansas ondulações”, sem desníveis consideráveis (NEME, 2010, p. 15). No aspecto relacionado aos tipos de solo que compõem o território piracicabano é possível considerar a cidade beneficiada, principalmente, por conta da diversidade detectada, o que acarreta em uma fragmentação maior da utilização da terra. Segundo o Instituto de Pesquisas e Estudos Florestais (2006, p. 22), “as áreas mais planas e mais férteis são geralmente utilizadas com cana-de-açúcar e as áreas de maior declividade ou com limitações mais severas à produção agrícola [...] permanecem com pastagens ou com florestas”.

A região central da cidade é mais alta¹⁵, dividindo as bacias do Rio Piracicaba e Tietê. Depressões mais acentuadas se localizam nos vales, que confluem para os rios. As regiões mais baixas têm aproximadamente 420m e as mais elevadas 780m (BARRETTO; SPAROVEK; GIANNOTTI, 2006, p.19). A importância dos rios para Piracicaba também deve ser ressaltada, já que a extensão da rede hidrográfica da cidade é de 2.139km. Segundo Barretto, Sparovek e Giannotti, (2006, p. 28-29), os rios maiores são Piracicaba e Tietê, que têm partes represadas na região oeste.

O rio Piracicaba, além de render uma série de canções, poemas e fazer parte de lendas folclóricas piracicabanas, foi, desde o início da povoação, essencial ao seu desenvolvimento. Durante o século XVIII, o acesso aos estados do Mato Grosso e Paraná ocorria por meio do rio, e já no século XIX e início do século XX, navegavam em seu curso pequenos vapores, que transportavam parte da produção local. Funcionava também como fonte de abastecimento para engenhos de cana-de-açúcar, fazendas de café e fábricas, além de ser utilizado para a geração de energia elétrica. Com a escassez de água, nos anos 1960, o governo do estado de São Paulo optou por construir várias represas nas nascentes da bacia hidrográfica do Piracicaba. Esse sistema, conhecido como Sistema Cantareira abastece a maior parte de São Paulo, porém diminui o nível de água dos rios e seus afluentes. A bacia hidrográfica do rio Piracicaba conta com uma dimensão de 12.531km², e se localiza no sudeste paulista e no extremo sul mineiro.¹⁶

Outro aspecto físico de Piracicaba é o seu clima, que, de acordo com o IBGE (2002, p. 10), se encontra na zona Tropical Brasil Central, úmida, de 1 a 2 meses secos, considerado subquente, com média entre 15°e 18°C em pelo menos um mês. Segundo o IPEF (2006, p. 13-14) há menor concentração de chuvas no mês de julho, o que ocasiona queimadas da vegetação,

¹⁵ Daí ela ser a Noiva da *Colina*.

¹⁶ Informações disponíveis em <http://www.aguadomirante.com.br/historia-do-rio-piracicaba/>. Acesso em 10/09/2018.

principalmente aquelas propositais nas áreas destinadas ao plantio de cana-de-açúcar, para limpeza solo, que, mesmo após proibição legal, continuam a ser praticadas. A maior convergência de pluviosidade ocorre nos meses de janeiro e dezembro, que também apresentam as temperaturas mais elevadas. De abril a junho e de agosto a setembro as temperaturas são mais variáveis, sendo julho o mês mais frio do ano.

História

Para adentrarmos a história de Piracicaba, é preciso referenciar os historiadores piracicabanos que trataram do assunto. Os mais conhecidos são Guilherme Vitti, Leandro Guerrini, Marly Therezinha Germano Percin, Mário Neme, Jair Veiga, Hélio Krähenbuhl, João Chiarini e Maria Celestina Teixeira Mendes Torres.

De acordo com Torres (2009, p. 23), a cidade teve seu início a partir da doação de uma sesmaria, no século XVII, que pertencia à Vila de Itu, a Pedro de Moraes Cavalcanti, que a povoaria com sua família. O transporte fluvial foi crucial para o desenvolvimento de Piracicaba desde os anos 1700. Com a exploração das minas de ouro na região central do Brasil, a via fluvial, chamada de rota das monções, consistia no principal meio de acesso a Cuiabá, através do rio Tietê e do rio Paraná (TORRES, 2009, p. 23-24). Segundo a autora, “as rotas fluviais eram escalonadas por roças de abastecimento, pois a partida das monções dependia, muitas vezes, da colheita do milho e do feijão”. No entanto, buscava-se ainda um caminho por terra que pudesse ligar São Paulo a Cuiabá, com intuito de abastecer as minas com animais e outras cargas. Abertura dessa rota terrestre foi realizada por Luiz Pedroso de Barros, em 1725 (NEME, 2010, p. 10).

No ano seguinte, 1726, foi conferida uma sesmaria a Felipe Cardoso, em terras do porto do rio Piracicaba. Em 1728, o Conselho Ultramarino junto ao governo português documentou as benfeitorias executadas por Felipe Cardoso, o que o levou a ser considerado o primeiro morador ou povoador de Piracicaba (TORRES, 2009, p. 26). A falta de documentação sobre a sesmaria de Pedro de Moraes Cavalcanti fez que ela fosse desconsiderada por diversos historiadores.

Nesse período, comboios de mulas passaram pela Noiva da Colina com seus carregamentos em direção ao Mato Grosso. Contudo, em 1730, uma Ordem Régia vetou a utilização de mais de um caminho para a cidade de Cuiabá, para que o ouro não se dispersasse, e Piracicaba deixou de ser declarada como uma paragem no trajeto, que não era o considerado oficial (TORRES, 2009, p. 26).

Em julho de 1766, o Governador D. Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão ordenou que fosse povoada a paragem de Piracicaba, e que a dirigisse Antônio Corrêa Barbosa. Oficialmente, foi fundada a povoação de Piracicaba em 1º de agosto de 1767, à margem direita do rio Piracicaba, “onde já se achavam com ranchos e roçados, hortas e pomares, numerosos pescadores e sertanejos” (GUERRINI, 2009, p. 31). Em 06 de fevereiro de 1784, os habitantes da freguesia de Piracicaba enviaram uma petição ao Capitão da Vila de Itu requisitando que o povoado fosse deslocado para a margem esquerda do rio. A justificativa era de que as terras à direita eram pouco férteis e com pântanos, o que dificultava o plantio e o crescimento da povoação. Em 31 de julho do mesmo ano foi autorizada a transferência.

Já em 1808, o plano de arruamento de Piracicaba, feito por Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, foi colocado em prática, e consistia em “cinco ruas e cinco travessas que terminavam em terrenos que circundavam a área, mas apenas uma delas chegava até o rio: a estrada do Picadão do Mato Grosso (hoje rua Moraes Barros)” (FURLAN, 2013, p. 35). Também conhecida como Caminho do Oeste, eram escoados através dessa via o chá, o café, algodão, açúcar e milho, por meio de transporte animal até Itu e Porto Feliz e, em seguida, para Santos e São Paulo.

O povoamento foi elevado à categoria de Vila em 10 de agosto de 1822, seis anos após o pedido feito ao governo pelos moradores locais, tendo seu nome alterado para Vila Nova da Constituição. De acordo com Vitti (2009, p. 29), em 1837 a vila era constituída por doze quarteirões e 10.291 habitantes. Havia inúmeros engenhos e oito fazendas, responsáveis pelas 115.600 arrobas de açúcar e 17.78 canadas¹⁷ de aguardente produzidas. Também era presente o cultivo de café, arroz, feijão, milho, azeite de amendoim, fumo e algodão, e a criação de porcos e gado. Os trabalhadores eram 59 carpinteiros, 1 pintor, 10 ferreiros, 2 seleiros, 3 ourives, 2 oleiros, 5 tecelões, 1 padeiro, 14 alfaiates, 25 sapateiros e caldeireiros. Faziam parte da elite da Vila Nova da Constituição o juiz municipal, promotor, juiz de paz, juiz de órfãos, 155 jurados, 1 advogado, 1 tabelião, 1 escrivão, 1 vigário, 1 coletor, 93 comerciantes e 395 pessoas alfabetizadas.

Na década de 1840, houve a necessidade de implementar leis que regrassem a vida da população, estabelecendo a regulamentação do trânsito de tropas e boiadas pelas ruas principais, a proibição do uso de palavrões em locais públicos e privados, a obrigatoriedade de limpeza das frentes dos prédios por seus proprietários, e a delimitação de penas para os negociantes que falseassem os pesos (FURLAN, 2013, p. 36). Segundo Torres (2009, p. 82),

¹⁷ Unidade de medida que equivale a 2.622 litros.

Nesta Vila o progresso não dava saltos. Era lento, mas seguro, embora as dificuldades aumentassem à medida que o espaço físico ia sendo ocupado. As ruas que se abriam ainda não tinham nome e assim permaneciam por muito tempo.

[...] Com mais de meio século de existência às vésperas de se tornar cidade, Piracicaba, de fato, não passava de uma vila, onde, apesar de sua ponderável produção açucareira mantinha características de economia de subsistência.

Pelas ruas vagueavam cães, cabras e porcos, aguadas a exigir limpeza, ruas cheias de formigueiros, carros de bois incomodando com o seu chiar... Nos locais de onde se tirou terra para as obras da Matriz, na rua do Pau Queimado (atual Alferes José Caetano) formavam-se verdadeiras lagoas tornando-a intransitável.

Em 1854, as culturas de maior destaque na Vila Nova da Constituição eram o açúcar, o café e o chá (TORRES, 2009, p. 82). No seguinte ano, em 24 de abril, uma lei provincial elevou à categoria de cidade a vila de Constituição, além das vilas de Bragança, Lorena e Franca, que deveriam manter seus nomes. A cidade de Constituição somente passaria a se chamar Piracicaba, que em Tupi Guarani, significa lugar onde o peixe para, em 13 de abril de 1877 (VITTI, 2009, p. 41-42).

Ainda na década de 1870, algumas mudanças ocorreram no município. A vontade de desenvolvimento econômico e progresso era refletida na presença da Estrada de Ferro Ituana, no aperfeiçoamento da navegação a vapor, no cultivo e beneficiamento do algodão, nos novos recursos para fabricação de açúcar, na fábrica de tecidos de Luiz de Queiroz, no Engenho Central do Barão de Rezende e na implementação da iluminação pública. Do ponto de vista político, aconteceu a “arrancada republicana”. Vários piracicabanos apoiaram o Manifesto Republicano e compareceram a Convenção de Itu¹⁸, a primeira convenção republicana do Brasil, ocorrida em 18 de abril de 1873, na cidade de Itu, localizada a aproximadamente 100km de Piracicaba (TORRES, 2009, p. 150).

Torres (2009, p. 150) ressalta haver ocorrido, na época, o que chamou de um “surto cultural”, em que surgiram os primeiros periódicos impressos da cidade. O primeiro teria sido o jornal *Piracicaba*, criado em 1874, quando a cidade ainda se denominava Constituição. De propriedade de Andrade Coelho & Cia, tinha como editor S.B. Andrade e como redator Brasília Machado, que era o promotor público da Comarca de Piracicaba, e quem concedeu à cidade o apelido de Noiva da Colina. Em 1886, surgia *O Piracicabano*, que circulou durante pouco tempo (VITTI, 2009, p. 41). A *Gazeta de Piracicaba* foi impressa pela primeira vez em 10 de junho de 1882, sendo publicada as terças, quartas e sábados. Tinha como redator Victalino Ferraz do Amaral, e seus proprietários eram Assis e Ferraz (TORRES, 2009, p. 151).

¹⁸ No edifício em que houve a convenção, hoje funciona o Museu Republicano “Convenção de Itu”, ligado à USP. Informação disponível em: <http://www.mp.usp.br>. Acesso em: 10/09/2018.

Os divertimentos na cidade, durante esse período, eram escassos. Segundo Torres (2009, p. 151),

Em dezembro de 1878, André Sachs requereu à Câmara o aforamento de umas ilhas logo abaixo da ponte sobre o rio Piracicaba, as quais desejava aformosear afim de proporcionar mais um agradável passeio ao público desta cidade. Pretendia erguer um quiosque entre o rio Piracicaba e a beirada que vai da dita ponte à fábrica de tecidos do Senhor Queiroz.

Após a concessão das terras, o parque se tornou um frequentado passeio piracicabano. As quermesses, as apresentações de teatro e de bandas musicais também faziam parte do lazer dos piracicabanos. Além disso, eram bastante populares as corridas de touros em Itu, Capivari e Piracicaba (FURLAN, 2013, p. 36).

A quantidade de escravos presentes em Piracicaba não era das maiores da então província de São Paulo. Em 1874, Campinas possuía 13.684 escravizados enquanto a Noiva da Colina apresentava 5.607. A grande parte republicana de sua elite, que detinha pensamentos abolicionistas, contribuiu para a diminuição gradativa no número de escravizados de 5.533, em 1885, para 3.416 em 1887. Assim, a presença da população branca de origem europeia já se mostrava significativa em Piracicaba na porção final do século XIX.

Os norte-americanos também integraram o grupo de imigrantes que residia em terras piracicabanas. Após o término da Guerra da Secessão (1861-1865), diversos cidadãos estadunidenses se estabeleceram em Santa Bárbara d'oeste e Piracicaba implementando diferentes técnicas agrícolas e fundando novos colégios. A Igreja Metodista de Piracicaba foi instituída pelo reverendo norte-americano James William Koger, em 11 de setembro de 1882. A influência metodista na Noiva da Colina perdurou por quase um século, até culminar na fundação da Universidade Metodista de Piracicaba uma das mais conhecidas da região (TORRES, 2009, p. 151-152).

A população contava em 1883 com 15.738 habitantes, que, na década seguinte receberiam os primeiros aparelhos de reprodução de imagens fixas e em movimento. Uma cidade ainda com características predominantemente rurais fazia seus primeiros movimentos em direção à urbanização e à modernidade. A chegada do cinema e a consolidação de salas fixas de exibição fazem parte desse período de mudanças, como veremos em seguida, no capítulo 1.

1. HISTÓRIA SOCIAL LOCAL: DOS ITINERANTES ÀS SALAS FIXAS

Em uma crônica escrita em 1977, para o *Jornal de Piracicaba*, João Miguel do Amaral narra como era participar das sessões silenciosas (ou nem tanto) nas salas de cinema da cidade que, segundo ele, por volta de 1917 eram o Santo Estevão, o Íris e o Politeama. O prédio do Santo Estevão funcionava tanto como teatro quanto como cinema e, de acordo com Amaral, havia sido construído de maneira requintada, com o objetivo de receber companhias teatrais, inclusive estrangeiras. Já o Íris seria mais modesto, e seus frequentadores de “classe de menores posses”. Apesar de se destinar a plateias mais exigentes, havia reclamações sobre a sala de exibição do Politeama ser muito estreita, não possuir camarotes, e ter o piso em formato horizontal, ou seja, sem inclinação, o que dificultava a visão de seus frequentadores, escondidos atrás dos grandes chapéus das senhoras. Nas três salas, o projetor ficava atrás da tela, a qual precisava ser molhada duas vezes durante uma sessão. Como se tratava de um único projetor, havia um intervalo, com o acender das luzes, para a troca dos rolos de filme. Amaral lembra-se da existência de um palco, provavelmente, pelo fato de serem comuns os programas compostos de filmes e apresentações de cantores, esquetes etc. As orquestras eram outra parte importante dos espetáculos, mas, conforme suas recordações, serviam para tocar “músicas alegres nas comédias ou tristes nos dramas”. No Santo Estevão, o regente dos musicistas era o Professor Lozano, e dentre os cerca de dez instrumentistas regidos estavam Benedito Dutra Teixeira e Archimedes Mello, nos violinos, e Erotides de Campos, na flauta (*Jornal de Piracicaba*, 27 set. 1977, p. 4).

Essas sessões nas três salas de exibição em funcionamento na cidade eram, claramente, de uma época em que o ato de ir ao cinema já havia se consolidado como prática entre os cidadãos piracicabanos. Havia também uma categorização bastante definida no que diz respeito a sua localização na cidade, ao tipo de construção de cada prédio, o grau de conforto de suas instalações, e o público habitual de cada cinema. Essas características inegavelmente influenciavam a definição da programação das salas, de forma que as mais confortáveis e ornamentadas, que, geralmente, recebiam espectadores mais abastados por cobrarem ingressos mais caros, exibiam filmes mais recentes e que faziam maior sucesso na capital do estado.

Nesse momento, a regularidade das sessões também já havia se estabilizado, como salienta Amaral, quando diz que no Santo Estevão, as exibições ocorriam às 19 horas, para as crianças, e às 21 horas, para os adultos. Os pequerruchos eram recebidos com um pacote de bombons logo na entrada da sessão, e faziam questão de acompanhar cada cena dos “filmes de correria e lutas entre brancos e índios”, da Essanay, ou dos populares seriados, com uma gritaria

intensa, capaz de fazer que a orquestra parasse de tocar. A manifestação barulhenta, no entanto, não era exclusividade dos mais jovens e, diante dessa situação, o cronista destaca que o *Jornal de Piracicaba* passou a chamar a atenção dos espectadores para a “inutilidade” de gritos e palmas na sala de cinema, já que “Batem-se palmas para pessoas presentes, não para sombras de atores que moram muito longe e nem disso tomam conta”.

As orquestras são outro elemento de destaque na crônica de Amaral e, por mais que sejam subestimadas pelo autor, contavam com músicos que ganhariam sucesso não só em Piracicaba, mas em âmbito nacional, como é o caso de Erotides de Campos, que se tornaria reconhecido por seus sambas e marchinhas¹⁹. Disputando os ouvidos da plateia com a orquestra estariam as gritarias e demais manifestações barulhentas de determinados espectadores, prática que, segundo Jean Châteauevert e André Gaudreault (2001, p. 184-185), eram resquícios característicos do que chamam de *first period cinema*, ou “primeiro cinema”, como conhecemos, em que aos espectadores “não eram somente permitidos como também encorajados os aplausos para expressar seu contentamento”. O cronista piracicabano, no entanto, estaria mais próximo do espectador do *second period*, que “não considerava necessário comunicar a satisfação dela ou dele com a visão de sombras e manchas em movimento na tela”.

De qualquer forma, o objetivo neste capítulo é o de analisar, na cidade de Piracicaba, o período de transição entre as exibições de filmes por companhias itinerantes e em locais variados, e a fixação de salas destinadas a sessões cinematográficas regulares, o que consolidou, por consequência, a prática dos piracicabanos de frequentar esses cinemas habitualmente. Certamente, abordaremos a série de relações que envolve a consolidação do hábito de ir ao cinema em Piracicaba e a criação de um público, com foco na sociabilidade e nas experiências proporcionadas em seus espaços. Além disso, estudaremos a sala de cinema como parte da cidade e, então, influenciada e influenciadora de suas dinâmicas.

Lembramos que a pesquisa da história das práticas de ir ao cinema, conhecida como *moviegoing history*, de acordo com Fuller-Seeley e Potamianos (2008, p. 3), é caracterizada por

¹⁹ Natural de Cabreúva, SP, “iniciou os estudos de piano com a poetisa e pianista Francisca Júlia da Silva, com apenas oito anos de idade. Aos 12 anos, passou a fazer parte de uma das bandas musicais de sua cidade. Nesse período, começou a fazer suas primeiras composições. Em 1908, mudou-se para Piracicaba, passando a integrar o conjunto musical da cidade. Em 1926, teve gravada pelo cantor Vicente Celestino sua obra de maior sucesso, a valsa ‘Ave Maria’, que conheceria diversas outras gravações: em 1939, por Augusto Calheiros; em 1941, pela dupla Alvarenga e Ranchinho e, em 1947, por Francisco Alves, entre outros. Em 1932, retornou para Piracicaba, lá estabelecendo residência definitiva. Grande instrumentista, tocava flauta, clarineta, violão e piano. Entre suas mais de 230 composições estão choros, sambas, valsas, maxixes, marchinhas, dobrados, tangos e charlestons” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MPB). Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/erotides-de-campos/biografia>. Acesso em: 20/02/2018.

estudos próximos e detalhados de locais, pessoas e cronologias específicas. É encontrada na junção de várias questões metodológicas e ideológicas, presentes nas interseções de estudos tradicionais de cinema com métodos de pesquisas orientadas por dados, como história, economia, ciências sociais, e história dos leitores nos estudos literários; na confluência de contextos nacionais e internacionais de produção com contextos locais de consumo; no encontro de modernidade e tradição; e na junção da cultura cosmopolita do centro urbano com a cultura experienciada pela pequena cidade e (de maneira mais homogênea) pelas porções rurais do interior. Está presente também nas interseções entre o poder persuasivo dos produtores de filmes, exibidores e textos filmicos com a habilidade dos espectadores de criar seus próprios conjuntos de significados dos filmes que assistiam.²⁰

Considerando essa série de fatores, diversos pesquisadores, a partir da década de 1980, passaram a se dedicar a estudar temas ligados às práticas de ir ao cinema, em várias regiões do território norte-americano. A partir dessa série de estudos locais, é possível entender de que maneira e em que medida os padrões de recepção cinematográfica estão ligados a região, raça, etnia, gênero, classe, religião, idade, geração, renda ou educação. Além disso, tais pesquisas têm o potencial de evidenciar tanto uma homogeneidade expressiva do impacto do cinema em cidades com perfis bastante diferentes, quanto uma grande gama de variações em uma mesma região (FULLER-SEELEY; POTAMIANOS, 2008, p.4-5).

Não deixaremos, portanto, de traçar paralelos entre a cidade de Piracicaba e estudos sobre as práticas de ir ao cinema em outras cidades. Sabemos, hoje, que o desenvolvimento das cadeias exibidoras ocorreu de maneiras diferentes nas mais diversas cidades do mundo. A partir de pesquisas de autores como Robert C. Allen (1985, 2002), que vem estudando o crescimento da exibição e do hábito de ir ao cinema em cidades menores dos Estados Unidos, que demonstram que a realidade vivida em Nova York, e difundida como homogênea em todo o país, na verdade, não passava de uma situação local.

Neste projeto de história social do cinema, Allen (1985) propõe estudos sobre quem ia aos cinemas, e onde se localizavam as salas de cinema, no período de 1905 a 1915, nas cidades de Nova York e Durham, na Carolina do Norte. Até então, as pesquisas históricas do cinema norte-americano traçavam cenários parecidos do ato de ir ao cinema antes de 1915. Após sua presença no *vaudeville*, por quase uma década, os filmes teriam se tornado uma forma autônoma de entretenimento com o estabelecimento de milhares de *nickelodeons*, que se multiplicaram pelas áreas médias e pobres das cidades americanas em 1905.

Os *nickelodeons* eram entendidos como antigos estabelecimentos em que, por 5 cents, era possível entrar e assistir a um breve programa de filmes de curta duração, projetados ainda de maneira precária. A disseminação do *nickelodeon* iniciou-se por volta de 1905 e teria durado

²⁰ Tradução da autora

por volta de uma década, até 1915. Geralmente eram localizados em bairros de classe média nos maiores centros urbanos, e eram frequentados por pessoas pobres, especialmente imigrantes recém-chegados. Com o avanço das pesquisas, no entanto, ficou claro que, os *nickelodeons* eram mais diversos do que se imaginava. Nem sempre eram galpões escuros e malcheirosos, e estavam presentes em diversos bairros, desde os povoados guetos de imigrantes até áreas tradicionais de entretenimento, e bairros de classe média (ALLEN, 1985)²¹.

Assim, mesmo na cidade de Nova York foram encontradas diferentes formas de desenvolvimento dos *nickelodeons*, restando, então, saber em qual medida essas informações poderiam indicar padrões do ato de ir ao cinema em cidades menores. Para tanto, Robert Allen realizou um exame desse período numa pequena cidade do sudeste dos Estados Unidos e obteve resultados que mostram tanto similaridade quanto importantes diferenças com relação à grande capital.

Vários fatores sobre Nova York e Durham foram levados em consideração, principalmente, suas diferenças de tamanho, padrões de crescimento, história cultural, geografia e questões raciais, condições que servem de base para as experiências iniciais distintas das duas cidades com o cinema. Em 1865, Durham era um vilarejo de menos de 100 pessoas, e, por volta de 1910, a população excedeu 26.000 habitantes. A expansão do serviço de estradas de ferro, e o crescimento da indústria do tabaco na cidade contribuíram para esse notável crescimento. Os cidadãos de Durham eram, em sua maioria, americanos nativos, havendo, em 1910, somente 258 imigrantes. Nessa mesma época, em torno de 35% dessa população era negra. Somente seis quarteirões de comércio ao longo da rua principal servia a cidade. A maioria da classe branca trabalhadora vivia em vizinhanças afastadas, enquanto a comunidade negra se concentrava no sudeste da área central. Os negros em Durham eram mais abastados que a maioria de seus vizinhos em outras cidades, em que eram excluídos de trabalhos qualificados em indústrias. Entretanto, a rápida expansão das indústrias têxtil e de tabaco em Durham forçaram os donos brancos de indústrias a abrir esses empregos aos trabalhadores negros. Assim, por volta de 1909, os negros eram donos de terras no Condado de Durham avaliadas em mais de 500 mil dólares.

Os filmes chegaram tardiamente a Durham, se compararmos à data em que chegaram a Nova York. A primeira exibição pública na cidade ocorreu durante o verão de 1903, num parque de diversões. O Lakewood Park havia sido construído pela companhia local de bondes no ponto final da linha, em 1902. As exibições continuaram acontecendo no local através da

²¹ As próximas referências nesta página são do mesmo estudo do autor.

década, e a primeira sala permanente de cinema de Durham não abriu antes de 1907. O Electric Theatre iniciou suas operações na rua principal com um preço de dez centavos o bilhete para adultos, e cinco centavos para as crianças.

Dessa forma, Allen pôde identificar que as cidades de diferentes portes, regiões e desdobramentos históricos, se relacionaram com o início do cinema de uma maneira não padronizada ao longo de todo o país. Também a revisão de alguns aspectos tidos como homogêneos em locais representativos como Nova York era de grande necessidade, e foi eficaz em demonstrar a complexidade e o incontável número de fatores que influenciam o desenvolvimento cinematográfico de lugares específicos.

No Brasil, a tendência de considerar características ocorridas em grandes capitais como tendências nacionais também prevaleceu entre os estudiosos durante um bom tempo. A partir de questionamentos como os de Jean Claude-Bernardet (2008), e de pesquisas como as de José Inácio de Melo Souza (2004, 2016), pudemos compreender as diferenciações que ocorreram mesmo entre as grandes cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Nosso trabalho também caminha nesse sentido, de construir essa história do ponto de vista de uma cidade de médio porte, no interior do estado de São Paulo. Para isso, é necessário contextualizarmos o período que pretendemos estudar, o que faremos no item a seguir.

1.1. Piracicaba na virada para o século XX: vontade de modernidade, precariedade e imigração

Os primeiros anúncios de exibidores ambulantes em Piracicaba surgem na década de 1880, com a apresentação do que seria uma lanterna mágica²², pelo “Sr. Kaurt”, no Teatro Santo Estevão. A Noiva da Colina nas últimas décadas dos anos 1800 é ainda uma localidade com ares campestres, porém diversos historiadores locais discutem a divergência que se fazia presente entre a vontade de parecer uma cidade em pleno desenvolvimento e a falta de elementos básicos para seu crescimento. Maria Celestina Teixeira Mendes Torres (2009, p. 193) afirma que

²² Um projetor de imagens fixas. Segundo Alice Dubina Trusz (2008, p. 17), “inicialmente, as lanternas mágicas eram capazes de projetar apenas imagens pintadas, coladas ou quimicamente impressas em placas de vidro, as quais eram muito coloridas e até apresentavam efeitos de dissolução e movimento, mas simples e repetitivos. Quando surgiram os projetores cinematográficos e suas vistas animadas, as lanternas já projetavam fotografias e estereoscópias, ambas com aplicações de cores.” Além disso, de acordo com a autora, as projeções de lanterna mágica eram geralmente realizadas como uma “atração complementar” em apresentações de ilusionismo e prestidigitação e, raramente, como espetáculo autônomo.

Praças e ruas ajardinadas, novas ruas abertas ou arborizadas, davam ideia de um certo bem-estar, mas Piracicaba estava longe desse bem-estar, com seus problemas de saneamento básico, sem serviço de águas e esgoto.

Até o fim do século XIX, as principais mudanças foram justamente a implantação do sistema de energia elétrica, de água e esgoto, bem como a construção do mercado municipal. Segundo Torres (2009, p. 195), até por volta de 1885, luz elétrica e água encanada eram privilégios de poucos cidadãos piracicabanos, como Luiz de Queiroz, em sua fábrica de tecidos e na casa de sua família, e o Coronel José Ferraz de Camargo, que possuía uma bomba hidráulica, capaz de bombear água diretamente do Rio Piracicaba para dentro de sua propriedade.

As obras do mercado municipal foram finalizadas em fevereiro de 1887, em um amplo terreno entre as ruas do Comércio e Ipiranga. As estradas eram essenciais ao transporte de mercadorias, devido, principalmente, às falhas nos serviços prestados pela Companhia União Sorocabana-Ituana, responsável pela administração da estrada de ferro que passava pela cidade. Como Piracicaba ficava em ponto de cruzamento de diversas estradas de rodagem, podemos dizer que o mercado municipal passou a ter um papel importante no abastecimento da região, preponderantemente, com legumes, cereais e frutas, cultivados por sítiantes locais (TORRES, 2009, p. 197).

Em meados de 1890, foi aprovado o contrato entre a Intendência Municipal e Luiz de Queiroz (TORRES, 2009, p. 159) para o desenvolvimento de iluminação elétrica na cidade. Por conta de uma série de intempéries, dentre elas a retenção do material importado na Alfândega de Santos por quase seis meses, e que necessitou de intervenção do governo do estado para sua liberação, as primeiras experiências de luz elétrica em Piracicaba foram realizadas somente em agosto de 1893.

Em princípio, foram iluminados “os Largos da Matriz e do Teatro, Jardim Público, Rua dos Pescadores, São José, Alferes José Caetano, Direita, Glória, 13 de Maio e Santo Antônio”. No mês seguinte, após a regulação no serviço prestado a esses locais, iniciaram-se as instalações de luz elétrica nos domicílios. Na inauguração do dia 6 de setembro de 1893, estavam em funcionamento 120 lâmpadas, das 235 estabelecidas pelo contrato firmado (TORRES, 2009, p. 201).

A questão do abastecimento de água e esgoto vinha sendo discutida desde 1886, e as obras de escavação do reservatório com capacidade para 2 milhões de litros começaram no mês de maio desse ano. Após conflitos sobre o território de onde seria captada a água, em 1887

houve a primeira experiência no Jardim da Matriz, com água jorrando a 12 metros de altura. Nesse período, a água encanada chegava unicamente a uma torneira no altar mor da matriz, ao copo de ferro esmaltado colocado junto ao poste de lampião em seu jardim, e a uma pena d'água²³ instalada no Hospital dos Lázarus. Já em 1893, foi inaugurado o repuxo de mármore²⁴ financiado pelo Dr. João Batista Conceição, no jardim da Matriz (TORRES, 2009, p. 203-205).

Mesmo com a epidemia de febre amarela se alastrando pela região, e vários novos habitantes chegando na cidade, o projeto de lei de autoria do vereador Joviniano Reginaldo Alvim para a instalação de uma rede de esgoto em Piracicaba somente foi aprovado em setembro de 1894. Embora abrangesse uma pequena parte da cidade, a planta e o orçamento do projeto, efetuados pelo engenheiro Rebouças, foram enviados à Secretaria da Agricultura. Assim, em março de 1895, foi promulgada a lei municipal que autorizava a Intendência a abrir concorrência para a execução do trabalho. O cano de escoamento do esgoto acabou na Rua do Porto, para descontentamento dos piracicabanos, que logo o apelidaram de “Vesúvio”. As obras para a canalização do esgoto das residências tiveram início em 1899, “na extremidade nordeste da Rua do Comércio”, e concluídas já no século seguinte (TORRES, 2009, p. 205-207).

Diante dessa conjuntura da cidade ao final do século XIX, Maria Celestina Teixeira Mendes Torres (2009, p. 228) coloca a seguinte questão: “Dentro de que tipo de sociedade poderíamos colocar Piracicaba?”. Sua resposta tem como base a principal atividade econômica desenvolvida na cidade, no caso, a lavoura de cana de açúcar ou mista (de cana e café), o que garantiria uma sociedade de baronato e latifúndio. Para a autora, no entanto, a Piracicaba da segunda metade do século XIX não é mais tipicamente latifundiária.

Piracicaba não é, nesse momento, um centro de barões do café e o novo surto da economia açucareira não chegava a alterar, no conjunto, a tendência à divisão de propriedade. Aliás, os títulos nobiliárquicos concedidos aos grandes proprietários de terras de Piracicaba não foram muitos, comparados com as zonas tipicamente cafeeiras de São Paulo.

Nessas condições, Piracicaba seria uma cidade onde predominava a classe média (TORRES, 2009, p. 228).

Se, em princípio, a afirmação de Torres parece exacerbada, se a analisarmos considerando a questão ligada à imigração na cidade, e no estado de São Paulo como um todo,

²³ É o fornecimento de água através de um encanamento de abastecimento levado até a entrada do estabelecimento. Este método de abastecimento era muito usado na evolução das grandes cidades metropolitanas na qual o governo não possuía um controle do abastecimento, ou seja, não existia um medidor de consumo. Informações disponíveis em: http://www.cedae.com.br/ligacao_agua. Acesso em 14/09/2018.

²⁴ Segundo o dicionário Aurélio (1993, p.275), repuxo é um chafariz em que a água se eleva em jato(s). Nesse caso, portanto, poderíamos dizer que se trata de um chafariz de mármore.

podemos entender com maior facilidade seu ponto de vista. Localismo à parte, essa maior “urbanização” de Piracicaba deve-se em grande parte à figura do imigrante europeu. Como lembra Barbosa (2003, p. 175-176)

Num horizonte temporal mais longo, percebe-se que para os cerca de 100 mil escravos existentes em 1888 no estado de São Paulo, ingressaram quase 900 mil imigrantes desta data até 1900. Ou seja, a oferta se multiplicou no mínimo por oito - partindo-se da plena substituição de escravos por imigrantes - num período em que a demanda das fazendas no máximo triplicou. Obviamente que parte desta oferta se dirigiu para São Paulo e para outras cidades interioranas, em virtude da crescente interpenetração entre os mercados de trabalho rural e urbano.

Assim, podemos concluir que essa massa de imigrantes, principalmente de origem europeia, engrossava a mão de obra nesse ambiente em transformação, em que o escravo liberto era preterido com relação ao imigrante branco, europeu, e, em sua maioria, italiano. De acordo com Simões (2005a, p. 6-7), a proclamação da República, em 1889, facilitaria o avanço do setor industrial-financeiro, fazendo que a imigração cooperasse com o surto industrial. Segundo o autor, “os imigrantes assumem postos tanto como empresários quanto como operários. Vários imigrantes chegaram como técnicos especializados, exercendo funções importantes nas indústrias do Rio de Janeiro e São Paulo” (SIMÕES, 2005a, p.7). Em Piracicaba, a imigração europeia foi tão significativa quanto no restante do estado. Em 1890, 53% da população economicamente ativa do estado de São Paulo era de imigrantes, dos quais 71% eram italianos (BARBOSA, 2003, p. 176). Piracicaba, em 1899, contava com uma população de 19.014 habitantes, dos quais 8.054 eram estrangeiros (BARROS, 1975, p. 117).

Os imigrantes foram responsáveis por influenciar o comércio, a indústria, os costumes e padrões alimentares de Piracicaba. Segundo a Associação Comercial e Industrial de Piracicaba, eles fizeram parte das mais diversas atividades na cidade (FURLAN, 2013, p. 52). Os italianos, por exemplo, costumavam trabalhar nas mercearias, pastificios, panificadoras, no comércio de ferragens e de aguardente; já os judeus, no comércio de móveis e tapeçaria; os portugueses e espanhóis teriam se concentrado no comércio de frutas, hortaliças, ovos e aves.

Os sírios e libaneses, segundo Choairy (2013, p. 24), ao virem para o Brasil, reuniram-se nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Amazonas. O surto do café os atraiu a São Paulo e Rio, mais por conta de seu desenvolvimento econômico do que pela possibilidade de trabalho nas fazendas cafeeiras. Assim, como destaca o autor, esses imigrantes fixaram-se majoritariamente em ambientes urbanos. Embora tenham, de início, se situado nas capitais desses estados, aos poucos transitaram pelo interior e acabaram firmando-se em cidades menores. De acordo com Choairy (2013, p. 25)

Essas análises que trabalham a inserção econômica dos sírios e libaneses no Brasil reforçam a ideia de que os árabes foram muito importantes pela contribuição que deram ao desenvolvimento econômico do Estado de São Paulo ao identificar que, na maioria dos casos, eles começaram suas atividades econômicas atuando como mascates, levando o comércio e produtos, de forma geral, de armarinhos e fazendas, para grande parte do interior paulista. Assim, ao levar diversos objetos que conseguiam de seus conterrâneos revendedores a crédito facilitado, da capital para o interior, eles abasteciam um crescente mercado consumidor e diminuía a dependência que muitos imigrantes europeus tinham com a venda das fazendas onde trabalhavam como colonos. Acrescente-se também que algumas pequenas indústrias da cidade de São Paulo, principalmente no setor têxtil, surgiram com o crescimento econômico desses sírios e libaneses.

Marly Therezinha Germano Perecin (2009, p. 13) afirma que, diferentemente das Câmaras municipais de diversas cidades do interior paulista, a Câmara de Piracicaba “entendia exercer através destes agentes ambulantes (os mascates), a instrumentalização da livre concorrência, indispensável para frear a especulação comercial de todos os gêneros”. Dentre esses imigrantes, estavam grande parte dos exibidores ambulantes de cinematógrafos, biógrafos, e outras maravilhas tecnológicas reprodutoras de imagens, e que marcaram grande presença em todo o território brasileiro. Obviamente, seu objetivo não era o de vender mercadorias para o consumo, mas promover o entretenimento e satisfazer a curiosidade dos piracicabanos. Podemos dizer, assim, que sua presença foi de grande importância não só para a chegada, mas para a instalação e continuidade do cinema em Piracicaba e em outras cidades da região, como Americana e Santa Bárbara, em que as famílias Najar e Maluf, de origem sírio-libanesa, estiveram durante muito tempo à frente de salas de exibição cinematográfica.

1.2. Exibidores ambulantes

No Rio de Janeiro, guardadas as devidas proporções, a situação de precariedade frente a um pensamento modernizador se repetia. Segundo Gonzaga (1996, p. 47), “Pretendia-se *raffinée* e *up-to-date*, mas não passava de um grande ajuntamento de feições coloniais, desprovido de mínimas condições de vida para a maioria de sua população”. No quesito diversões tecnológicas, após as exibições do omniógrafo na Rua do Ouvidor, o Rio de Janeiro não dispôs de uma grande quantidade de exibidores itinerantes (GONZAGA, 1996, p. 57). Alguns dos que por lá passaram, entretanto, reapareceram em terras piracicabanas algum tempo depois, como é o caso da Companhia Francesa de Variedades, de Faure Nicolay.

Cecílio Elias Netto (2000) afirma que Nicolay esteve em Piracicaba em junho de 1899, e se apresentou no teatro Santo Estevão. O ambulante tornou-se importante para uma série de

pesquisas no campo dos primórdios da exibição cinematográfica no Brasil, justamente pelo fato de haver percorrido vários cantos do país. Matos (2009), através da compilação dos estudos de Barro (1996, 2000), esboçou a trajetória do exibidor, que se iniciaria em agosto de 1897, em Curitiba, passando, em seguida, por Campinas e São Carlos e, ao final do ano, por Mococa. No ano seguinte, esteve, com seu “Cinematógrafo Lumière”, em São Paulo, depois em Pindamonhangaba, Petrópolis e Rio de Janeiro. No final de 1898, teria voltado a Pindamonhangaba e, já em 1901, passou novamente pelo Rio e por Petrópolis.

O autor reconhece que deve haver lacunas nesse percurso e que outras cidades devem ter sido visitadas por Nicolay. Faz parte de nosso trabalho, portanto, acrescentar um destino a este caminho, que é a cidade de Piracicaba, em junho de 1899. Provavelmente, existem outros municípios do interior do estado que receberam apresentações do cinematógrafo de Faure Nicolay, e que ainda não constam nessa lista. Com o crescimento de pesquisas sobre a exibição cinematográfica em cidades interioranas, esperamos que essas omissões sejam gradualmente preenchidas.

Como lembra Matos (2009, p. 8), outra dificuldade na identificação de exibidores ambulantes é o fato de que constantemente mudavam o nome do mesmo aparelho que apresentavam por uma série de motivos. Muitas vezes, a mudança na denominação das máquinas ocorria pelo próprio esgotamento de interesse e curiosidade das plateias. O próprio Nicolay exibiu um “Cinematógrafo Lumière” em Curitiba, Mococa, São Paulo e Pindamonhangaba, e um “Animatógrafo” em Campinas, Petrópolis e Rio de Janeiro. Em Piracicaba, ele teria apresentado um “Diafanorama” (PFROMM NETTO, 2001, p. 59).

Na cidade de São Paulo, além de Nicolay, em 1898, também se apresentou José Roberto da Cunha Sales; no ano anterior, foram Aurélio da Paz dos Reis, Germano Alves e Vittorio di Maio; em 1899, um ambulante com um cinematógrafo Lumière; em 1900, o cineógrafo e *stereopticon* de Lubin; em 1902, se apresentou Cesare Watry; e, em 1904 e 1905, Édouard Hervet (SOUZA, 2003, p. 193). Destes, curiosamente, o único sobre o qual encontramos registros de passagem por Piracicaba foi Faure Nicolay. É provável que isso se deva ao fato de que, diversas vezes, somente os aparatos eram anunciados nos jornais piracicabanos, sem qualquer menção à empresa exibidora ambulante. Isso não exclui a possibilidade de que esses exibidores tenham, em algum momento, estado na cidade, porém, é presumível que a rota de algumas dessas companhias não incluía cidades do interior, dando preferência ao público das capitais.

Elias Netto (2000) traz, ainda, o nome de Magno Cumea, ambulante que esteve na cidade em abril de 1900, para apresentar o seu “silforama”. Sobre ele, encontramos informações

de que teria passado também por Rio das Pedras, cidade muito próxima a Piracicaba, em 22 de julho de 1900, no Teatro Pessaia (*Gazeta de Piracicaba*, 11 jul. 1900). Além disso, foram obtidas notícias do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, que Cumea lá esteve com sua Companhia Liponeza, no Teatro São José, em novembro de 1903. Nesses anúncios, ele aparece como Cavaleiro Magno.

José Inácio de Melo Souza (2003, p. 191) afirma que o período em que as companhias itinerantes de exibição eram as principais responsáveis pela propagação da novidade tecnológica cinematográfica no Brasil foi de 1896 a 1907. Podemos dizer que esse intervalo de tempo corresponde a fase do chamado “cinema de atrações”. Tom Gunning (1986, p. 64-65) traz a concepção de “cinema de atrações”, que se aplica a um período que vai até 1906/1907, em que o cinema se concentra em sua habilidade de mostrar algo, sem nos esquecermos de que, nos primeiros tempos da exibição, o próprio cinema era uma atração. Sobre o espectador desse primeiro cinema, Gunning ressalta que seu grande interesse era o de ver “máquinas em funcionamento (as mais novas maravilhas tecnológicas, seguindo a linha de máquinas tão amplamente exibidas como raios-x ou, mais cedo, o fonógrafo), em vez de assistir filmes”. Assim, eram anunciados os mais diferentes nomes de aparelhos, e não necessariamente os nomes dos filmes que seriam exibidos.

Em Piracicaba, temos a comprovação dessa situação se analisarmos os anúncios dos ambulantes que traziam novidades tecnológicas para espetáculos na cidade, como o publicado em 16 de outubro de 1896, pela *Gazeta de Piracicaba*:

CINEMATÓGRAFO. Recebemos a visita do sr. H. Mewe, proprietário de um cinematógrafo, instrumento elétrico que fotografa e reproduz os movimentos. É por isso também chamado fotografia animada.

O cinematógrafo deve ter alguma semelhança com o Kinetoscópio de Edison, que conseguiu fotografar os movimentos. O seu proprietário pretende fazer algumas exibições de fotografias animadas num salão da Rua Direita, contíguo ao Chops. Amanhã terá lugar a primeira função. É uma perfeita novidade com que nós vamos encontrar. É pois de esperar grande concorrência.

O cinematógrafo tem obtido grande sucesso em todos os lugares onde foi exposto, inclusive a Capital Federal.

O que encontramos na notícia é a valorização da máquina, com uma única menção a seu exibidor, além de várias tentativas de explicar o seu funcionamento. Os títulos dos filmes que seriam apresentados sequer são citados, e nem mesmo uma breve descrição das cenas que seriam vistas é feita. Fica clara, portanto, a intenção do veículo de imprensa de chamar a atenção do leitor piracicabano a partir da inovação tecnológica. O êxito do cinematógrafo nas grandes cidades também é ressaltado, com intuito de expressar o avanço de Piracicaba com relação aos

demais municípios do interior, pois seus cidadãos teriam a chance de conhecer um espetáculo muito moderno e popular inclusive na capital federal.

De fato, segundo diversos historiadores locais e várias reportagens da *Gazeta de Piracicaba*, houve uma série de exibições de grande sucesso para os piracicabanos. Porém, como lembra Pfromm Netto (2001, p. 61), nem sempre as companhias itinerantes obtinham o melhor desempenho com seus equipamentos. Problemas com os aparelhos, que causavam inevitáveis interrupções nas projeções, eram comuns, o que levava cada vez menos público a suas sessões. Foi o que aconteceu em 1901 com o Royal Biógrafo, da empresa Ribeiro & Castro, em Piracicaba. Embora fosse movido “por uma poderosa energia elétrica de cinco mil velas”, sua estreia foi adiada uma vez, por conta do que os empresários chamaram de “certas picardias” das quais haviam sido vítimas, desanimando boa parte da audiência piracicabana. Assim, “com pouca animação”, o Royal Biógrafo exibiu alguns de seus filmes, todavia, por algum desarranjo no aparelho, as apresentações não agradaram. O Biógrafo seguiu, então, para a cidade de São Pedro, com o intuito de projetar fitas como “Um astrônomo, Guerra de Cuba, O jantar misterioso, Um gabinete fotográfico, Os bombeiros de Paris, Jogo de Bok pelos ingleses Delsons, Um fotógrafo em apuros, e Tempestade em alto mar”, que Pfromm Netto classifica como “registros de acontecimentos, como se vê, e talvez uma ‘fantasmagoria’ de Meliés ou de algum imitador (‘O jantar misterioso’) e uma comédia primitiva (‘Um fotógrafo em apuros’)”²⁵.

Sinal de que nem sempre as apresentações de cinematógrafo iam bem no Teatro Santo Estevão é a nota que consta no *Jornal de Piracicaba*, de 23 de outubro de 1902, atribuída a Pedro Elias, representante da empresa Kaurt²⁶. Nela, Elias convidava o público da cidade a prestigiar seu cinematógrafo, mas garantia que “desta vez o nosso público perderá a velha prevenção que alimenta contra esses aparelhos que geralmente não tem aqui funcionado com agrado”. As apresentações da companhia Kaurt, ao final de outubro, segundo o *Jornal de*

²⁵ Após consulta à base de dados de filmes silencioso exibidos no Brasil entre 1896 e 1934 do Mнемocine, podemos dizer que a maioria desses filmes, com exceção dos dois últimos, fez parte da programação do Salão de Novidades Paris no Rio, da Empresa Paschoal Segreto, no Rio de Janeiro, em 1899.

Informações disponíveis em: <http://silenciosos.l2o.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=iah.xis&lang=pt&base=VIDEO>. Acesso em: 13/09/2018.

²⁶ Aparentemente, o ambulante citado é H. Kaurt, que, segundo Matos (2010) passou por Aracaju em 1899 e por Florianópolis em 1900. De acordo com Alice Dubina Trusz, em 1901, apresentava, no Teatro Polytheama de Porto Alegre, o seu *Cinematógrafo Universal*. Kaurt, no entanto, não só se apresentaria em diversas cidades do interior do estado de São Paulo, mas em diversos locais da América do Sul. De acordo com Trusz (2008, p. 254), “em abril de 1903, Kaurt estava no Chile, dando espetáculos em Valparaíso. A imprensa chilena informou na época que o exibidor era brasileiro e havia feito sucesso no Rio de Janeiro, Bahia, Montevidéu, Buenos Aires e Concepción, o que informa o seu paradeiro em 1902. A partir daí, Kaurt seguiu a rota do Atlântico rumo ao norte. Em novembro de 1903 já estava no Peru, em Lima; em abril de 1904, na Venezuela, fazendo projeções em diferentes cidades, do litoral ao centro do país, durante este ano e fevereiro do ano seguinte, quando partiu para o Caribe, onde iniciou exibições em março de 1905. Em janeiro de 1906, já estava de volta ao Brasil, se apresentando em São Luis do Maranhão. Em abril fez temporada no Ceará e após em Pernambuco.

Piracicaba, obtiveram pouco sucesso, apesar da quantidade significativa de fitas repetidas, exibindo

As experiências feitas em Paris pela aeronave n.º 7 do glorioso e arrojado brasileiro Dr. Santos Dumont, A guerra do Transvaal, As festas em Paris, Joanna d'Arc, Funeral de Humberto I, O grande prestidigitador Hermann, A vida e paixão de N. S. Jesus Cristo, Festas em Sevilha, com a grande correria de touros, pelo primeiro espada Mazzantini, O combate naval pelas esquadras aliadas na China, e Os sete pecados mortais²⁷.

Podemos observar, com base no anúncio acima, que, com o decorrer do tempo, os filmes passaram a ser considerados atraentes ou desinteressantes ao público, e, por isso, destacados nas propagandas. O fato de o jornal ressaltar se tratem de fitas repetidas significa dizer justamente que o foco nos aparelhos e na novidade tecnológica já se encontra, em 1902, um tanto deslocado. Não era mais interessante ao espectador piracicabano comparecer às sessões de cinematógrafo a qualquer custo, mas sim assistir a filmes novos. Assim, já podemos encontrar pequenos indícios de que uma cultura cinematográfica se desenvolveria na cidade, uma vez que os equipamentos por si só não mais encantavam ou espantavam, mas o conteúdo das fitas passava a fazer diferença.

Por outro lado, o comportamento do espectador médio dentro do local de exibição não parece haver se alterado em tão pouco tempo. Se retomarmos a crônica reproduzida no início dessa parte do trabalho, lembraremos que o cronista se queixa das manifestações barulhentas do público ainda em 1917. De acordo com Gunning (1986, p. 66-68), o público nos teatros de variedades, nos Estados Unidos, em cuja programação estavam presentes os primeiros filmes, sentia-se livre para participar do espetáculo, cantando canções, aplaudindo filmes, ou vaiando comediantes. É importante salientar que as fitas exibidas faziam parte do grupo das diversas atrações que se apresentavam nos palcos desses teatros, e que iam desde farsas, passando por canções ilustradas a esquetes baratos.

No Brasil, conforme lembra José Inácio de Melo Souza (2003, p.193-195),

A combinação das projeções com outras práticas ou formas de espetáculo foi determinante para a sobrevivência do cinema ambulante, mantendo-se a tradição mesmo depois da instalação das salas fixas (o título cine-teatro perdurou por décadas como indicador das combinações entre projeções de filmes e outros gêneros de diversão). Em ambas as cidades [Rio e São Paulo], podiam aparecer salas, na grande maioria de curta vida, dedicadas à exibição, o que não as impedia de combinações variadas de cinema e teatro, cinema e *vaudeville* ou café-concerto, panoramas, museus

²⁷ De acordo com a base de dados de filmes silenciosos do Mnemocine, os filmes em questão foram exibidos tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. A maioria deles foi apresentada pela Empresa Paschoal Segreto no Rio e pela Paulicéia Fantástica, em São Paulo.

de cera, casos teratológicos, anormalidades ou ilusionismo na composição das sessões. Henri Paille tinha aberto o caminho ao unir as projeções com o fonógrafo. Pascoal Segreto, quando inaugurou o Salão de Novidades Paris no Rio, apresentou “vistas” animadas com panoramas, museu de cera, aparelhos mecânicos distribuidores de doces, fotografias, charutos ou bonecas. Vittorio di Maio exibiu filmes em associação com “bonecas vivas” e um panorama. Por meio da memória de Jorge Americano, vimos que o Paulicéia Fantástica, em 1902, tinha uma enganadora máquina de pesca de brinquedos com a qual atraía as crianças.

Segundo Pfromm Netto (2001, p. 58), como em qualquer outra região, as sessões de cinematógrafo em Piracicaba também estavam ligadas a espetáculos de variedades e a números de ilusionismo. No ano de 1899, em abril, a cidade receberia, no Teatro Santo Estevão, a Companhia Novidades Fantásticas, do prestidigitador paulista Enrique Moya. A trupe deveria oferecer dois espetáculos variados, compostos por três partes diferentes. A última seria a apresentação de um caleidoscópio gigante, à luz elétrica, que apresentaria “uma imensidade de quadros dissolventes, nítidos, fixos e que não ofenderão a vista dos espectadores; enfim, pelos movimentos e perfeição deste grandioso aparelho, será um semi-cinematógrafo” (*Gazeta de Piracicaba*, 27 abr. 1899), ou seja, uma lanterna mágica. Isso nos diz que, mesmo após a passagem de aparatos reprodutores de imagem em movimento pela cidade, tecnologias mais antigas, como as de projeção de imagens fixas, continuavam a marcar presença e ser apreciadas pelos piracicabanos. Essa simultaneidade nada mais é que uma forte característica de um momento de transição, como o que se estava vivendo com relação ao estabelecimento do cinema como o conheceríamos mais de uma década depois.

Já a presença de Moya em Piracicaba em 1899 denota a inclusão da cidade na rota de exposições daquele que, segundo Alice Gonzaga (1993, p. 59-60), realizou a primeira temporada de sucesso do cinematógrafo no Rio de Janeiro. Através do estreitamento da sua relação com os jornalistas cariocas, oferecendo sessões exclusivas à imprensa, e realizando apresentações beneficentes em prol da “comissão de imprensa”, se tornou o que Gonzaga considera como “um fenômeno invejável de *marketing* para a época”. Se na capital federal, por conta dessa postura, jamais teria recebido críticas dos jornais, nas terras da Noiva da Colina, dois anos depois, não foi diferente. Os pequenos textos publicados na *Gazeta de Piracicaba* somente teciam elogios aos seus espetáculos de variedades.

De volta a 1902, a Empresa Rizzo realizou espetáculos no Santo Estevão de 2 a 10 de fevereiro. Sobre essas apresentações, o *Jornal de Piracicaba* comentou que havia sido muito apreciado o cinematógrafo do hábil fotógrafo M. Rizzo. “O público piracicabano afluiu ao teatro, a apreciar, a valer, o maravilhoso aparelho de Edison, aperfeiçoado por Lumière. O

cinema, que representa as figuras em movimento, é um invento muito recente” (apud. PFROMM NETTO, 2001, p. 60).

A invenção do cinematógrafo e sua chegada ao Brasil tinham pouco tempo, entretanto, é minimamente curioso que em 1902, quando o ineditismo das fitas já vinha sendo discutido, seja concedido destaque à atualidade do cinema. Sabemos que, nessa época, a consolidação do cinema estava atrelada essencialmente a um ideário de modernidade, e que havia a intenção de cidades menores como Piracicaba espelharem, em certa medida, as condições modernas encontradas em grandes capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo. Podemos dizer que, assim como Campinas, Ribeirão Preto ou Sorocaba, a Noiva da Colina demonstrava a intenção de ser uma referência às cidades ao seu redor, principalmente no que dizia respeito à sua vida intelectual, educacional e cultural. A fundação da Escola Superior de Agricultura, em 1901, passou a atrair alunos das mais abastadas famílias da região, e, para acompanhar esse novo fluxo de pessoas, a cidade deveria apresentar-se de maneira moderna, ainda que grande parte de sua população continuasse vivendo no meio rural.

Para uma melhor compreensão dos exibidores ambulantes que se apresentaram em Piracicaba e foram citados no texto, elaboramos o quadro seguinte, que condensa algumas informações sobre seus espetáculos na Noiva da Colina.

Tabela 1 – Quadro sinóptico dos exibidores ambulantes citados no texto que se apresentaram em Piracicaba

Exibidor	Aparelho	Ano em que esteve em Piracicaba	Local de apresentação
Kaurt	Lanterna mágica	década de 1880	Teatro Santo Estevão
H. Mewe	Cinematógrafo	1896	Salão da Rua Direita
Enrique Moya	Caleidoscópio gigante/ semi-cinematógrafo/ lanterna mágica	1899	Teatro Santo Estevão
Faure Nicolay (Companhia Francesa de Variedades)	Diafanorama	1899	Teatro Santo Estevão
Magno Cumea	Silforama	1900	
Empresa Ribeiro e Castro	Royal Biógrafo	1901	
Empresa Rizzo	Cinematógrafo	1902	Teatro Santo Estevão
Pedro Elias (Empresa Kaurt)	Cinematógrafo	1902	Teatro Santo Estevão

Fonte: Elaboração da autora.

1.3. Questões de modernidade

De acordo com Ana M. López (2000, p. 49), é imprescindível lembrar que o surgimento e a propagação do primeiro cinema em toda América Latina não ocorreram por conta de mudanças trazidas pela vida moderna e pela industrialização, como acontecera na Europa e nos Estados Unidos, uma vez que ainda estavam se iniciando esses processos pelo continente. Nesse período, a modernidade para a América Latina era também uma fantasia e um desejo profundo, visto que sua experiência nos diversos países que a integram foi regida por impulsos e modelos de fora, levando-os a criar seus próprios modos de se relacionar com ela.

No caso brasileiro, podemos encontrar o que López (2000, p. 49) chama de uma espécie de trama temporal em que há a coexistência entre o pré-moderno e o moderno, ou seja, uma “simbiose ambígua de experiências e práticas tradicionais e inovações modernizantes.” Dessa forma, identificamos que mesmo grandes cidades como Rio e São Paulo conviviam com um desenvolvimento precário nas áreas de saneamento, iluminação e outras fundamentais ao crescimento urbano. Porém, ao mesmo tempo, relacionavam-se com a circulação de aparatos cinematográficos, em menos de seis meses depois de sua introdução comercial no continente europeu. Como explica López, essas ocasiões não são surpreendentes, por seguirem a bem-estabelecida rota de comércio transatlântico entre as cidades mais desenvolvidas do continente, que já estavam se modernizando.

O que explicaria a difusão mais rápida dos aparelhos reprodutores de imagens em movimento pelo interior dos países e, conseqüentemente, chegarem a cidades menores como Piracicaba, seria, principalmente, o nível de desenvolvimento das ferrovias, além de outros tipos de infraestrutura moderna (LÓPEZ, 2000, p.51). Vale lembrar que o acesso à Noiva da Colina, no período de virada do século XIX para o século XX, era realizado majoritariamente pela estrada de ferro da Sorocabana, desde 1886. O início da construção da Estrada de Ferro Sorocabana data de 1872, a partir da fusão da Companhia Ituana com a própria Companhia Sorocabana, geralmente associada ao transporte da produção algodoeira. A linha inicial, de Jundiaí a Itú, ficou pronta em 1873, seguida da construção do ramal de Capivari e seu prolongamento até Piracicaba (STEFANI, 2007, p. 50).

Assim, temos no estado de São Paulo o grande desenvolvimento da malha ferroviária, como resultado, inegavelmente, da necessidade de escoamento de sua produção agrícola, através do porto de Santos. O café, a partir de suas primeiras experiências de plantio em Campinas, em 1817, teve papel fundamental na expansão da ferrovia pelo estado, já que, em poucas décadas, seu cultivo se alastrou por várias regiões, e se tornou o principal produto da economia do país. Já no final do século XIX, com a decadência da produção no Vale do Paraíba, o foco cafeeiro tornou-se o noroeste do estado, em cidades como Ribeirão Preto e São José do Rio Preto. A necessidade de transportar café combinada a incentivos governamentais geraram um crescimento rápido da malha ferroviária paulista, comandada por três grandes empresas, a Companhia Paulista, a Sorocabana e a Mogiana (STEFANI, 2007).

Stefani (2007, p. 58) ressalta que essas ferrovias foram responsáveis por formar o que ela chama de uma “consciência regional”, em que seus nomes são associados às suas respectivas regiões, criando a Zona Paulista (em que está Piracicaba), Zona Araraquarense, Zona Noroeste, Zona Mogiana, entre outras, que acabaram por se arraigar na consciência coletiva. Matos (apud.

STEFANI, 2007, p. 58) destaca que “ocorre aqui, a força de uma realidade: a importância das estradas de ferro para a fixação do povoamento e o desenvolvimento de tais regiões.”

De certo, foi através da linha da Sorocabana que os exibidores ambulantes e os aparelhos cinematográficos que, posteriormente, iriam equipar as salas fixas de cinema, chegaram a Piracicaba. Entretanto, por mais que o estado estivesse dotado de alguma infraestrutura considerada moderna, sua base de produção ainda era agrícola, o que concedia às cidades do interior paulista vastas quantidades de propriedades produtivas e, conseqüentemente, grande parte da população vivendo no campo. Aqui se coloca, portanto, uma questão de rural *versus* urbano bastante discutida na época, mas farta de vieses possíveis de interpretação.

Não é nosso objetivo neste trabalho discutir a produção cinematográfica brasileira do início dos anos 1900, mas, como lembra Jean-Claude Bernardet (1980), os debates sobre cidade e campo já estão presentes no filme de ficção *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908). Ao contrário do que afirma López (2000), que entende a modernidade como um anseio dos países da América Latina, na trama da fita a modernidade não é vista como um objetivo final e suas relações com o urbano são tidas como a destruição dos valores tradicionais do homem do campo. Luciana Corrêa de Araújo (2013, p. 2) também identifica as relações ambivalentes entre “tradição e modernidade, nacionalismo e cosmopolitismo, local e universal” que podem ser encontradas na produção cinematográfica pernambucana já na década de 1920.

O fato é que essas questões perduraram século XX adentro e, no caso específico de Piracicaba, reverberam até o momento atual. Encontramos em grande parte de sua região uma hipervalorização do caipira, como se o piracicabano, mesmo contemporâneo, se confundisse com esse campesino de tempos longínquos. Em 2016, por exemplo, o dialeto e o sotaque piracicabano, como maiores representantes da cultura caipira, foram tombados como patrimônio imaterial da cidade, através de um decreto assinado pelo então prefeito, Gabriel Ferrato, com aprovação prévia do Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural (Codepac) (*Gazeta de Piracicaba*, 26 ago. 2016). Assim, é possível crer que se nas grandes cidades e demais capitais dos estados brasileiros estes questionamentos ocorriam, na Noiva da Colina as discussões eram ainda mais intensas.

Nesse período, do início do século XX, todavia, estamos diante de uma elite que refletia também o pensamento de toda elite paulista, cuja maior parte estava ligada ao baronato do café, de que era preciso, em algum momento, abandonar valores caipiras e abraçar a modernidade. Segundo Novaes (2008), as famílias dessa elite se baseavam em suas idas à Europa, principalmente à França, para estudar, tomar lições de esportes, canto e dança, frequentar teatros e museus, além de fazer compras, para trazer ao Brasil novos conceitos do que era ser

moderno e chique. Ainda segundo a autora, “o país foi introduzido aos novos padrões de consumo, com uma nascente publicidade, revistas, jornais que reforçavam o paradigma do cosmopolitismo europeu, mitificando o progresso e o urbanismo acelerado” (NOVAES, 2008). A introdução dos cinematógrafos nessas sociedades, sem dúvida, fazia parte dessa vontade de modernidade das elites.

Por outro lado, e prova de que as relações entre urbano e rural e moderno e caipira eram repletas de ambiguidades, Cássio Santos Melo (2007, p. 33) afirma que

O caipira, assim como outros símbolos, representou uma tentativa de construção de uma identidade nacional. No início dos anos de 1910, assiste-se em São Paulo ao esforço sistemático e concentrado de uma produção cultural sertaneja, como também iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Tal esforço de construção de um “padrão de identidade autenticamente brasileiro” faz referência a um período em que a intelectualidade brasileira se apresentou investida, tal qual ela mesma se outorgava, “da missão” de revelar a verdadeira face da nação.

Podemos dizer, então, que era o “caipira idealizado” que aparecia nessa tentativa de construção de uma identidade nacional pela elite intelectualizada. Uma interpretação possível é a de que a presença do “caipira idealizado” como representante do país é a de uma maneira de coadunar o processo modernizador com a dependência agrícola do Brasil e, conseqüentemente, de uma população ainda de grande proporção rural. O que nos resta é a pergunta: o “caipira comum”, nesse caso o piracicabano, tinha acesso a que níveis dessa modernização tão almejada pela elite? A resposta é relativamente simples, pois justamente essa idealização do caipira era uma forma de “inserir-lo” nos novos moldes de sociedade moderna sem, de fato, permitir que ele usufruísse de suas benesses.

Isso nos remete novamente ao texto de López (2000, p. 53) que revela que, por um lado, o cinema alimentava a autoconfiança nacional que sua própria modernidade estava em desenvolvimento por permitir aos espectadores dividir e participar da experiência da modernidade como desenvolvida em outros lugares. Por outro, o sujeito nacional também estava envolvido numa dialética, em que aqueles que viam tinham de assumir a posição de espectadores e se tornarem *voyeurs*, em vez de participantes, da modernidade. Se pensarmos que esse processo ocorria nas grandes cidades e mesmo com as elites de diversos países latino-americanos, ao considerarmos municípios menores e parcelas da população mais distantes dessas elites, essa marginalização se intensifica.

Apesar de Simões (2004, p. 9) dizer que, ao observar a abordagem da imprensa local, existe a impressão de que o circo e o cinema eram espaços de frequência mais diversificada,

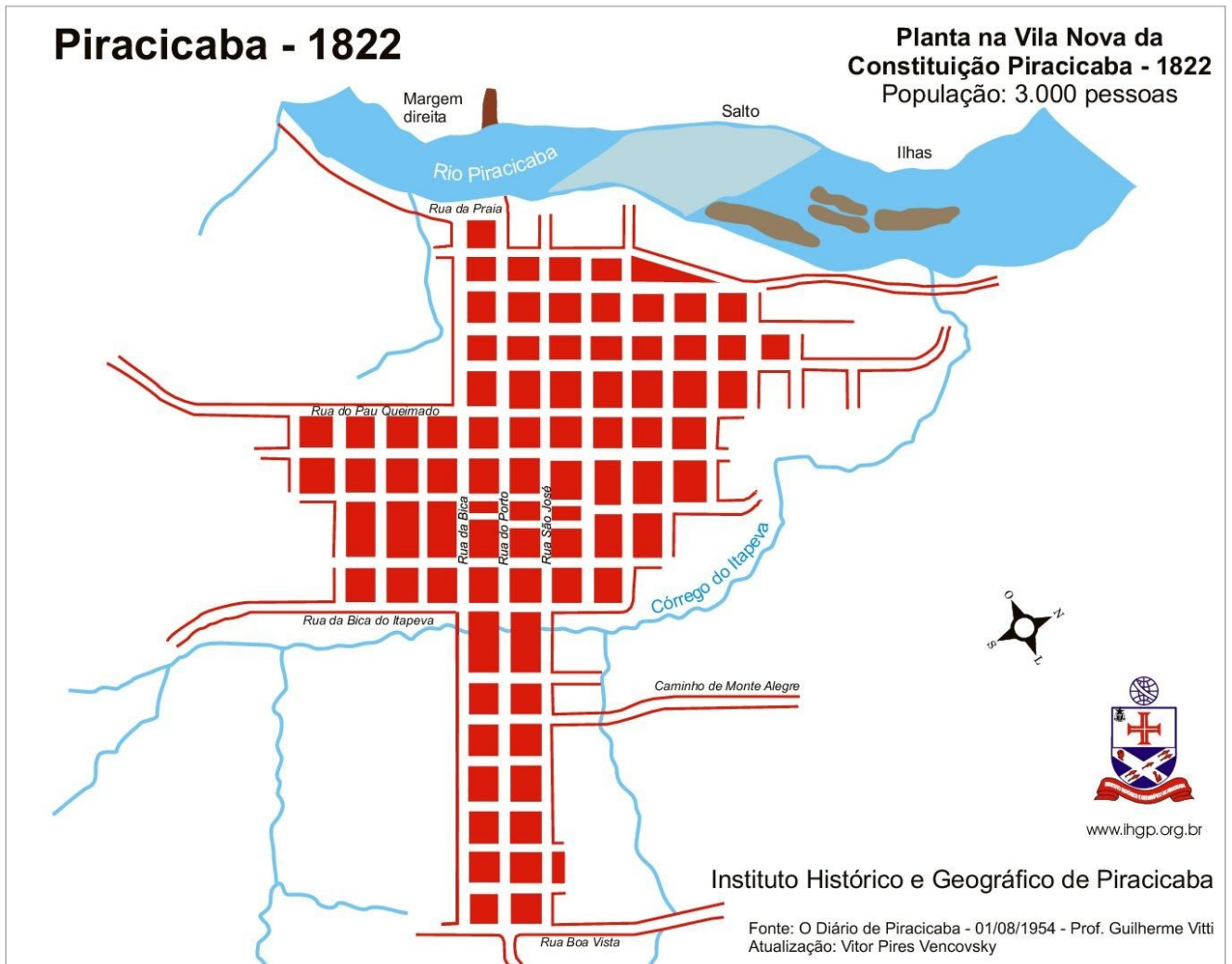
“talvez um momento de mistura entre elites e não-elites da cidade, a exemplo do que acontecia nas festas populares”, devemos questionar qual exatamente seria esse momento. Se levarmos em conta os cinco primeiros anos da presença do cinematógrafo em Piracicaba, essa diversidade é praticamente inexistente. Encontraremos uma situação mais próxima dessa descrita pelo autor com o surgimento das salas fixas de exibição. Para entendermos melhor como essa variação de público ocorreu, precisamos analisar as mudanças no espaço cultural da cidade que aconteceram durante esse período, o que faremos no item a seguir.

1.4. Espaço urbano, divertimentos e difusão do cinema

Ao visitar Piracicaba em 1900, Alfredo Moreira Pinto, geógrafo e professor carioca, registrou impressões desagradáveis sobre a cidade, apontando “casas antiquadas, água lamacenta e imprópria, largos acanhados (exceto o da Matriz), fanatismo religioso”. Os únicos aspectos elogiados que não se relacionavam às belezas naturais, como o Salto do rio Piracicaba, foram o avanço das escolas e um certo dinamismo do comércio (PERECIN, 2009, p. 39).

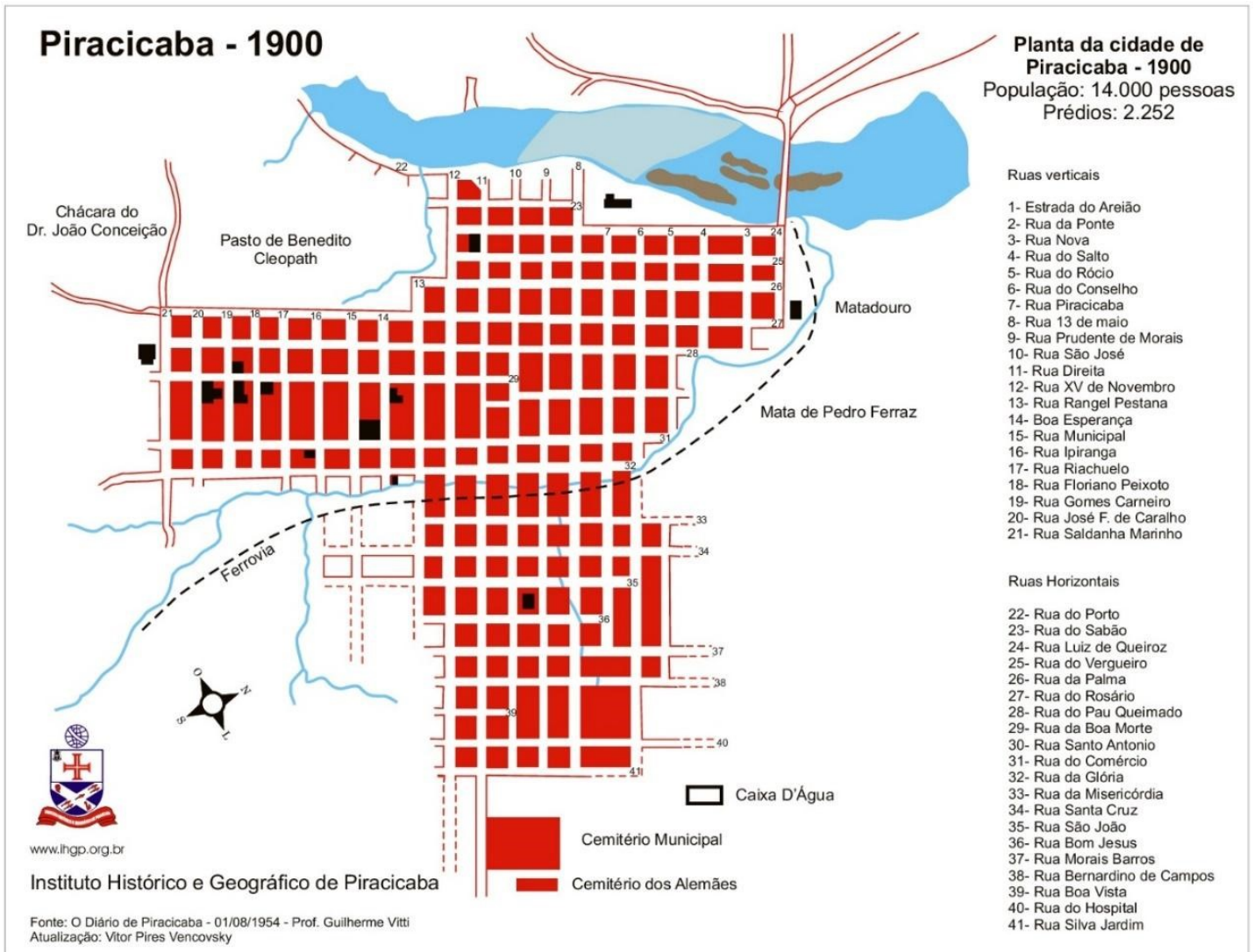
Segundo Perecin (2009, p. 39), objetivamente, a Noiva da Colina possuía “2.252 prédios e cerca de 14 mil habitantes urbanos. Os bairros urbanos eram os seguintes: Bairro Alto, Bairro dos Alemães, Bairro da Boa Morte e Bairro do Porto”. A autora considera que Piracicaba ainda apresentava ares provincianos, mas que deixava o século XIX como uma das principais cidades paulistas. A cultura da cana de açúcar movimentava os engenhos Central e Monte Alegre, e o algodão cultivado abastecia a fábrica têxtil Santa Francisca. A cidade, nesse momento, era organizada em 41 ruas como vemos no mapa 1. Nesse mapa, observamos a planta de Piracicaba em 1822, seguida pelo mapa que diz respeito ao ano de 1900, com o objetivo de compará-los e avaliarmos o crescimento da cidade entre o início e o fim do século XX. Ambos são de autoria de Guilherme Vitti e atualizados pelo Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba.

Mapa 1 - Cidade de Vila Nova Constituição (Piracicaba) em 1822



Fonte: Mapoteca do IHGP.

Mapa 2 – Cidade de Piracicaba em 1900



Fonte: Mapoteca do IHGP.

Além do sensível aumento no número de ruas, houve um salto populacional considerável, de 3.000 habitantes em 1822 para 14.000 em 1900. Longe dos 239.820 cidadãos que viviam na capital paulista²⁸, o número de pessoas que residiam em Piracicaba se aproximava ao de cidades menores como Jundiaí, então com 14.990 habitantes²⁹. As duas cidades tiveram um desenvolvimento parecido, especialmente com relação à lavoura de cana-de-açúcar, depois substituída pelo café, e à presença das fábricas têxteis.

Conforme afirma Novaes (2011, p. 25),

²⁸ De acordo com a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano de São Paulo. Informação disponível em: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_brasil.php. Acesso em 09/02/2018.

²⁹ Informação disponível no Portal de Estatísticas do Estado de São Paulo – SEADE – Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados. <http://produtos.seade.gov.br/produtos/500anos/consulta.php>. Acesso em: 09/02/2018.

O centro no século XVII era um enorme vazio, com a transferência do povoamento para a margem esquerda do rio foi aumentando aos poucos o número de moradores. Foi nesse local que se abriram as ruas, próximos aos engenhos e à estrada geral que ligava a capital a outras províncias. Nessa época se demarcou o perímetro correspondente a Praça José Bonifácio, local onde foi construída a Igreja Matriz, a Câmara Municipal e o Teatro Santo Estevam. O centro urbano foi objeto de intervenção, regulação, instalação de infra-estrutura e embelezamento muito maior do que em outras regiões.

A influência do café é inquestionável ao progresso econômico de todo o estado de São Paulo nesse espaço de tempo. Entretanto, não é plausível que o enxerguemos apenas como um grande cafezal. Conforme lembra Saes (2010, p. 17-18),

[...] houve expressiva diversificação da produção agrícola, com muitos produtos destinados ao mercado interno; [...] atividades de natureza urbana cuja dimensão e importância aumentam ao longo do período. Já nos referimos às ferrovias; mas, além delas, há bancos, grandes casas comerciais de importação e exportação, empresas de serviços públicos urbanos (transporte, água e esgoto, energia elétrica, gás, telefone) e as primeiras grandes fábricas.

[...]Uma elite empresarial se afirma nesses anos da Primeira República.

Piracicaba, notadamente, era um reflexo da sociedade paulista, tendo sido instalado na época o Banco do Custeio Rural de Piracicaba, “ligado à Sociedade incorporadora de S. Paulo, mas dotado de capital acionário levantado na própria cidade e com depósitos de todas as classes”, entendendo “todas as classes” como proprietários fundiários e representantes da burguesia comercial e industrial. As transações eram realizadas mediante o penhor das sacas de café que ainda seriam colhidos. O Partido Republicano de Piracicaba estava intimamente ligado ao banco, tanto que Fernando Febeliano da Costa, prefeito da cidade, também era seu diretor-presidente, e Antonio Augusto de Barros Penteado, ex-camarista e futuro prefeito, exercia a função de diretor-tesoureiro (PERECIN, 2009, p. 104).

A passagem da primeira década de 1900 foi próspera na Noiva da Colina. O desenvolvimento da indústria e do comércio local é destacado por Perecin (2009), com a presença da fábrica de tecidos Arethusina, com 300 operários, a Fundação Teixeira Mendes e Comp., a oficina dos irmãos Krähenbull, e o Engenho Central das Sucreries Brésiliennes. A Escola Agrícola já funcionava há pouco mais de dez anos, detendo certo conhecimento nacional, quando sediou o “6º Congresso Agrícola do Estado de S. Paulo, em 1912, tendo recebido visitantes ilustres, que continuavam a descrever a cidade como uma mistura de progresso e tradicionalismo (PERECIN, 2009, p. 105).

Nesse período, a região central de Piracicaba contava com lojas, consultórios médicos e dentários, teatro, algumas salas para exibição de filmes (sobre as quais falaremos a seguir),

bares, restaurantes e hotéis. Dois gabinetes dentários funcionavam na Rua da Boa Morte e outro na Rua do Comércio, enquanto os consultórios médicos ficavam na Rua XV de Novembro, Alferes José Caetano e Prudente de Moraes. Também na Rua Alferes José Caetano estava a empresa funerária de Izabel Laudino, e, no início da Rua São José, era encontrada a Grande Farmácia Normal. Sua concorrente, a Farmácia Italia-Brasil havia acabado de se mudar para o Largo do Teatro, número 5, junto ao Hotel Paulista. A Loja Internacional, que vendia cortes de tecido, estava localizada na Rua do Comércio, onde, mais à frente, havia outra loja de fazendas, A Favorita. A Tipografia Graner e a Piracicaba Express ficavam também nessa rua. Na Rua Prudente de Moraes estava a sapataria Napoleão e a Tipografia Meira. Na Rua 13 de Maio localizava-se a Casa Guarany, que vendia desde vinhos produzidos no Rio Grande do Sul a cocos da Bahia. A Pérola Piracicabana era uma joalheria estabelecida à Rua Moraes Barros, junto à Farmácia Central e à Livraria Americana. Na Rua do Comércio também se situavam a Casa dos Jovens Turcos, Loja Norte América, também de tecidos, e a Alfaiataria Moderna (*Jornal de Piracicaba*, 1910).

O Partido Republicano local visava uma sociedade “disciplinada e saudável”, cujos divertimentos eram festas religiosas, cívicas, culturais e outras atividades de lazer que ocorriam em locais públicos, como os jardins e praças, clubes privados, teatros, cinemas, circos e bares (PERECIN, 2009, p. 105). O ano de 1910 foi agitado na cidade, nos campos da cultura e dos divertimentos. Para termos uma melhor noção de como se configurava esse cenário, no subcapítulo seguinte abordaremos as principais diversões piracicabanas no fim dos anos 1900 e início da década de 1910.

1.5. As diversões em Piracicaba no fim dos anos 1900 e início da década de 1910

O Jardim Público era um espaço bastante frequentado pelos piracicabanos. Apesar de as festas religiosas aglomerarem uma grande gama de pessoas em suas proximidades, pelo fato de ficar na frente da Igreja Matriz, a entrada no Jardim Público era cobrada. O valor irrisório do ingresso, no entanto, trazia maior diversidade social aos frequentadores. Segundo Gabriela Novaes (2010, p. 2017), “no passeio público cada um podia verificar sua posição social, e reformular sua identidade já que essa é relacional”. Havia também o parque Saks e a Praça Rezende, que eram bastante frequentados (PERECIN, 2009, p. 106).

Apesar de serem comuns os relatos de apresentações do cinematógrafo ao ar livre em diversas cidades do Brasil, como São Luís, Curitiba e Salvador (MATOS, 2010; VIEIRA, 2010;

SILVA, 2007), não foram encontradas notícias que isso ocorria frequentemente em Piracicaba, principalmente no que diz respeito à utilização das praças e jardins para esse fim.

As festas populares e religiosas existiam (e ainda existem) em grande número. Se comparadas aos espetáculos e bailes no Teatro Santo Estevão, essas festas podem ser consideradas menos elitizadas, sendo apreciadas e frequentadas pelas mais diversas camadas sociais de piracicabanos. A Festa do Divino é a mais tradicional da Noiva da Colina, e preserva antigas tradições caipiras. Segundo Pires (2009, p. 4), esta festa teve início em 1826 e o encontro dos barcos, que é uma característica do evento piracicabano, só aconteceu em 1862.

Com renda geralmente destinada à projetos beneficentes, várias festas de Piracicaba tinham na figura de Lydia Rezende, filha do Barão de Rezende, uma de suas maiores fomentadoras. Ao citar um desses eventos beneficentes de Dona Lydia, no caso com o objetivo de angariar fundos para a construção da capela da Vila Rezende, Gabriela Novaes (2010, p. 40) descreve:

Essa festa seria realizada na Rua Boa Morte, na esquina com a Rua Municipal, no centro da cidade, onde ocorreria um *cake walk* belíssimo na qual doze crianças, acompanhadas pela banda Carlos Gomes, dançariam. A festa teria também uma exposição de fenômenos sobre os quais o jornal não mencionou quais seriam. Haveria também um chalé japonês onde ficaria o serviço de *buffet* e *buvette*, com cigarros, charutos, entre outros, servidos por japonesas piracicabanas. Um jogo da moda chamado Gruta do diabo seria realizado, no qual participariam homens e mulheres. Cantos e danças populares aconteceriam como: canto de caipiras, bata-pé, caninha verde e desafio a viola. Além dessas, haveria também, gratuitamente, o jogo do sapo, do pião, do tamborim, balanços, velocípedes, carrinhos e outros divertimentos para as crianças. Concertos, orquestras, bailes ao ar livre, luta romana, espetáculo de bonecos, danças características, ronda dos noivos, *drills*, prestidigitação, quadros vivos, corridas a cavalo e corridas a pé também seriam vistos. No bar, seriam encontradas bebidas nacionais e importadas, empadas, pastéis, sanduíches, chá e chocolate por preços módicos.

O Jardim da Ponte, localizado na margem do rio Piracicaba oposta à área central, também recebia uma série de festas. Como cita Simões (2004, p. 3), já em julho de 1911 um dos eventos ocorridos no local contou com jogo de cartões postais, que havia se tornado bastante popular a partir de sua introdução na cidade no começo do ano, e eleição da rainha da festa, que contou com cinco ilustres cavalheiros piracicabanos como jurados. Novaes (2010, p. 41) evidencia que, como prêmio àquela escolhida como rainha seria oferecido um mimo qualquer e um camarote no Teatro Santo Estevão, o que a concederia livre acesso aos espetáculos frequentados pela elite. Além disso, haveria jogo das garrafas, em que se devia acertar o gargalo de garrafas com argolas, para, então, ganhá-las. Com o custo de cada argola a 300 réis, as

garrafas poderiam ser de vinho, licores e cerveja. Houve também um leilão de animais e doces, com a presença das bandas Azzarias de Mello e Giuseppe Verdi.

Tanto as festas de Lydia Rezende quanto as do Jardim da Ponte eram frequentadas de forma maciça pela elite piracicabana, que podia pagar pelas bebidas importadas, comidas, jogos e arrematar animais nos leilões. Se compararmos o preço de apenas uma argola com o valor da entrada para uma sessão mista no rink de patinação da cidade, que custava 500 réis, podemos entender que os valores dos jogos e dos produtos eram elevados. Assim, mais de uma tentativa de “laçar” uma garrafa, facilmente alcançaria o custo de um metro de seda na loja A Favorita, por 1.200 réis.

Não fica evidente a presença do cinematógrafo nessas festas, mas é possível que em algumas delas tenha havido apresentações desse gênero. Justamente por estarem ligadas a parcelas abastadas dos cidadãos piracicabanos, esses eventos beneficentes muitas vezes contavam com a demonstração de objetos tecnológicos. Para Simões (2004), entretanto, o espaço e do circo e do cinema eram muito abrangentes, possibilitando a opção por essas formas de lazer por grande parte dos piracicabanos, o que era capaz de promover a convivência de variadas parcelas da população em um único ambiente. Podemos concordar com essa afirmação somente se considerarmos o período a partir de 1908, em que começaram a se proliferar as salas fixas destinadas à exibição de imagens em movimento em Piracicaba. Essa expansão permitiu uma maior popularização do cinema, se comparada ao período em que os cinematógrafos chegavam à cidade por meio de companhias itinerantes, principalmente no Teatro Santo Estevam, ou quando eram apresentados em clubes sociais, restaurantes, bares e demais reuniões da elite.

Os circos, pelo que é possível entender através dos jornais da cidade, eram tidos como espetáculos populares e, vez ou outra, associados a situações de desordem. Como lembra Novaes (2010, p. 39), em determinada matéria houve reclamação relacionada à maneira pouco exemplar que as companhias de circos de cavalinhos faziam sua propaganda pelas ruas da cidade. Segundo o *Jornal de Piracicaba*, de 8 de outubro de 1901, a algazarra do bando de moleques correndo atrás dos palhaços era ridícula e incômoda, pois extrapolar as emoções “era visto como falta de racionalidade, prejudicial a uma imagem de progresso que queriam veicular a cidade” (NOVAES, 2010, p. 39). Deve ser por isso que nesse mesmo ano a Câmara Municipal optou pela cassação definitiva para apresentações de circos de cavalinhos de pau movidos a

vapor³⁰. Os circos de touros também eram interditos em Piracicaba desde 1875 (PERECIN, 2009, p. 12).

Os bares, por sua vez, eram vistos como local em que se reuniam vagabundos e desordeiros. A imprensa considerava que o consumo de bebida alcóolica nesses locais, fatalmente, levaria à vagabundagem e à desordem, sempre em oposição ao cidadão que se dedicava ao trabalho e, portanto, não possuía tempo ocioso para gastar nesse tipo de estabelecimento (*Jornal de Piracicaba*, 17 mai. 1902). José Luis Simões (2004, p. 7) considera que pelo fato de os bares agregarem grupos de trabalhadores de baixa qualificação e desempregados, que possuíam menos oportunidades de poder e, conseqüentemente, menor influência na dinâmica da cidade, eram desprestigiados, da mesma forma, pela imprensa local. O local, portanto, assim como seus frequentadores, era altamente estigmatizado pelos veículos de imprensa, justamente, por estarem distantes da elite piracicabana.

Diferentemente dos demais botequins de Piracicaba, o Édén era um bar e restaurante muito frequentado pelas elites. Segundo o Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (2006, p. 24), “destacava-se, pois era uma casa de diversões muito requisitada para festas, reuniões, serestas, saraus, inclusive familiares e as famosas ‘matinéés’”. O estabelecimento há tempos fazia parte dos divertimentos de piracicabanos e acabou sendo um local importante também para exibições do cinematógrafo. As apresentações passam, então, a fazer parte da diversão noturna de Piracicaba, juntamente com as bandas musicais e o chop gelado.

No ano de 1903, na edição de 1º de novembro, o *Jornal de Piracicaba* noticiava

O Édén é o verdadeiro paraíso piracicabano e com a presença da Corporação Carlos Gomes e gentis senhoritas tornaram o lugar ideal. Os proprietários o enfeitaram muito bem. Quem quiser tomar um chops regaladamente e ouvir boa música deve chegar a noitinha.

A maioria das bandas de música da cidade se apresentava no local e passou a dividir a programação com sessões de um cinematógrafo, adquirido em São Paulo pelo proprietário da casa, Antonio Riggo. O jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 17 de outubro de 1909, em sua terceira página, divulgava que “o sr. Antonio Riggo, proprietário do Édén Piracicabano, deve seguir para São Paulo, afim de adquirir um cinematógrafo para trabalhar naquela casa de diversões”. A entrada para o espetáculo do dia 6 de novembro custaria 500 réis, com “direito de ser retirada essa importância em bebidas ou comestíveis” (*Jornal de Piracicaba*, 06 nov.

³⁰ Uma espécie de carrossel.

1909), o que denota a presença do cinema como um atrativo para os consumidores, mas não como o motivo principal para ir ao local.

É possível considerar o Éden um dos primeiros locais fixos de exibição da Noiva da Colina, pois manteve exibições regulares, com programas de, em média, 10 fitas, até dezembro de 1910. Nesse intervalo de tempo, em 1º de janeiro de 1910, inaugura-se um espaço novo, assoalhado e com cadeiras, para a completa comodidade das famílias. As entradas para se assistirem as fitas dessa sala seriam, então, de 1\$000, sem direito à troca por bebidas, enquanto para as outras localidades continuariam sendo de 500 réis, com direito à troca (*Jornal de Piracicaba*, 01 jan. 1910).

Apesar das referências desencontradas, é dito por Pfromm Netto (2013, p. 347) que uma certa Confeitaria Progredior, de propriedade de José Maria Fernandes, também teria passado, em meados de 1901, a exibir fitas cinematográficas a seus frequentadores. O autor acredita que o projetor possa ter sido adquirido de José L. Ribeiro, que o anunciara na edição de 23 de junho do *Jornal de Piracicaba*, já que, três meses depois anúncio, o estabelecimento de Fernandes passou a realizar exibições. O que ainda é pouco claro é se “Confeitaria Progredior” era mesmo o nome da loja, uma vez que, no *Dicionário de piracicabanos*, Pfromm Netto (2013, p. 223) afirma que o mesmo José Maria Fernandes, comerciante, fora proprietário da Confeitaria e Restaurante Porta Larga na passagem do século XIX para o século XX, e que o fato de ser citado como dono da Progredior era indiferente, pois deveria se tratar do mesmo estabelecimento com nova denominação. Entretanto, Furlan (2013, p. 58), no livro comemorativo de 80 anos da Associação Comercial e Industrial de Piracicaba, no trecho sobre a loja “À Porta Larga”, em nenhum momento menciona qualquer mudança significativa de nome. A única alteração ocorrida foi para “Porta Larga”, que perdurou até 2006.

A impressão que causa a possibilidade de associação entre a confeitaria, o cinematógrafo e a Porta Larga é a de que Piracicaba possuía um comércio em pleno desenvolvimento e ligado às novidades tecnológicas. A aproximação com a Porta Larga parece improvável, porém é oportuno que o cinematógrafo esteja atrelado a ela, por representar um dos estabelecimentos comerciais de maior sucesso e mais duradouros de Piracicaba. De acordo com Furlan (2013, p. 58), a empresa começou em 1884, como sapataria, em um salão na esquina da então Rua do Comércio com a Rua Direita (hoje Governador Pedro de Toledo e Moraes Barros). Em 1887, seu proprietário passou a ser José B. de Camargo, que vendeu uma maior diversidade de produtos até 1921 (daí a incongruência de que José L. Ribeiro era seu administrador em 1901), quando passou à família Maluf, que a gerenciou até seu fechamento.

O que nos chama a atenção e intensifica o debate é que, ainda em 1898, houve uma apresentação do fonógrafo, pelo Professor Kij, na Confeitaria da Porta Larga. Com um vasto repertório, destacou-se “o discurso de José do Patrocínio na recepção à esquadra chilena, e uma caçada em que Zezé Pizza imita os caipiras” (TORRES, 2009, p. 233). Se houve essa sessão do fonógrafo no local, nada impediria, portanto, que se apresentasse também o cinematógrafo três anos depois. A confusão, todavia, deve ter partido do fato de que, em abril de 1895, o mesmo Professor Kij apresentou o kinetoscópio em São Paulo, na Confeitaria Pauliceia, que era da Companhia Progredior. Além disso, o mesmo aparelho seria apresentado novamente em novembro de 1901 no mesmo local, mas a Confeitaria Pauliceia já havia se tornado Salão Progredior (SOUZA, 2016, p. 28-31). Pode haver, portanto, uma dúvida por parte de Pfromm Netto quanto às datas e aos locais de sessões do cinematógrafo em Piracicaba.

O fonógrafo também fora várias vezes apresentado no salão do Clube Piracicabano, com ingressos a 1\$000 por pessoa, desde 1896 (PFROMM NETTO, 2001, p. 58). Já na primeira década dos anos 1900, o mesmo clube passou a sediar também exhibições de filmes. Funcionando como um dos pontos de encontro da elite, o Clube Piracicabano foi fundado em 1883, e tinha como sede, pelo menos até 1914, um sobrado na Rua Direita, de número 171. O Coronel José Barbosa Ferraz, mais conhecido localmente como Coronel Juca Barbosa ou, simplesmente, Coronel Barbosa, a partir de seus ganhos com o café comprou imóveis antigos na esquina da Rua São José com a Praça José Bonifácio para demoli-los e então construir o Palacete Barbosa, que abrigava salões comerciais no térreo, e o Clube Piracicabano na parte superior. Como as exhibições começaram a ocorrer entre 1900 e 1910, as sessões de cinematógrafo aconteciam no sobrado da Rua Direita, oferecidas aos sócios (LIMA, 2000). Não há indicações sobre a continuidade das projeções após a mudança de sede, mas é possível que tenham prosseguido, por ser uma das formas de entretenimento da elite piracicabana e de grande gosto por parte do Coronel, que, mais tarde, construirá o Teatro São José, que exibiu filmes desde sua fundação, e sobre o qual falaremos mais adiante, pois já é assunto para 1920.

De acordo com Novaes (2010), o local mais frequentado pelos profissionais liberais, empresários, políticos, intelectuais e fazendeiros residentes em Piracicaba era o Teatro Santo Estevão. Já o Clube Piracicabano, era a sede principal de bailes, reuniões, jogo, sessões de fonógrafo e cinematógrafo; festas escolares e festas íntimas. Os jornais locais, por sua vez, dedicavam diversos parágrafos, mencionando os nomes e, principalmente, sobrenomes daqueles presentes nos eventos, o refinamento da decoração, as singularidades dos comes e bebes, enfim, todos os detalhes dos acontecimentos promovidos e atendidos pelas “distintas

famílias piracicabanas”. Assim, Novaes (2010, p.36) destaca que “construiu-se uma imagem de uma elite superior e distinta das outras camadas através das formas de sociabilidade e do gosto”.

As festas escolares também eram regularmente noticiadas pelos veículos locais. Ligadas a comemorações cívicas, e de início e fim do ano letivo, os eventos relacionados às escolas piracicabanas eram essencialmente assistidos pela elite da cidade. Como não existiam muitas instituições de ensino em Piracicaba, somente os jovens e crianças de famílias mais abastadas tinham acesso à educação formal. Assim, como ressalta Simões (2004, p. 4), “as festas escolares eram momentos de encontro e lazer das elites estabelecidas”, muitas vezes, contando com homenagens a autoridades piracicabanas. O autor lembra ainda a importância concedida pelos jornais a esse tipo de acontecimento, destacando que, na edição de 1º de dezembro de 1910 do *Jornal de Piracicaba*, a primeira página em quase sua totalidade havia sido dedicada a comentários sobre a festa no salão nobre da Escola Complementar, que salientavam a harmoniosa decoração com flores artificiais e folhagens, as elegantes vestimentas das senhoras, senhoritas e cavalheiros. Além disso, foi reproduzida toda a programação e foram transcritos todos os discursos proferidos no evento (SIMÕES, 2004, p. 5).

O futebol também passava a fazer parte mais enfaticamente do cotidiano do piracicabano, tanto que a imprensa passa a divulgá-lo com maior frequência. Com a fundação, em 1913, do o Esporte Clube XV de Novembro, gradativamente, o esporte e a equipe passaram a ser os favoritos de Piracicaba.

As bandas de música eram frequentes atrações na Piracicaba que adentrava o século XX. Além de se apresentarem no coreto do Jardim Público, estavam sempre presentes nas inaugurações de obras públicas e encontros dançantes nos clubes e restaurantes da cidade. De acordo com João Chiarini (1955 apud. IHGP, 2006, p. 26),

Esses grupos de artistas, esses conjuntos musicais que, geralmente, tinham o nome de "Lira", de "Euterpe" ou de "Philarmônica", representavam muito para a vida social dos centros do interior. Em torno deles, desenrolavam-se os dias propícios e os dias maléficis das populações. Os moços gastavam horas esquecidas na sede da banda, exercitando-se nas clarinetas, nas flautas, nas requintas e nos trombones de vara. Quantos não compunham valsas, e dobrados, com o nome das suas belas. Em certos casos, a mesma cidade contava dois conjuntos. Até mesmo três. Piracicaba houve época que teve cinco: "União Operária", "Luiz Dutra". "Pompéia ", "Pedro Sérgio Morganti" e a de "Sant'Ana".

Como é natural, viviam numa perpétua competição. Os "maestros" mal se cumprimentavam. As "figuras" não frequentavam as mesmas confeitarias, e o público, no jardim, nas salas de visitas das casas de esquina com três janelas de frente para cada rua, discutia acaloradamente a superioridade da banda de sua preferência.

Se as bandas de música possuíam um caráter mais informal, e costumavam dividir espaço com os cinematógrafos em bares e restaurantes como o Édén, eram mais solenes e requintadas as apresentações de orquestras no teatro. Em 1907, após o início da temporada lírica no Teatro Santo Estevão, que contou com a alta sociedade piracicabana “trajada com grande pompa e luxuoso esmero” (PAJARES, 1995, p.10), houve numerosa concorrência na assistência dos espetáculos operísticos. As récitas eram desempenhadas pelos atores de companhias estrangeiras de passagem pela cidade, e as figurações, quando necessárias, eram formadas por cidadãos locais, geralmente estudantes. Nessa temporada, foram apresentadas óperas como *Aida*, *La traviata* e *Il trovatore*, de Verdi, *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, e *O guarani*, do maestro campineiro Carlos Gomes. Durante essa última, os alunos da Escola Agrícola, hoje ESALQ, estavam em cena como índios da tribo de Peri, mas perderam o controle no decorrer da batalha contra os portugueses, quando acabaram surrando os cantores de fato. A pancadaria só terminou com intervenção policial (PAJARES, 1995, p. 10).

Com relação aos artistas nacionais que passaram pelo palco do Santo Estevão, além dos estudantes da Agrícola e da Escola Complementar, estavam os integrantes da Orquestra do Maestro Lazaro Lozano, a primeira orquestra existente em Piracicaba. Com apresentações regulares, compunham o grupo, entre outros, Fabiano Lozano, irmão mais novo de Lázaro, e Erotides de Campos, ainda adolescentes.

Figura 1 – Orquestra do Maestro Lozano (com Augusto Mimi, Erotides de Campos, Fabiano Lozano e Benedito Dutra Teixeira, em 1915)



Fonte: ORQUESTRA SINFONICA DE PIRACICABA, 2015.

Sob a batuta de Lozano, estavam instrumentos de sopro, cordas e um piano. Se rememorarmos a crônica que citamos no início dessa parte de nosso trabalho, identificaremos

que essa orquestra é mesma que acompanhará os filmes nas futuras salas de cinema da Noiva da Colina nos idos de 1910 e 1920. Para iniciarmos nossa discussão acerca dessas salas, devemos abordar com detalhe o local em que aconteceram as primeiras sessões regulares, o Teatro Santo Estevão.

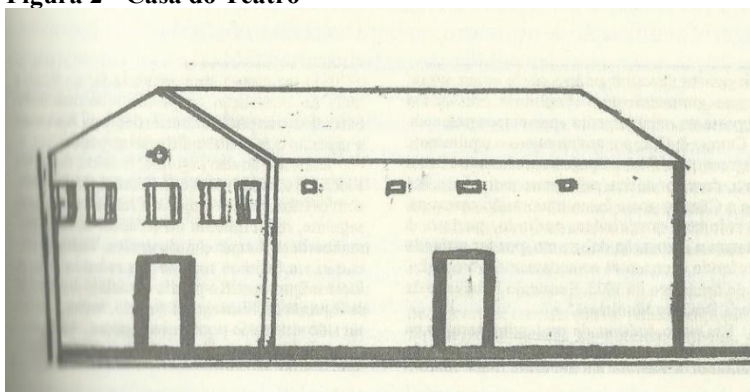
1.6. As primeiras salas fixas de exibição em Piracicaba

1.6.1. Teatro Santo Estevão

Em Piracicaba, o local em que as exibições de imagem em movimento passaram a ocorrer de forma habitual foi o Teatro Santo Estevão. O teatro, cuja pedra fundamental foi inaugurada em 23 de setembro de 1871, já abrigava espetáculos em 1887 (ALLEONI, 2008, p. 27). Em um artigo detalhado sobre o Santo Estevão (ou Santo Estevam, de acordo com a grafia da época), Guilherme Vitti (2009, p. 143) considera que sua fundação se deu, na verdade, em 1858, o que o torna o que ele chama de “1º Teatro Santo Estevão”. O “2º Teatro Santo Estevão” seria de 1903.

Felipe de Menezes (2016, p. 65), no entanto, observa que esse imóvel considerado por Vitti como “1º Santo Estevão” seria a chamada Casa do Teatro, fundada pelo Capitão Ricardo Leão Sabino, um militar e professor maranhense, que lecionava latim, francês e filosofia a Gonçalves Dias. De acordo com o autor, em 20 de julho de 1853, o vereador Francisco Ferraz de Carvalho foi responsável pela sugestão, durante uma sessão da Câmara, da construção de um teatro para a cidade, na época, ainda Vila Nova da Constituição (nome anterior ao de Piracicaba). Apesar da demonstração desse interesse, nos lembra Menezes (2016, p. 66) que havia, no Código de Posturas que estabelecia as leis do período, proibição de espetáculos públicos. Após a aprovação da Câmara, foi autorizada a construção do prédio, sobre a qual as informações são bastante escassas, com exceção do desenho feito pelo Padre Francisco Assis Pinto de Castro, ainda em 1858, e reproduzido a seguir.

Figura 2 - Casa do Teatro



Fonte: MENEZES, 2016, p. 65.

Segundo Menezes (2016, p. 66-67), o endereço da chamada Casa do Teatro era Rua dos Pescadores, atrás da Câmara, próxima à cadeia, onde atualmente se localiza a Rua José Bonifácio, na área central da cidade. Teria sido um “casarão modesto com telhado de duas águas, construído com taipas de pilão”, possuindo, na parte térrea, uma porta central e uma lateral, para a entrada do público.

A frente da Casa apresentava cinco pequenas aberturas para iluminação e ventilação do auditório, além de um óculo acima das janelas da entrada principal. A fachada lateral continha quatro pequenas janelas acima da porta principal.

Internamente, possuía três ordens de camarotes, possivelmente, estruturados em madeira.

A plateia era constituída de bancos de tábuas sobrepostas em pedaços de vigas.

O edifício era desprovido de forro e assoalho.

Não sabemos da existência de fosso de orquestra, proscênio ou caixa de ponto.

[...] As janelas serviam para a entrada da iluminação solar, abertas nas ocasiões de apresentações diurnas. Não há o registro de apresentações noturnas, mas se houvesse, certamente velas garantiam precariamente a visibilidade.

[...] Ainda não é possível precisar se havia inclinação da plateia e determinar como era o palco. Mas, levando em consideração as narrativas, era um espaço extremamente precário e perigoso (MENEZES, 2016, p. 67).

O autor afirma que o estilo arquitetônico da Casa do Teatro era colonial, com um espaço cênico italiano, em uma sala retangular de aproximadamente 33 metros de profundidade por 15 metros de largura. Ressalta que sua programação era altamente irregular, principalmente, por conta da herança de proibição de espetáculos públicos. Sua construção teria sido tão precária que, em setembro de 1865, uma das paredes laterais da casa desabou e matou um cavalo (MENEZES, 2016, p. 66).

O Teatro Santo Estevão, aquele no qual sabemos que houve apresentações de companhias de variedades que exibiram aparelhos reprodutores de imagens fixas e em movimento, segundo Guerrini (2010, p. 105) teria recebido esse nome do Barão de Rezende,

em homenagem a um ente querido recentemente falecido. Todavia, como bem analisa Menezes (2016, p. 70), era bastante recorrente que os mecenas do período dessem nome de santos protetores católicos, ou o próprio nome, aos teatros que financiavam. Não à toa, o nome do Barão de Rezende era Estevão Ribeiro de Sousa Rezende.

O prédio ficava entre as ruas Prudente de Moraes, São José e Santo Antonio. O local era mais conhecido, no período, como Largo do Teatro. Para compararmos com a atual configuração da cidade, utilizaremos o mapa elaborado pelo IPPLAP e utilizado por Menezes, que indica, aproximadamente, o ponto onde ficava o Teatro Santo Estevão.

Mapa 3 – Localização aproximada do Teatro Santo Estevão



Fonte: IPPLAP/MENEZES, 2009, p. 71.

Conforme lembram Novaes (2010) e Menezes (2016), o teatro em questão, até por volta de 1900 recebia constantes e intensas críticas da população e da imprensa piracicabanas. Gabriela Novaes (2010, p. 37) cita uma matéria do *Jornal de Piracicaba*, de 5 de agosto de 1900, em que o Santo Estevão é chamado de trambolho que necessitava ser removido pelo estado deplorável em que se encontrava. São destacadas as poças lamacentas que se formavam com as chuvas do lado de fora do teatro, sujando as roupas luxuosas das mulheres. Vale lembrar que, mesmo sendo considerado mal conservado, o Santo Estevão era um dos pontos de encontro da parcela mais abastada da sociedade piracicabana. Ainda de acordo com ela, “por dentro, o estado era pior, os camarotes não podiam ser aproveitados por não ter boa visibilidade, o teto

imoral, a separação entre a plateia e o palco era frágil e pobre, [...], o cenário paupérrimo e havia péssimo odor de um lugar sem asseio” (NOVAES, 2010, p. 37).

Na imprensa, a comparação com outras cidades do interior paulista era inevitável. Era destacado que municípios muitas vezes menores que Piracicaba possuíam um teatro decente. Uma cidade que já possuía água encanada e iluminação elétrica ainda não podia contar com um espaço para espetáculos condizente com o seu desenvolvimento. A sensação de orgulho e a vontade de exercer o papel de cidade-referência dentro de sua região eram característicos da Noiva da Colina, e um teatro luxuoso era mais uma das condições que deveria apresentar para que os habitantes de cidades próximas recorressem a Piracicaba e sua reputação de desenvolvida se concretizasse.

Além disso, Novaes (2010, p. 77) salienta que as campanhas nos jornais de incentivo para que a população frequentasse o teatro, prestigiando os espetáculos em cartaz, eram recorrentes. A autora levanta a hipótese de que, além do péssimo estado do Santo Estevão, talvez,

a população local ainda ficasse bastante resguardada em suas casas ou frequentassem outros locais de sociabilidade. A herança colonial não foi removida imediatamente, o lazer ainda estava ligado diretamente à Igreja. As ruas apresentavam aspectos rurais, com irregularidades, com falta de calçadas, com lama, poeira, uma iluminação fraca, isso quando tinha. A falta de estrutura e de costume fazia com que as elites não tivessem o hábito de sair às ruas (NOVAES, 2010, p. 77-78).

Seja pela herança colonial, má iluminação das ruas, deterioração do teatro, a falta de público e a quantidade de reclamações, os problemas do Santo Estevão não impediram que ele recebesse, em maio de 1901, o Biógrafo Lumière. De acordo com o *Jornal de Piracicaba* do dia 1º,

Moderno de 1901, dirigido pelo sr. Jean Garcia, representante da Societé Generale des Cinematographos e Biographos de Pariz na America do Sul, foi exibido no Grande Salão de Festas da Exposição de Paris, tendo obtido o primeiro prêmio, visto ser o aparelho mais aperfeiçoado, e que, ultimamente funcionou no Teatro Santa Anna, da capital, com aplausos.

O teatro paulistano anunciado era o Teatro Santana, que, segundo Souza (2016, p. 56-57), recebeu o Biógrafo Lumière, da Empresa N. Fernandes, de Nemésio Fernandes e J. Garcia, de 21 a 24 de abril de 1901, com sessões às 20h30, e ingressos “de 1000 réis nas gerais a 15 mil réis nos camarotes”. Foram exibidas sete fitas, a maioria da Pathé Frères, dentre elas um filme de Joana d’Arc colorido, de Méliès, que também foi apresentada em Piracicaba.

Segundo o *Jornal de Piracicaba*, as fitas exibidas pelo Biógrafo na Noiva da Colina foram “Aladino, drama com movimento de 350 artistas; Jeanne d’Arc, drama histórico francês

em 12 quadros coloridos; A Guerra da China; A Guerra Anglo-Boer; Os Funerais de Humberto I; Viagem, Chegada e Recepção do dr. Campos Salles em Buenos Aires”. A esses filmes o público piracicabano reagiria bem, já que “a concorrência de espectadores foi regular, porém os aplausos a alguns quadros exibidos foram frenéticos, tendo causado verdadeiro entusiasmo os quadros reproduzindo alguns combates no Transvaal, entre boers e ingleses” (*Jornal de Piracicaba*, 4 mai. 1901).

Por volta de 1903, uma comissão formada por Francisco Morato, José Gabriel B. de Mattos, José Gomes Xavier de Assis e Manoel Gonçalves de Lima se incumbiu de angariar fundos para as tão necessárias reformas no Santo Estevão. Em 1904, o *Jornal de Piracicaba* se encarregou de noticiar as mudanças promovidas pelas referidas reformas. O construtor Carlos Zanotta³¹, o mesmo responsável pela implantação do sistema de água encanada na cidade, foi bastante elogiado por seu trabalho no prédio do Santo Estevão, com a abertura de mais janelas e portas para ventilação e iluminação do ambiente interno, a construção de salas para *buffet* e banheiros melhores. Diz o jornal:

Nota-se nas decorações a nitidez e a graça dos desenhos, a variedade seleta dos arabescos, o bem apanhado das figuras de uma frescura deliciosa e risonha que diz bem com a alegria que deve reinar no interior de uma casa de espetáculos.
[...] Poderão os piracicabanos ter o grande prazer de reencetar em diversões civilizadas, as alegres reuniões de outrora, dando assim às formosas damas conterrâneas novas ocasiões de receberem as homenagens de seus admiradores[...] (*Jornal de Piracicaba*, 24 jul.1904).

Menezes (2016) traz em sua pesquisa vários aspectos de seu novo projeto e reconstrução. O arquiteto responsável foi Serafino Corso, tendo, como já dito anteriormente, Carlos Zanotta como construtor. A capacidade de público do teatro não chegava a mil assentos, com camarotes em diversos níveis. Em sua porção frontal estavam localizadas as áreas de acesso e de convivência, e sua fachada dava para uma grande área de praça, conhecida, justamente, como Largo do Teatro, como vemos na imagem a seguir.

³¹ Imigrante italiano, nasceu em 1844, foi pedreiro em seu país de origem. Quando se fixou em Piracicaba, continuou trabalhando na área da construção, em franca expansão na cidade, por seu processo de urbanização e modernização. Tornou-se uma figura de prestígio entre os italianos residentes em Piracicaba, e em 1º de novembro de 1887 foi eleito presidente da *Società Italiana di Mútuo Soccorso* (PFROMM NETTO, 2013, p. 576).

Figura 3 – Fachada do Teatro Santo Estevão



Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Piracicaba.

Figura 4 – Interior do Teatro Santo Estevão



Fonte: MENEZES, 2016, p. 76.

Nos anos de 1904 e 1905, o artista plástico Bonfiglio Campagnolli elaborou as pinturas decorativas da parte interna do Santo Estevão. Somente o pano de boca foi pintado pelo artista Joaquim Dutra, com imagens que remetiam à Rua do Porto. Sua carreira teve início como pintor de paredes, mas logo passou a pintar quadros com a temática essencialmente piracicabana (FILHO, 2007, p. 86).

Com estilo arquitetônico Neoclássico e um espaço cênico italiano, o Teatro Santo Estevão possuía uma sala principal de 18 metros de largura por 40 metros de profundidade. Segundo Cachioni (2002),

O edifício dividia-se em dois blocos. No primeiro bloco, o térreo era ocupado pelo *foyer* e o superior era alugado para outras atividades, tendo funcionado, inclusive, como Biblioteca Municipal. No bloco seguinte, mais antigo, havia a plateia, com duas fileiras de galerias e palco, este com entrada própria. No intercolúnio da fachada principal, encontravam-se cinco portas em arco pleno, no térreo, que compunham com outras cinco janelas-balcão (com balaustrada), também em arco pleno, no superior. Em toda a extensão do edifício, havia platibandas decoradas, inclusive com balaustrada em alguns trechos e relevos em outros. Como arremate dessas platibandas, um grande elemento decorativo, que marcava a entrada principal, além de bustos (de artistas ligados às artes musicais e teatrais), rocalhas e palmetas. Nas fachadas laterais, as janelas superiores apresentavam arcos abatidos e pilastras dóricas. Na fachada da Rua Prudente de Moraes, que correspondia ao palco e aos camarins, o primeiro pavimento é central e constituído por uma camarinha e se compõe com o térreo através de duas volutas. O caráter neoclássico do edifício é bastante marcante, no entanto, por conta da adaptação dos elementos classicistas à antiga fachada, a composição parece “atarracada” perto do outro edifício de Corso e Zanotta em Piracicaba, a Escola Moraes Barros, que mantém proporções mais fiéis ao classicismo.

Apesar da linguagem própria da arquitetura utilizada por Cachioni, a partir de uma análise atenta da imagem do Teatro Santo Estevão, da página anterior, podemos identificar cada elemento por ele citado. Os arcos plenos das portas e janelas-balcão são, justamente, arcos que formam um semicírculo inteiro, como é possível conferir na fotografia. As balaustradas são o conjunto de balaústres que formam uma espécie de parapeito e podem ser vistas nas janelas-balcão. Já a platibanda seria essa espécie de moldura, construída acima e ao redor do telhado, com o objetivo de escondê-lo, sendo, nesse caso, ornada por bustos, talhes circulares baseados em formato de conchas estilizadas e ornamentos derivados da folha da palmeira.

Dizer que a composição da fachada do Santo Estevão parecia “atarracada” faz sentido, principalmente, se considerada a condição de reforma pela qual passou o prédio. Cachioni tem razão ao dizer que os componentes classicistas parecem adaptados ao edifício já existente. A comparação com a edificação da Escola Estadual Morais Barros, do mesmo arquiteto e do mesmo construtor, inaugurada em 1900, elucida ainda mais a afirmação.

Figura 5 – Prédio da E. E. Morais Barros em 1933



Fonte: Acervo da Secretaria Estadual de Educação.

Vale ressaltar que, nesse período, logo após a reforma, o Santo Estevão ainda não possuía uma programação regular de cinematógrafo. Isso somente ocorrerá no final de 1908, quando as sessões passaram a se denominar “Cinematógrafo Cháritas”, cuja renda destinava-se à Santa Casa de Misericórdia, que era dona do aparelho projetor.

Segundo Pfromm Netto (2001, p. 63), uma comissão de administradores da entidade teria comprado um aparelho cinematográfico a fim de promover sessões beneficentes em prol de obras que seriam feitas no prédio da Santa Casa. O que não fica claro é de onde teria vindo o equipamento, que, de acordo com o autor, era um Pathé Freres, que projetava as fitas com nitidez, sem causar incômodo ao espectador, com uma coleção diversificada de vistas, sendo várias coloridas. A inauguração das exibições se deu em 5 de dezembro.

O fato de se tratar de um projetor Pathé Freres faz bastante sentido, pois foi exatamente nesse ano, 1908, em maio, que Francisco Serrador fechou um contrato com a Marc Ferrez & Filhos, representante da Pathé no Rio de Janeiro, para representação da marca em São Paulo. Provavelmente, o projetor do Cinematógrafo Charitas foi trazido de São Paulo, e deve ter sido negociado com Serrador. O importante exibidor já era conhecido pelos cidadãos do interior do estado, não só pelas notícias que vinham da capital, mas também por já haver excursionado por diversas cidades, como Campinas, em 1907, primeiro no Teatro São Carlos e depois no Rink, com seu cinematógrafo ambulante.

Fazer questão de noticiar que o projetor apresentado na estreia de uma sala fixa de cinema em Piracicaba era de fabricação da Pathé Freres faz parte do processo de afirmação da cidade como moderna e participante da dinâmica dos grandes centros. Além disso, havia a preocupação com o quesito “qualidade” atrelado à marca, por se tratar de uma das maiores empresas do ramo nesse período. Segundo Condé (2012, p. 44),

[...] antes da Primeira Guerra Mundial, a grande maioria os projetores das salas de exibição de diversos países era da Pathé. José Inácio de Melo Souza comenta que no Rio de Janeiro, uma vez que o nome da companhia havia se transformado em sinônimo de qualidade no campo dos projetores, os exibidores que tinham esses aparelhos em suas salas passaram a fazer referência ostensiva à empresa do galinho vermelho na publicidade de seus estabelecimentos, visando com isso atrair um número maior de público. O mesmo se dava com a divulgação dos programas de filmes, que passaram a ser divulgados com uma vinculação cada vez mais ostensiva às casas produtoras.

1.6.2. Ideal Cinematógrafo e Pavilhão Paulista

Pouco antes do Charitas, em julho de 1908 o Ideal Cinematógrafo, então da Empresa Walker, e que tinha Bento Graner como operador, se apresentava no Santo Estevão. O programa de estreia contava com as seguintes fitas:

Pintores modernos – A criada bebe vinho – Meu relógio atrasa-se – Cavalo maluco – Vingança do mestiço – Gauchos e mais gauchos – Consciência de sacerdote – Refeitório de sacerdote – Mortal idílio – Hotel tranquilo – Aventuras de um botânico – Momento trágico – Façanhas de um louco – Velhos marchantes³² (PFROMM NETTO, 2001, p.64).

Após uma temporada de um mês de exibição, a dupla se retirou do teatro. Ao desfazerem a sociedade, tanto Victor Walker quanto Bento Graner montaram salas fixas destinadas à exibição cinematográfica. Graner manteve o nome Ideal Cinematógrafo, que funcionava em um barracão na Rua da Boa Morte, esquina com a Rua Municipal (PFROMM NETTO, 2001, p. 63). Apesar dos atraentes anúncios de que se tratava de um “cinematógrafo falante”, o estabelecimento durou em torno de um mês.

De acordo com Fernando Morais da Costa (2005), se tem notícia de cinematógrafos falantes no Brasil desde 1902, com apresentações pírias e descaso por parte do público. A partir de 1904, porém, com o aperfeiçoamento dos aparelhos e técnicas de sincronização de som e imagem, as apresentações desses equipamentos no país se tornaram mais recorrentes e com

³² Todos os filmes foram produzidos pela Pathé entre 1905 a 1908, de acordo com a base de dados do Mnemocine.

maior aceitação das plateias, até culminarem no que Costa chama de “febre dos falantes”, entre 1907 e 1908. Embora o Ideal piracicabano esteja condizente com a época de popularidade dos falantes, é possível que a “febre” ainda não houvesse chegado às terras interioranas de Piracicaba, ou que os aparelhos utilizados por Graner ainda fossem bastante rudimentares e não tenham agradado o público, ou, ainda, que o exibidor possuísse um estoque pequeno de fitas, insuficiente para temporadas mais longas.

Enquanto isso, Walker, em uma nova sociedade com Saturnino de Campos, anunciava seu cinematógrafo também falante, instalado na Rua 15 de novembro, entre a Rua do Comércio e o largo da Matriz, “em frente ao antigo Correio, com fitas todas Pathé, as maiores novidades em cinematografia”, chamado Pavilhão Paulista. Em janeiro de 1909, Bento Graner retomou a parceria com Walker e passando a ser secretário do Pavilhão. Tanto que, nesse mesmo mês, no dia 5, é Graner quem explica, através do *Jornal de Piracicaba*,

que a interrupção havida no espetáculo ultimamente realizado deu-se em consequência de se haver quebra do eixo do motor, sendo esse também o motivo porque não se realizaram os costumados espetáculos de sábado e domingo. Comunica-nos ainda o sr. Graner que brevemente será exibida naquele cinematógrafo a sensacional e emocionante fita *O crime da mala*, em que vem fielmente reproduzido o horrível crime que se deu em São Paulo (*Jornal de Piracicaba*, 05 jan. 1909).

De fato, logo após o conserto do motor do projetor, Piracicaba pôde assistir ao *Crime da mala* no Pavilhão Paulista. No dia 10 de janeiro de 1909, o *Jornal de Piracicaba* já anunciava o sucesso da fita entre os espectadores piracicabanos. Como lembra José Inácio de Melo Souza (2000, p. 109), a partir de um crime ocorrido em São Paulo, em 1908, que envolvia o esquartejamento da vítima, foram filmadas quatro versões da história sanguinolenta. Duas foram produzidas por equipes paulistas, que levaram o nome de *O crime da mala*, e outras duas foram realizadas por equipes cariocas, as quais receberam o título de *A mala sinistra*. Não podemos precisar a qual das quatro versões filmadas de *O crime da mala* a plateia piracicabana assistiu. No entanto, ao analisarmos a fala de Bento Graner para o jornal, é possível presumir que tenha sido aquela produzida por Francisco Serrador. Como Graner afirma que a fita reproduzia fielmente o crime, segundo a Filmografia Brasileira o filme paulista que continha a maior quantidade de detalhes era justamente esse, *O crime da mala* de Serrador era:

Reconstituição do assassinato de Elias Farhat por Miguel Traad, que esquartejou o cadáver, colocou-o dentro de uma mala, seguiu para Santos e tomou um navio com a intenção de jogá-lo ao mar. A atitude suspeita do assassino, que se recusou a permitir que sua mala fosse transportada pelo pessoal de bordo, despertou suspeitas. Aberta a mala, Miguel Traad foi preso. Cenas documentais do julgamento e de locais

relacionados com o crime (ocorrido nas imediações da Rua Boa Vista, em São Paulo) e com a tentativa de fuga do assassino³³.

Além disso, mais tarde Walker revela que os filmes que constituiriam a programação de sua próxima sala de exibição viriam do Bijou de São Paulo, de Serrador. Isso indica que alguma relação de compra de filmes já deveria existir entre as empresas na época do Pavilhão.

Pfromm Netto (2001, p. 63) lembra que Piracicaba “assistiu, naqueles tempos, a algumas das fitas mais importantes então produzidas, no país e no exterior”. Como justificativa, o autor lembra duas exhibições ocorridas no Cinematógrafo Charitas, no Santo Estevão, em 14 de janeiro de 1909, novamente *O crime da mala* e *O crime da Rua Carioca (os estranguladores Rocca e Carletto)*. Samuel Pfromm Netto afirma ainda que, sem dúvida, o filme exibido como *O crime da Rua Carioca* em Piracicaba é, na verdade, *Os estranguladores*, produzido, em 1908, por Antonio Leal. Conforme diz Rafael de Luna Freire (2011), o filme era uma produção da Photo-Cinematographia Brasileira de Antônio Leal e Giuseppe Labanca, adaptando a peça teatral *A quadrilha da morte*, que tratava do crime cometido por Roca e Carleto, e havia sido escrita por Figueiredo Pimentel e Rafael Pinheiro. Segundo ele, a fita também se destacara por sua metragem maior e conseqüente tempo de duração maior, dois rolos, e aproximadamente 35 minutos. A afirmação de Pfromm Netto de que seriam o mesmo filme se baseia na ficha técnica que foi publicada nos jornais à época e que condiz com os nomes que integraram a equipe de *Os estranguladores*.

No caso de *O crime da mala*, é provável que Saturnino de Campos, dono do aparelho do Pavilhão, tenha vendido ou alugado a fita aos operadores do Charitas, pois em 16 de janeiro de 1909, encontramos no *Jornal do Piracicaba* que no dia seguinte ocorreria a última sessão desse cinematógrafo na cidade, que deveria seguir para Santa Bárbara d’Oeste na mesma semana. Assim, a sala que, segundo Elias Netto (2000), era um tanto precária, pouco confortável e abafada nos tempos de calor, seria fechada. Victor Walker, então sem equipamento, levou cerca de oito meses para retomar suas atividades de administrador de sala de exibição, como veremos a seguir.

1.6.3. Bijou

Ao estabelecer uma nova parceria, agora com Leandro Madazio, Victor Walker inaugurou um cinema permanente no antigo rince de patinação da cidade, localizado na Rua

³³ Informação disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

São José. No dia 2 de setembro de 1909, era noticiado no *Jornal de Piracicaba* que as reformas feitas pela dupla já estavam em vias de terminar e

O espaçoso casarão já apresenta outro aspecto e excelente comodidade para o público, tendo sido construídas duas ordens de camarotes, assim como lugares especiais para a prefeitura, polícia e imprensa³⁴.

Os novos empresários aguardam apenas a chegada de cadeiras e fitas para abrir o galante teatrinho, que certamente terá a preferência do público.

Foi inaugurado, então, para fazer frente ao Charitas, em 5 de setembro de 1909, o Bijou Theatre, com filmes vindos do “acreditado Bijou de São Paulo”. No programa de sua inauguração seriam exibidos, em sessão às 21 horas:

Casamento nas Índias (colorida) – Um incêndio cômico – Vingança da cigarra (Pathé) – Pó epilatório (comédia) – Os funerais do Dr. Affonso Penna, realizado no Rio a 16 de junho de 1909, fita nacional de uma nitidez inacreditável, com 350 metros – Amor de escrava (belíssimo drama) – Suspensão (cômica) – A filha do saltimbanco (filme de arte que encerra as mais comoventes situações) – Companheiros de armas (extraordinário filme norte-americano com 500 metros, tirado em magníficos cenários) – A sogra terrível, extraordinária fita cômica que obteve em S. Paulo, no Bijou, o maior sucesso conhecido.

Os valores dos ingressos variaram entre 5\$000 para os camarotes, 1\$000 para as cadeiras, e 500 réis para a geral. Os preços podem ser considerados acessíveis e próximos aos que vigoravam no Rink anteriormente, em que uma entrada para sessão mista custava 500 réis, e uma sessão com música, 1\$000 (*Jornal de Piracicaba*, 04 abr. 1909 e 05 set. 1909). Com o intuito de driblar a nascente concorrência, o cinema do Santo Estevão passou a oferecer a seus frequentadores distribuição de brindes, como relógios de algibeira, despertadores, bonecas, além de execuções de modinhas em voga, pela Banda Carlos Gomes, nos intervalos dos espetáculos (PFROMM NETTO, 2001, p. 65).

Em 2 de janeiro de 1910, o *Jornal de Piracicaba* anunciou também o sucesso que “a fita do funeral dos estudantes mortos pela polícia do Rio” fizera no Bijou no dia primeiro. Tratava-se do episódio conhecido como “Primavera de sangue”, ocorrido durante a batalha eleitoral de 1910 entre militares e civilistas, em que dois estudantes, ao celebrarem a chegada da estação primaveril, foram mortos pela polícia do Rio de Janeiro (BORGES, 2011, p. 115).

³⁴ Não encontramos informações sobre a existência de uma lei municipal que determinasse a gratuidade de assentos para membros da prefeitura, da polícia e da imprensa em Piracicaba. Freire (2012a, p. 91) ressalta que em Niterói, na década de 1910, havia essa lei, que estabelecia que deveriam ser reservadas cabines especificamente destinadas à imprensa e à polícia, cujos elementos não pagariam pela entrada nos cinemas niteroienses.

O êxito de títulos como esse demonstra o interesse da população interiorana em ter conhecimento do que se passava na capital federal, além de uma certa predileção por funerais.

A exibição de filmes seguiu até maio de 1910, e, depois, ficou suspensa até o final de junho, enquanto o Bijou abrigava o chamado *Sport Hall*, que apresentava exímias atiradoras, em um espetáculo de tiro ao alvo, que, segundo o *Jornal de Piracicaba*, havia sido um grande sucesso em São Paulo, Jundiaí e, ultimamente, no Rink campineiro. A entrada era grátis, mas os adultos deveriam comprar as chamadas *poules*, bilhetes de aposta acusados de serem desculpa para jogos de azar, e assim era mantido o divertimento. Francisco Peyres era o diretor da trupe, e, nos intervalos, tocava a banda Carlos Gomes.

Entre julho e meados de outubro, o Bijou ficou fechado, voltando a funcionar em 22 de outubro de 1910, como Íris Teatro, após passar por uma mudança em sua administração, ficando sob a chefia da empresa Müller e Costa.

1.6.4. Íris

Seguindo cronologicamente a história das salas de cinema de Piracicaba, encontramos o cinema Íris. No dia de sua estreia, o *Jornal de Piracicaba* publicou:

O antigo Rink Piracicabano transformou-se, devido aos esforços da Empresa Müller e Costa, num mui confortável cinematógrafo.
Hoje, à noite, serão ali exibidas por um excelente aparelho, belas e interessantes fitas cinematográficas, destacando-se as Um episódio sobre Richelieu e Pobre menina³⁵ (*Jornal de Piracicaba*, 22 out. 1910).

Notamos que a nota da imprensa procurou valorizar a comodidade da nova sala, bem como a qualidade do aparelho. Entretanto, não é possível especificar quais foram as mudanças ocorridas no antigo Bijou para que as acomodações se tornassem mais confortáveis, e nem a procedência do cinematógrafo. Considerando o tempo em que a sala ficou fechada, cerca de três meses, é cabível que tenha sido feita alguma reforma.

A resposta do público piracicabano ao novo espaço, de acordo com o *Jornal de Piracicaba*, foi muito boa, causando “enchente” no primeiro dia de apresentações. O conforto do “elegante teatrinho” foi novamente destaque na edição do dia 23, que informava que também haveriam sessões destinadas às crianças, todos os dias às 18h30.

³⁵ Segundo o banco de dados do Mnemocine, os dois filmes, de origem francesa, produzidos pela Lux, foram exibidos no Radium de São Paulo, em 1909.

O Íris continuou em atividade até a década de 1930, quando foi integralmente reformado, e o prédio se tornou outra sala de cinema (já sonora). De outubro a dezembro de 1912, o cinema passou por reformas, e, em 3 de janeiro de 1913, houve a reinauguração da sala, “no melhor estilo da época: discursos, declamações e bandas de música”. A sala passou a contar com camarotes, varanda e plateia, “decorados com charme e *savoir-faire*” (PERECIN, 2009, p. 165). Segundo Percin (2009, p. 165),

As transformações operadas no Íris Teatro eram um desafio à competição por parte dos demais estabelecimentos da cidade. Observamos pela imprensa a emulação entre as empresas congêneres que operavam no mercado. Dois meses após a reinauguração do Íris Teatro, o Cinematógrafo Radium (ou Radium Cinema) oferecia o drama da Ítala Filme de 2500m em 5 atos e 415 quadros, intitulado “Amor de pai”. Verdadeiro acontecimento de uma hora e meia de projeção!

Já em 29 março de 1914 foi inaugurada uma nova pista de patinação no Íris, porém a exibição de filmes não foi deixada de lado. O espaço seria dividido entre as duas atividades, sendo as sessões de patinação às terças e quintas-feiras, às 19h, e as sessões de aprendizagem às segundas-feiras, das 17h às 19h, para as senhoritas, e das 19h às 21h, para os rapazes. As sessões de cinema aconteceriam nos demais dias da semana, quartas, sextas, sábados e domingos.

Em maio de 1914, o Íris passou por alteração de sua empresa administradora, sendo então gerido pela Empresa Castro, Godoy e Companhia. Nesse período, notamos a mudança no programa das salas de cinema locais. As várias fitas de metragem curta, divididas em sessões de duas ou três partes, já haviam sido substituídas por filmes de metragem mais longa. Assim, encontramos no dia 6 de maio de 1914, a exibição de dois filmes no Íris, em sessão às 20h30, “*O homem que eles amesquinham*, pungente drama em 2 parte e com 1200 metros, e *Honra por honra*, comovente drama em 3 partes e com 1600 metros, da fábrica Milano Film³⁶.” (*Jornal de Piracicaba*, 06 mai. 1914). No mesmo ano, foi anunciada nova mudança de administradora, que, em 3 de dezembro, tornou-se Castro, Franco e Companhia.

Ao longo de sua existência, principalmente ao final da década de 1910 e início da década de 1920, ocorreram diversas modificações nas empresas que gerenciaram o Íris, tendo sido administrado durante um bom tempo por Antonio Campos, empresário da exibição piracicabano e personagem de nosso próximo capítulo.

³⁶ Os dois filmes são italianos, produzidos em 1913 e 1912, respectivamente, de acordo com a base de dados do Mnemocine. *Honra por honra* já havia sido exibido no Íris em março de 1914.

José Inácio de Melo Souza (2016, p. 19) menciona que um dos “motores iniciais” para a elaboração da pesquisa que resultou no livro *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros* foi a ausência de imagens sobre as salas de cinema da capital paulista. Entendemos que essa “escassez iconográfica” se manifesta ainda mais brutalmente quando consideramos os cinemas do interior do estado, em que, além de haverem sido feitas poucas fotos, não houve a preocupação em preservá-las de maneira adequada. Esse é exatamente o caso de Piracicaba, em que, de todas os espaços de exibição cinematográfica existentes nos anos 1910, somente encontramos fotografias do Teatro Santo Estevão, já vistas na página 72, e do Íris, logo abaixo.

Figura 6 - Fachada do Cine Íris próximo a 1918



Fonte: Arquivo do IHGP.

A foto traz um prédio de fachada simples, de estilo eclético, com pouca ornamentação nas padieiras das janelas e porta. Os diversos cartazes, de variados tamanhos, anunciam os filmes que seriam exibidos, e, por conta de um deles, de um filme específico, podemos pensar que, na verdade, a foto pode haver sido tirada em 1919. *The Grouch* (Oscar Apfel, 1918), no

cartaz menor, mais visível à direita, foi lançado nos Estados Unidos em novembro de 1918³⁷, e, portanto, demoraria mais alguns meses para chegar ao Brasil. Outros dois cartazes identificáveis fazem referência a duas fitas que documentavam a Primeira Guerra, em curso desde 1914, *A grande conflagração europeia*, filme natural, em seis partes, e *A Grande Guerra*, no anúncio menor próximo à porta de entrada. Os demais filmes que podemos distinguir são *A Cowboy's Mother* (Otis Thayer, 1912) e *Scuola d'eroi* (Enrico Guazzoni, 1914).

A presença exclusiva de homens na calçada do cinema denota o lugar da mulher na sociedade piracicabana na época, que não deveria ser no ambiente público da sala de cinema durante o dia. As crianças também têm bastante destaque na fotografia, pois estão ao centro, sentadas na calçada do Íris. Visivelmente, são meninos jornalheiros, que exibem as grandes folhas onde estavam impressas as notícias. É possível que eles frequentassem as sessões infantis do cinema, caso ganhassem alguns trocados a mais com a venda dos jornais. Nessa época, os principais concorrentes do Íris eram o Politeama e o Santo Estevão, que voltava a utilizar seu nome de teatro também para as sessões cinematográficas. Até 1919, porém, o Santo Estevão funcionou bastante tempo como Teatro Cinema, e algumas outras salas, de duração mais efêmera, também existiram no período.

1.6.5. Teatro Cinema

O Teatro Cinema deu continuidade aos espetáculos cinematográficos no Santo Estevão, a partir de fevereiro de 1910. Administrado pela Empresa Claes e Oliveira, existiu até o final da década, quando o antigo teatro foi fechado. Os programas eram anunciados no *Jornal de Piracicaba* e geralmente divididos em três partes, com filmes de pouca metragem. Em 10 de abril de 1910, esse jornal divulgou as sessões infantis, que deveriam ocorrer às 18h30, aos domingos, com distribuição de bombons. O mesmo texto enfatizava a grande dificuldade que os exibidores do Teatro Cinema enfrentavam para apresentar fitas novas aos piracicabanos, e evitar as reprises.

No dia 14 do mesmo mês, foi oferecido um espetáculo a Bento Graner, que, ao que tudo indica, era operador desse cinema. O *Jornal de Piracicaba* previa uma grande afluência de público à sessão, pois Graner era muito querido e conhecido na cidade. O programa foi também divulgado, destacando os filmes “*As inundações de Moscou*, natural, *A filha do lenhador*, dramática, *O bom patrão*, com 500 metros, *Tratando de vingar-se*, dramática e *A filha do*

³⁷ Informação disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0010196/?ref_=nv_sr_3

contrabandista”. A presença de “uma boa orquestra” viria a “aumentar os atrativos da função” (*Jornal de Piracicaba*, 14 abr. 1910), o que é bastante curioso, já que o jornal não costumava noticiar a presença de orquestras nas salas de cinema, mas, geralmente, divulgava as bandas que tocavam nos intervalos.

Em maio, a Companhia de Variedades de Braz Pepe esteve se apresentando no Santo Estevão, e teve bom público. Segundo o *JP*,

A primeira e segunda parte constaram de exibições de magníficos filmes, destacando-se alguns que foram muito aplaudidos.
A segunda parte foi preenchida com duetos, cancionetas, romanzas, cantadas pelos excelentes artistas que constituem a trupe.
O vivo e inteligente menino Raul Pepe, que denota extraordinária vocação para o palco, recebeu calorosos aplausos da assistência.
Finalmente, foi uma excelente noite que nos proporcionou a Companhia do Sr. Braz Pepe, que merece ser conhecida pelo nosso público (*Jornal de Piracicaba*, 31 mai. 1910).

Então com cinco anos de idade, o elogiado menino Raul Pepe, se tornaria anos depois Raul Roulien ator e cantor que participaria de diversos filmes da Fox em Hollywood. Os piracicabanos já reconheciam seu talento, como foi dito pelo jornalista do *Jornal de Piracicaba*, e ainda hoje se gabam por terem recebido Roulien, mesmo que antes de todo o sucesso hollywoodiano.

O Teatro Cinema receberia uma série de companhias e diversos filmes seriam exibidos, durante sua existência ao longo dos anos 1910. Em dezembro de 1915, sua administração ficou a cargo da Empresa Lippelt e Comp., e, ao final da década, o espaço foi fechado e somente reaberto em 1920, novamente como Teatro Santo Estevão.

1.6.6. Parisiense, Bijou (segundo) e Cine Piracicabano

Um dos cinemas mais efêmeros do período, o Parisiense surge nas páginas do *Jornal de Piracicaba* em abril de 1911. Logo em 17 de junho, é noticiado que o cinema da Rua do Comércio passaria a se chamar Bijou. É importante que não confundamos este Bijou com aquele que se transformou no Íris, em outubro de 1911. O segundo Bijou durou cerca de dois meses, até que, no dia 11 de agosto, foi comprado por Gabriele Serso e Comp., que prometiam grande melhora na qualidade das fitas, “fazendo contrato com a casa que em São Paulo recebia da Europa as últimas novidades” (*Jornal de Piracicaba*, 11 ago. 1911). O nome acaba se alterando novamente e, no *Jornal de Piracicaba* de 25 de agosto, foi publicada a informação de que o cinema deveria se chamar Cinema Piracicabano.

Além de modificações no prédio, a nova administração promoveu a maior mudança para a sala, a instalação de ventiladores elétricos, que mereceu destaque nos jornais. Como lembra Freire (2011, p. 306), “podemos perceber como a distinção conferida pelas diferentes formas de amenizar o calor se tornou um dos mais frequentes recursos publicitários dos exibidores [...]”. Nem a propaganda dos ventiladores, entretanto, foi capaz de manter o Cinema Piracicabano em funcionamento por mais de dois meses. A sala foi vendida novamente e, a partir de 26 de outubro de 1911 e após “completa reforma”, alteraria seu nome para Radium Cinema (*Jornal de Piracicaba*, 26 out. 1911).

1.6.7. Radium

Na estreia do Radium houve sessão com quatro filmes, “todos dramáticos, de grande efeito”, com o valor do ingresso de 500 réis para a varanda, 300 réis para as cadeiras, e 200 réis para a geral. Podemos identificar, então, que a sala tinha características de um cinema mais popular. Se levarmos em conta que, ainda em 16 de outubro de 1910, foi publicado no *Jornal de Piracicaba* o reajuste no preço das entradas para o Teatro Cinema, que passariam a ser de 2\$000 para camarotes, 1\$000 para varandas, 500 réis para cadeiras, e 300 réis para a geral, chegaremos a essa conclusão.

Marly Therezinha Germano Percin (2009, p. 106) afirma que, por volta de 1912, o maior divertimento da cidade era o cinema, “comunicador de uma arte nova e muito ao gosto popular, desde comédias e pantomimas a dramalhões, ou mesmo tragédias Shakespearianas como Macbeth.” Assim, a abertura do cinema foi muito elogiada, e Gustavo Müller, que havia passado a gerenciar o Íris em agosto, também passou a administrar o Radium. Um ano depois, em outubro de 1912, a gerência da sala passou a ser da Empresa G. Martins, que o administrou até fechar em dezembro de 1913. Em 31 de julho de 1915, o cinema da Rua do Comércio foi reaberto pela empresa Lippelt e Cia.

1.6.8. Rezende

Entre o Radium Cinema e o Politeama, uma sala nos chama a atenção por não possuir localização central como as demais, o Cinema Rezende. Ele aparece, sem muita pompa, em outubro de 1912, com um anúncio no *Jornal de Piracicaba*. Seria apresentada no dia 12

Deslumbrante soirée da moda, às 8 horas da noite, com 10 estupendos filmes, entre os quais, salientam-se: Almas extraviadas, sentimental drama de PHAROS, em 3 partes, com 1400 metros, Engano do velho confeitiro (drama) e a belíssima e [ilegível] comédia O irmão de leite.

Amanhã: Matinée, às 2 horas. Às 7 horas da noite soirée chic.

Das 6 e ½ da tarde em diante correrão ônibus e automóveis para Vila Rezende, os quais partirão do Largo da Matriz (*Jornal de Piracicaba*, 12 out. 1912).

O mais interessante nessa notícia seria a disponibilidade de transporte até a Vila Rezende, mas não fica claro a cargo de quem ficaria o custo das passagens. Provavelmente, deveria o espectador pagar por elas e, depois, também comprar as entradas para o cinema³⁸. O bairro era relativamente próximo ao centro, mas era necessário cruzar a ponte sobre o rio Piracicaba para acessá-lo. Para melhor visualizarmos sua localização, recorreremos ao mapa que segue. O centro da cidade estaria, então, a sudoeste no mapa.

Mapa 4 - Vila Rezende por volta de 1920



Fonte: ALDROVANDI, 2009, p. 10.

Os habitantes de Vila Rezende, ao contrário do que se pode pensar, eram pessoas abastadas, como os descendentes do Barão de Rezende, que inicialmente era o proprietário das terras. Assim, não nos deve causar tanto espanto o fato de a vila possuir um cinema nessa época.

³⁸ Alice Dubina Trusz (2008, p. 223) menciona que, em Porto Alegre, no dia 7 de maio de 1908, foi noticiado no jornal *Independente* a disponibilização, por uma empresa privada, de um serviço de transporte rodoviário coletivo que ligaria a cidade baixa à cidade alta. O serviço era diário e o valor da passagem era de 100 réis para uma viagem simples e 200 réis para uma viagem redonda. Provavelmente, em Piracicaba, o sistema de transporte funcionava de maneira similar.

A Empresa administradora do Cinema Rezende era a Lopes e Cia., que não estava envolvida com a gerência de outras salas de exibição de Piracicaba.

Sobre os filmes anunciados em 12 de outubro de 1912, eram todos distribuídos pela Companhia Cinematográfica Brasileira³⁹, empresa que monopolizava o mercado cinematográfico no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, e que, segundo Souza (2003, p. 230)

Com os pés fincados nos três maiores mercados regionais do país, uma vasta rede de salas recebendo seus filmes e uma importação regular e abundante daqueles de maior sucesso, [...] realizou, num espaço de tempo relativamente curto, aquilo que Randal Johnson pediu para as empresas produtoras brasileiras: o desenvolvimento de um mercado quase que nacional e a concentração de empresas importadoras, distribuidoras e exibidoras sob um único comando.

Por conta da eficiência da CCB, as fitas exibidas no Rezende eram de origem europeia ou americana e produzidos nos dois últimos anos, o que era atraente ao público. Em 1913, nem mesmo a qualidade dos filmes venceu a barreira de que a distância do centro da cidade causava, e o cinema foi colocado à venda. De acordo com o *Jornal de Piracicaba*,

Vende-se o Cinema Rezende, com todos os seus pertences, pronto para funcionar, possuindo motor de 6 HP, “Otto”, a querosene ou gasolina, dínamo, correia, projetor Pathé, último modelo, lanterna, resistências, duas objetivas, tubo de objetiva para projeções fixas, amperímetro, voltímetro, enroladeira de fitas, bomba para molhar a tela, cavalete desmontável, três aparelhos “pluvius”, extintor de incêndios, quase 400 cadeiras, fios, lâmpadas, estantes e bancos para a música, campainha grande para a porta e mais uma pequena.

Vende-se por uma verdadeira pechincha visto a empresa não querer continuar com o referido cinema.

Informações na Vila Rezende, onde o mesmo pôde ser visto (*Jornal de Piracicaba*, 01 ago. 1913).

Ao que temos notícia, não foi realizada a compra do Cinema Rezende, e a Vila somente voltaria a ter outra sala de exibição décadas depois.

1.6.9. Politeama

³⁹ Em 1912 a CCB possuía um “capital de 4 mil contos; fundo de reserva de 1080 contos; proprietária direta de dezessete cinemas em São Paulo, Rio, Santos, Belo Horizonte, Juiz de Fora e Niterói; exclusividade de locação para o Brasil da Pathé Frères e associadas (American Kinema, Nizza, Film D’Art, Italiana, Film Russo, Filme Japonês, Hollandsch Film, Imperium Film, Modern Pictures, Thanhouser, Thalia, Star Film, Clarendon, Comica, Ibérico), Gaumont, Éclair, Éclair America, Cines, Pasquali, Savoia, Milano, Vitagraph, Edison, Lubin, Wild West, Essanay, Independent Motion Pictures; importação direta da Nordisk, Pharos, Bioscop e Mutoscop, Itala, Ambrosio e Vesuvio (SOUZA, 2003, p. 230).

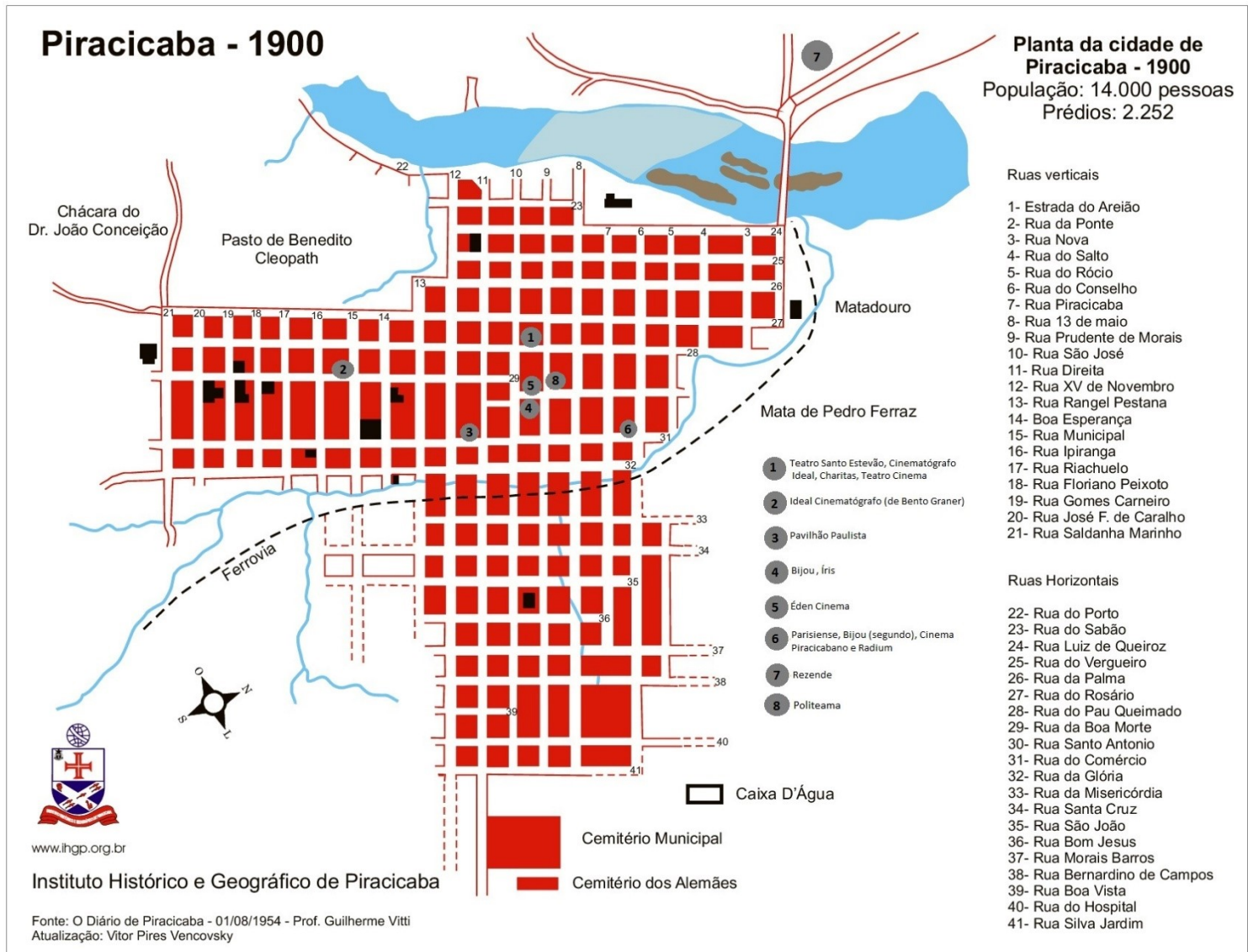
O Politeama seria inaugurado, em 28 de março de 1914, e os redatores do *Jornal de Piracicaba* foram previamente convidados para conhecer suas instalações, no Largo do Jardim, e assistir a uma fita cinematográfica. O *Jornal de Piracicaba* não poupou elogios à sala de Francisco Alves Fagundes, ressaltando o “vasto e bem decorado salão de espetáculos”, que fora “mobiliado a capricho, oferecendo fácil acesso às localidades, as quais são todas dispostas magnificamente em relação à tela de projeção”. O projetor foi considerado de qualidade, não apresentando trepidações e exibindo com nitidez, e a orquestra, bem organizada. Os preços para a sessão de estreia, com o filme da Nordisk, *O filho da prisioneira* (*Fangens Son*, 1914), foram de \$800 para a varanda e de \$500 para a plateia (*Jornal de Piracicaba*, 28 mar. 1914).

Em setembro de 1915, o Politeama anunciou no *Jornal de Piracicaba* que havia estabelecido um contrato de exclusividade para todas as produções da empresa J. R. Staffa, do Rio de Janeiro. Ele detinha os direitos da Nordisk no Brasil desde 1910 (*Jornal de Piracicaba*, 2 set. 1915) e era concorrente direto da CCB (SOUZA, 2003, p.304). O contrato com Staffa continuou em 1916, mas a eclosão da Primeira Guerra viria a acarretar a ocorrência cada vez mais comum das reprises. A necessidade do mercado exibidor de novidades cinematográficas somente foi atendida pela entrada de outras distribuidoras norte-americanas no Brasil, o que abriu ainda mais as portas às produções estadunidenses.

A grande longevidade do Politeama piracicabano poderia ser contada com detalhes em um capítulo exclusivamente dedicado a este cinema, mas essa não é a intenção de nosso trabalho. Com quase vinte anos de existência, e diversas mudanças de administração, a sala somente ficará fechada por um certo tempo para se adaptar à chegada do cinema sonoro, no final dos anos 1920.

Este é o panorama do desenvolvimento das salas de exibição cinematográfica na cidade de Piracicaba. É essa cidade, com seus quase 70 mil habitantes, que comemorará a inauguração de novas salas fixas na década de 1920, como o luxuoso Teatro São José. Dessa forma, podemos concluir esse item, trazendo um mapa, em que indicamos as salas de cinema de Piracicaba de 1908 ao final dos anos 1910.

Mapa 5 – Cinemas em Piracicaba de 1908 a 1919



Fonte: IHGP, com adaptações da autora.

Como podemos notar, foi utilizado o mapa referente à configuração da cidade em 1900, elaborado por Guilherme Vitti e atualizada pelo IHGP, pois, infelizmente, não tivemos acesso a um mapa do gênero que fosse de 1910. Nosso trabalho foi o de localizar e identificar as áreas em que os cinemas estudados ficavam, com a intenção de situá-los com relação à área central da cidade. A maioria das salas ficavam justamente nesse perímetro, por conta da localização do comércio e da maior facilidade de acesso através do transporte público. A Noiva da Colina era um município em modernização e seus habitantes ansiavam por novas experiências, como foi a do cinema na cidade. O próximo passo, portanto, é o de entender quem frequentava essas áreas e essas salas, e como se comportava esse público dentro do espaço do cinema.

1.7. Caipiras no cinema: O público piracicabano

Apesar da efemeridade de várias salas de exibição de Piracicaba, podemos perceber nitidamente o processo de consolidação do circuito de cinemas durante a década de 1910 na cidade⁴⁰. A resposta do público com relação às transformações que entremearam esse período foi positiva, tendo sido possível a construção de espectadores fiéis ao cinema, e, conseqüentemente, o aumento na quantidade e aperfeiçoamento da qualidade dos ambientes e dos aparelhos das salas existentes.

Como já disseram Douglas Gomery e Robert C. Allen (1985, p. 202) o cinema, desde sua estreia nos teatros de *vaudeville*, nos Estados Unidos, em 1896, tem sido um local de experiência social. Apesar de haver se tornado, em poucas décadas, a principal forma de entretenimento dos norte-americanos, os historiadores durante muito tempo pouco souberam sobre quem constituiu o público que ia ao cinema em diferentes épocas, ou onde se localizavam as salas de cinema e como eram essas salas.

Em seu livro *Media Reception Studies*, Janet Staiger (2005) fez uma revisão das teorias que, até então, costumavam ser aplicadas ao estudo da recepção midiática. Partindo de um viés majoritariamente relacional entre espectador e texto fílmico, a autora retoma e discute teorias das ciências sociais, da linguística e dos estudos culturais que, de diferentes formas, podem ser aplicadas a análises de recepção. Além disso, a partir de estudos sobre a interação de determinados grupos com a mídia de massa, como fãs e minorias, a autora expande a gama de possibilidade de relações entre indivíduos e produtos midiáticos. No caso do fã, infere sobre em que medida questões como as de gênero influenciam o espectador ao construir certo significado relativo a alguma obra cinematográfica com que tenha contato.

Em nossa pesquisa, optamos por entender a situação do fã não como devoto de determinado filme ou saga, mas como o fã de cinema, por se tratar de um momento em que essa cultura do fã se consolida na instituição de uma nova prática social, a de frequentar regularmente a sala de cinema. Essa relação, portanto, ocorre, num primeiro momento, com o cinema em si, quando nos deparamos com um grupo de espectadores que passa a frequentar exibições cinematográficas habitualmente, o que estimula a implantação de salas fixas destinadas a esse fim. O contrário também aconteceu, quanto maior a oferta de salas, também maior era a quantidade de público a frequentá-las, e que, a partir disso, passa a discutir o cinema principalmente através dos veículos de imprensa, e a fazer parte de uma parcela da população

⁴⁰ Para um resumo do desenvolvimento dessas salas, consultar o Apêndice A dessa tese.

que tem acesso a esse tipo de entretenimento e se interessa por suas peculiaridades e por sua continuidade.

É necessário, no entanto, examinar dentro desse conjunto de pessoas quais as características predominantes com relação a gênero, idade, escolaridade e classe social. Além disso, assim como fazem Jancovich, Faire e Stubbings (2003), ao estudar as práticas de exibição e consumo de filmes em Nottingham, Inglaterra, é preciso levar em consideração a variação de atitudes dessas classes com relação a diferentes locais de exibição. Dessa forma, como já ressaltado por Fuller-Seeley e Potamianos (2008), a análise das práticas de sociabilidade no período de instalação e consolidação de salas fixas de exibição reside na junção do estudo das características desse público com as condições que envolvem os locais de exibição.

No Brasil, estudos como o de Márcio Inácio da Silva (2007) sobre as salas de cinema e a vida urbana de Fortaleza nos anos 1920; os de Maurílio José Amaral Assis (2006), sobre a sociabilidade nas salas de cinema de Belo Horizonte; os de Kellen Cristina Marçal de Castro (2008), sobre as mudanças de hábito e sociabilidade nos cinemas de Uberlândia; e, ainda, os de Veruschka de Sales Azevedo (2015), sobre cinema e sociabilidade nas cidades do café, Franca e Ribeirão Preto, trazem perspectivas diversas sobre as peculiaridades e o comportamento do público de cinema em cidades com um desenvolvimento urbano diferente do Rio de Janeiro e de São Paulo. Esses trabalhos são fundamentais à nossa pesquisa, pois também temos como objetivo traçar e entender as características dos espectadores piracicabanos nesse momento de surgimento das salas fixas de exibição na cidade.

Para tanto, devemos responder a uma pergunta inicial: quem eram os habitantes de Piracicaba nesse período e quais eram suas condições de vida?

1.7.1. Piracicabanos, imigrantes, elite e trabalhadores

Retomando as informações anteriores, lembramos que a população da Noiva da Colina no início do século XX, de quase 40 mil habitantes, era constituída por proprietários de engenhos, fazendas cafeeiras e áreas de produção de algodão, e suas respectivas famílias; trabalhadores rurais, dos quais grande parte era de imigrantes europeus; uma elite burguesa em ascensão, composta por donos de fábricas, com destaque para as da área têxtil; trabalhadores das fábricas; e uma classe média urbana, da qual fazia parte uma considerável parcela de imigrantes (italianos, turcos, alemães), majoritariamente ligada ao comércio.

O peso do trabalho rural ainda era considerável em Piracicaba, o que mantinha parte significativa de seus habitantes em áreas de campo. A produção, principalmente de cana,

costumava acontecer pelo sistema de aluguel ou arrendamento, em que grande quantidade de colonos se ligava às avultadas propriedades. Segundo Perecin (2009, p. 176)⁴¹,

O colonato era cruel. A corrente imigratória proporcionava abundância de mão-de-obra, forçando a concorrência, aviltando o preço do trabalho rural. O acordo verbal entre proprietários e colonos era a praxe de todas as fazendas, tornando-se acatado incontestavelmente, capacitando-o a garantir toda a produção agrícola, independentemente das oscilações do mercado internacional.

Tanto que, em 1913, os colonos que trabalhavam para a produção de cana da Fazenda Água Santa, de Manzzonetto e Cia., se recusaram a cumprir o acordo. Pelo período de três anos seguidos, os trabalhadores entregaram suas safras completas aos proprietários, sem receber nada por isso. Assim, revoltaram-se e negociaram a venda da cana com outro comprador. O caso foi à justiça, e Manzzonetto exigia um pagamento pelo aluguel de suas terras, e conseqüente despejo dos colonos revoltosos.

As greves também ocorriam no Engenho Central, em que os operários viviam à mingua e graves acidentes de trabalho acabavam em morte ou invalidez. A propriedade do Engenho era da Sucrerie Brésiliennes, que possuía engenhos em outras cidades paulistas, como Porto Feliz, Rafard e Lorena. Também no mês de outubro de 1913, uma grande greve ocorreu no local, com a participação dos “maquinistas, foguistas e o guarda-freios”, com o objetivo de obter aumento nos salários. Os grevistas foram sumariamente dispensados e a empresa desconsiderou suas reivindicações.

Os salários dos trabalhadores rurais, portanto, eram baixos, mas a remuneração dos operários urbanos não era diferente. Perecin calcula que, no período em questão, o trabalhador fabril ganhava “em média 2\$750 diários (adulto) e 1\$750 (menor)”, o que para a autora parece ínfimo se contraposto aos custos da vida urbana.

A fábrica Arethusina era responsável por empregar uma parte considerável dos proletários piracicabanos. Em 1906, eram cerca de 300 operários adultos e crianças, homens e mulheres, brasileiros e estrangeiros.

⁴¹ As demais informações e citações dessa página e da página seguinte são da mesma autora.

Figura 7 – Operários da Arethusina por volta de 1906



Fonte: PERECIN, 2009, p. 181.

O número de indivíduos do gênero masculino era de 109, com mais 191 mulheres e 75 crianças dos dois gêneros, que executavam uma jornada de 10 a 13 horas de trabalho. Os salários eram gradativos, correspondendo a setores e cargos, por dia,

desde o mais baixo, pago na sala de enfardagens: 3\$600 para adultos e 1\$400 para os menores, oferecendo a média de 2\$540; até o mais elevado, pago na secção de tecelagem: 6\$000 para adultos e \$900 para os menores, oferecendo a média de 2\$970.

Diante dessas condições, nos questionamos se os operários da Arethusina costumavam frequentar as salas de cinema. Provavelmente, esse tipo de diversão era mais comum entre os funcionários da área de tecelagem, que ganhavam mais. Os operários da enfardagem também deveriam comparecer aos cinemas, entretanto, deveriam investir em ingressos para assentos mais baratos como as gerais. Além disso, podemos supor que a afluência desses trabalhadores às salas de exibição acontecia aos sábados e domingos, justamente, por conta da carga extenuante de trabalho durante os outros dias da semana.

Os cinemas que frequentavam, provavelmente, possuíam características mais populares, como o Radium Cinema, por exemplo. Lembramos que, em sua sessão de estreia, em 1911, o valor do ingresso variou entre 200 e 500 réis, entre assentos nas gerais, cadeiras e varanda. Eram preços mais acessíveis que as sessões do Íris em 1911, cujas entradas custavam \$500 para as cadeiras numeradas e \$300 para a plateia (*Jornal de Piracicaba*, 17 ago. 1911). Eram, ainda,

mais baratas que o custo para uma sessão no Teatro Cinema, com ingressos mais elevados, principalmente, por funcionar no Santo Estevão, local de reunião da elite de Piracicaba.

Podemos dizer, então, que a relação dos trabalhadores urbanos piracicabanos com o cinema pode ter se intensificado com o surgimento das salas fixas. No período em que os cinematógrafos trazidos pelas empresas ambulantes eram exibidos nos clubes, restaurantes e no Teatro Santo Estevão, a aproximação entre pessoas menos privilegiadas e as fitas cinematográficas era praticamente inexistente. Notamos, assim, que a história do público piracicabano de cinema tem como origem um espectador absolutamente elitizado, que se transforma ao longo tempo e se diversifica a partir da instalação das salas destinadas à exibição cinematográfica.

Desta forma, a convivência entre diferentes classes sociais era possível em cinemas que oferecessem diversos preços de ingresso para diferentes setores, desde gerais a camarotes. Obviamente, era uma convivência moderada, em que cada espectador deveria se manter em seu espaço, sem maiores interações. A conduta dos indivíduos que faziam parte desse público se tornava cada vez mais regrada, à medida que o espetáculo cinematográfico foi se institucionalizando, conforme apontam Châteauevert e Gaudreault (2001, p. 184-185).

Em Piracicaba, como lembra Novaes (2010, p. 80), em 1909, a delegacia criou decretos determinando os direitos e deveres dos espectadores. Estes deveriam se comportar de maneira “correta”, que incluía não jogar objetos no palco, não importunar os outros, não tomar nenhuma atitude que interrompesse o espetáculo, ou prejudicasse a segurança pública e a ordem. Já às autoridades caberia a retirada do local daqueles que não se comportassem adequadamente, assim como os que apresentassem sinais de embriaguez e causassem desordem. Seriam presos em flagrante os arruaceiros, e seria aplicada uma multa de 1\$000 a 2\$000.

A gritaria nesses espaços, mesmo que de crianças, também era criticada, e, segundo o *Jornal de Piracicaba*, trazia aos cinemas e teatros um “triste aspecto de um circo de cavalinhos ou coisa pior” (*Jornal de Piracicaba*, 19 out. 1909). A aproximação desse tipo de comportamento ao circo de cavalinhos, condenava um dos tipos mais populares de diversão na época, e, demonstrava uma tentativa de dissociar a sala de exibição desse tipo de público, além de uma visão elitizada por parte do jornal. O fato é que a imprensa local se manifestou diversas formas nesse período, por vezes apoiando os cinematógrafos e cinemas e por outras os condenando.

1.7.2. Manifestações da imprensa local

Antes de abordarmos propriamente as declarações dos jornais piracicabanos sobre o desenvolvimento do cinema na cidade, é preciso ressaltar que muitos foram os termos utilizados pela imprensa local para falar de cinema. A palavra “cinematógrafo”, por exemplo, era utilizada, muitas vezes, para designar tanto o aparelho projetor de filmes quanto a sala de exibição. Já o termo “cinema” não era empregado da forma que conhecemos hoje. Encontramos aplicações das mais confusas, chegando a existir uma coluna de primeira página no *Jornal de Piracicaba*, intitulada *Cinema*, a qual abordaremos adiante, em que se falava sobre diversos assuntos, em certas ocasiões, pouco relacionados a filmes ou salas.

O *Jornal de Piracicaba*, especificamente, manifestava um posicionamento favorável aos cinematógrafos. Em 17 de janeiro de 1909, Ivo do Val, da coluna *Dominical*, escreveu

O leitor gosta dos cinematógrafos? Eu, por mim, confesso ingenuamente: quando passo por algum que funcione ao ar livre, paro que nem um basbaque e demoro-me até ao fim. É distrativo e barato. Acho extraordinariamente interessante essa invenção de Edison e Lumière.

Deste feitio é que escrevia o saudoso Arthur Azevedo, há cerca de três anos, ainda entusiasmado com o cinematógrafo, cujas fitas, muitas vezes são verdadeiros dramas, com exposição, catástrofe e desenlace.

Um desses dramas, O desertor, é a vida de um militar que se apaixona por uma sirigaita de café cantante, e por causa dela rouba a caixa do regimento, que aliás estava muito mal guardada. O espectador acompanha a aventura desde o primeiro encontro dos dois amantes, até a prisão, a degradação e o suicídio do pobre moço, que faz saltar os miolos com um revólver, levado à sua enxovia por um velho de aspecto venerando, naturalmente seu pai.

Outro drama, Ladrões de crianças, parece inspirado por D’Ennery. O espetador assiste ao martírio de um menino roubado da casa paterna, a fim de ser explorado, como mendigo, por uma hedionda megera, parecidíssima com a Frochard das “Duas órfãs”. As cenas estão representadas com tanta arte, que muitos espectadores choravam. Em mim não passou a coisa do famoso nó de garganta, mas estive quase, quase... Comovido por um cinematógrafo! Quem tal diria!...

Isto prova que este admirável aparelho pode ser aplicado à arte do teatro. Os indivíduos que se prestaram a representar aquelas cenas, são verdadeiros artistas, com muita propriedade de mímica e de expressões fisionômicas. Por meio de um cinematógrafo, os nossos netos poderão fazer ideia de quem foi, por exemplo, Sarah Bernhardt – principalmente se o fonógrafo for aperfeiçoado por forma tal que os dois aparelhos completem um ao outro.

Mais recentes, aí estão, o “Crime da mala” e o “Crime da Rua da Carioca”, a nos darem a ideia nítida do que ocorreu nesta e naquela tragédia.

E não foi só Arthur Azevedo, cujas considerações admirativas perfilhamos, quem se confessou adepto fervoroso do cinematógrafo.

Para não citar muitos outros, aí está o nosso amigo Dr. Barros Penteado, que até nos mimoseou com um aparelho permanente, que está fazendo as delícias do novo Santo Estevão.

Ao cinematógrafo, pois.

Do Val, curiosamente, é um dos poucos a mencionar apresentações de cinematógrafo ao ar livre em Piracicaba e, mesmo assim, dá a entender que o acontecimento não era algo corriqueiro na cidade. Ele revela sua predileção por dramas cinematográficos, e confirma ter

estado presente em alguma das sessões dos dois filmes mais comentados na Noiva da Colina no início de 1909, *O crime da mala* e *O crime da Rua Carioca*. A partir de sua crônica, também é possível constatar que Ivo tinha acesso aos textos publicados por Artur Azevedo nos jornais cariocas sobre “a febre dos cinematógrafos”, escritos alguns anos antes (SICILIANO, 2014, p. 146), além de citar o amor pelo novo aparato tecnológico por parte de Barros Penteado, que, na época, era “escrivão durante a provedoria de Francisco Antonio de Almeida Morato na Santa Casa de Misericórdia, sendo ele próprio eleito provedor em junho de 1910”⁴², e que, por isso, apresentou o Santo Estevão com um aparelho cinematógrafo.

Em contraposição ao colunista do *Jornal de Piracicaba*, a *Gazeta de Piracicaba*, como ressalta Novaes (2010, p. 81), entendia o cinema como uma ameaça ao teatro. A resposta veio na coluna *Cinema* do *JP*, em 1º de janeiro de 1911,

mas a gente é pobre, luta com dificuldades e não pode dispende alguns magros mil réis em noite de folgança e prazer efêmero. [...] Vai pois ao teatro a aristocracia, a gente feliz que não sabem mais colocar o ouro que lhe abarrota a burra, mas vai por motivo que ela mesma ignora: para aparecer, para brilhar, para mostrar a toilette scintilant e se sentir a convergência de olhares para o camarote em que se ostenta vaidosamente. [...] Nos cinemas, porém, o caso é diverso: cinco tostões [500 réis] qualquer valdevino engravatado ou sem gravata atira ai pelos cafés ou no bicho enganados.

Em uma das poucas vezes que a coluna falou mesmo de cinema, o jornalista o defendeu, pelo fato de ser mais acessível à população do que o teatro. Além disso, a crítica à ostentação da elite piracicabana, que não costumava ser depreciada nos veículos de imprensa, foi bastante marcante, e dificilmente encontramos outro texto com o mesmo teor nos anos que seguiram. As manifestações posteriores, pelo contrário, acabaram por elitizar até mesmo o cinema⁴³.

A coluna *Cinema*, por sua vez, era uma mistura de assuntos. Com seu surgimento em dezembro de 1910, na primeira página do *Jornal de Piracicaba*, o próprio jornalista que a assinava, Helio Florival, a descreveu:

Representa, apenas, uma necessidade imperiosa a que não pode fugir a imprensa moderna, que precisa tomar todos os matizes da literatice e fazer de suas colunas um verdadeiro mosaico de moralidade, humorística, elegância e tanta coisa mais cuja enumeração nos parece impossível (*Jornal de Piracicaba*, 08 dez. 1910).

⁴² Informação disponível em: <http://historia.camarapiracicaba.sp.gov.br/vereador/90-antonio-augusto-de-barros-penteado>. Acesso em: 20/02/2018.

Ele se tornou prefeito de Piracicaba de 1914 a 1916.

⁴³ Já no ano de 1916, também no *Jornal de Piracicaba*, uma mulher de iniciais L.G.W. escreveu um artigo criticando a ausência do uso de bondes e chapéus na cidade. Para ela, era inconcebível que uma cidade, que se dizia tão desenvolvida como Piracicaba, não possuísse o serviço de bondes e que as senhoras não usassem chapéu.

Ao que parece, o título *Cinema* mais se relacionava com a modernidade e com um tipo de visão de mundo que essa forma de diversão representava, e também com a capacidade de reunir filmes de variados temas em um mesmo programa, do que, de fato, debater exclusivamente sobre as novidades das fitas ou demais questões cinematográficas. Por outro lado, a maneira como era redigido o texto diário remetia a uma sessão de cinematógrafo, sendo seu redator carinhosamente chamado de *operador*. Na primeira edição da coluna, antes de iniciar o relato sobre os acontecimentos recentes na Noiva da Colina, Helio convidava o leitor para que “sem mais delongas, pois, façamos passarem as fitas e esperemos as vaias da plateia” (*Jornal de Piracicaba*, 08 dez. 1910).

As fofocas da elite, a febre dos piqueniques, os passeios de “trolynho”⁴⁴ das senhoritas, os festejos de aniversário, inaugurações, eram predominantes na coluna. Além do já citado trecho, falou-se de salas de cinema e filmagens poucas, outras vezes. Uma passagem que nos chamou a atenção foi a do *Jornal de Piracicaba* de 14 de dezembro de 1910 em que foi relatado na coluna que “nosso ativo *operador* tirou ontem à tarde, algumas fitas cinematográficas em frente à redação do *Jornal*”, sendo seguida da descrição das cenas filmadas e dos cavalheiros presentes. Infelizmente, o assunto não foi retomado, e não houve notícias da exibição dessas fitas em Piracicaba. As demais menções encontradas tratavam de algumas sessões especiais em salas locais, como a oferecida ao “Natal dos pobres”, pelo Teatro Cinema e pelo Íris⁴⁵.

Não era responsabilidade do operador de *Cinema* divulgar a programação das salas de exibição de Piracicaba. Para isso, existia, a seção *Teatros e Circos*, que se manteve publicando o programa dos cinemas até 1º de agosto de 1911, quando o *JP* mudou de diagramação, e passou a se chamar *Diversões*. Com esse título, perdurou até o final da década, quando as salas passaram a fazer propagandas maiores, ilustradas e na primeira página. Os anúncios do Politeama, do Íris e do Santo Estevão, sobreviventes da década de 1910, dividirão somente em 1927 as páginas do *Jornal de Piracicaba* com o mais novo cinema da elite, o São José. É no cineteatro construído pelo Coronel Barbosa e administrado por Antonio Campos que a Noiva da Colina assistirá aos primeiros filmes sonoros, como veremos no capítulo a seguir.

⁴⁴ Deriva de *trolley*, e também pode ser encontrado como “trole”. “Foram os americanos os responsáveis diretos pela introdução dos *trolleys* como meio de transporte adaptável aos terrenos ásperos e aos caminhos brasileiros porque fortes e rústicos. Foi com esses *trolleys* que se iniciaram os intercâmbios entre as cidades. Teriam sido os precursores das chamadas “jardineiras” e depois dos ônibus interurbanos” (WITTER In: ODALIA, CADEIRA, 2010, p. 130).

⁴⁵ A coluna *Cinema* era, geralmente, finalizada com os “Retratinhos”, poemas curtos que descreviam os moços da cidade. Por exemplo: “Alto, magro, nada feio,/ Parece elegante esteio/ Da fina e rósea madeira/ Toca piano, dança mal/ Namora e tem afinal/ De bacharel a maneira” (*Jornal de Piracicaba*, 08 dez. 1910).

2. HISTÓRIA DA MUDANÇA TECNOLÓGICA: TRANSIÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DO CINEMA SONORO

Primeiro, é necessário que entendamos a importância de considerar a transição do cinema silencioso para o sonoro como um período em que diversas tecnologias de gravação e reprodução de som coexistiram. A ideia de que ocorreu o “advento” do som, a partir do qual os segmentos da produção, distribuição e exibição de filmes foram afetados abruptamente, precisa ser questionada e repensada.

Rick Altman propõe em seu livro *Silent film sound* (2004, p. 16) uma mudança na visão sobre a história do cinema, passando a vigorar uma ótica de crise. Segundo ele, “a historiografia de crise admite que a definição de uma tecnologia representacional é, ao mesmo tempo, historicamente e socialmente contingente.”⁴⁶ Isso significa que novas tecnologias, como o som no cinema e seus diversos sistemas, devem ser analisadas tanto sob o viés histórico, quanto sob o viés social, uma vez que também dependem da maneira como seus usuários os desenvolvem e os entendem.

É essencial, portanto, encararmos as mudanças ocorridas como integrantes de um período de transição, marcado por uma série de processos, como tentativas diferentes de sonorização, coexistência de tecnologias de captação e reprodução de som, adaptações de atores, personagens e demais fatores estéticos envolvidos nos filmes de ficção, e, ainda, transformações das mais variadas ordens nas salas de exibição. No Brasil, especificamente, esse período durou quase uma década e foi marcado pela presença dos filmes de ficção americanos, tentativa de monopólio do mercado de aparelhos de reprodução por uma empresa americana, e, como afirma Rafael de Luna Freire (2012, p. 19), muitos “jeitinhos” para que a sincronização do som com as imagens dos filmes fosse possível.

Para compreendermos o desenrolar dessa fase, devemos ressaltar que a ideia de capturar e reproduzir a imagem e o som em conjunto vem de tempos bastante longínquos⁴⁷. Entretanto, podemos considerar, como menciona Douglas Gomery (2005), que a Warner Bros. inovou as práticas relacionadas ao som com seu sistema Vitaphone, de sincronização de sons através de discos. Gomery (2005, p. 23), inicialmente, destrói o mito de que a empresa passava por dificuldades financeiras e, por isso, apostou nos filmes falados. A descoberta do autor foi a de que, de um ponto de vista estritamente econômico, o Vitaphone foi uma estratégia de negócio cuidadosamente elaborada, que se revelou em uma série de passos cautelosos, estáveis e

⁴⁶ Tradução da autora.

⁴⁷ Para informações sobre o assunto, consultar GUNNING (2004).

expansionistas. Ele considera que os empresários da indústria cinematográfica norte-americana realizaram a conversão para o sonoro com o intuito de aumentar seus lucros. A Fox, associada à Case Corporation, lançou o sistema de gravação e reprodução de som na própria película, o Movietone, e que, mais tarde, seria considerado o modelo ideal para um filme sonoro (GOMERY, 2005).

No Brasil, o período de transição para o cinema sonoro se iniciou no final da década de 1920, com uma tentativa de monopólio da Western Electric, no que diz respeito ao mercado de vendas de aparelhos de exibição e reprodução sonora. Fato é que a empresa estadunidense dominou o nicho das grandes salas, principalmente, nas capitais São Paulo, a primeira cidade brasileira a presenciar a projeção de um filme sonoro, em 1929, e Rio de Janeiro, na época, capital federal (FREIRE, 2012).

Ainda em 1929, outras empresas, também norte-americanas, entraram no páreo, como a RCA e Pacent, apresentando aparatos barateados e de manutenção menos complicada (FREIRE, 2012). Após um curto período, aparelhos criados no Brasil passaram a ser vendidos por empresas como a Fonocinex, Cinephon e, depois, a Cinetom (FREIRE, 2013b, p. 23).

Rafael de Luna Freire (2013a) identifica três fases pelas quais passaram as salas de exibição no Brasil durante o processo de conversão para o cinema sonoro. A primeira faz referência à instalação dos aparelhos reprodutores de som nas salas mais luxuosas das principais cidades brasileiras, entre os anos de 1929 e 1930. Já a segunda etapa evidencia a vagarosa transformação dos circuitos secundários, ocorrendo no período de 1931 a 1933. A fase que encerra o curso da conversão para o som, entre 1934 e 1935, teria sido marcada pelas dificuldades provenientes da necessidade de padronização tecnológica dos circuitos de exibição.

No caso do interior do estado de São Paulo, no entanto, podemos observar uma série de cidades que tiveram as primeiras projeções de filmes sonoros em seus cineteatros entre 1929 e 1930. Quando Freire menciona que, nesse período, se iniciou o processo de transição para o cinema sonoro nas principais cidades brasileiras, temos a impressão de que essas “principais cidades brasileiras” seriam as capitais dos estados, mas é preciso lembrar que algumas regiões do interior paulista possuíam um razoável desenvolvimento econômico e contribuíam de forma significativa ao desenvolvimento do país, o que as leva a integrar esse primeiro período identificado pelo autor.

Obviamente, como deixa claro Freire com relação às grandes cidades, não foram todas as salas que exibiam filmes nos municípios do interior de São Paulo que se tornaram aptas à projeção de fitas sonoras nessa chamada primeira fase. Assim como na capital do estado,

somente as salas mais luxuosas e, conseqüentemente, frequentadas por camadas mais abastadas da população, é que tiveram condições de instalar os equipamentos necessários para reproduzir os sons dos filmes. Podemos dizer que as demais salas seguiram o padrão das fases seguintes, muitas vezes, por serem comandadas pela mesma empresa que administrava os cineteatros que promoveram as primeiras projeções sonoras, e que, portanto, não possuía tanta pressa em equipar todos os seus cinemas, pois já estava faturando com a novidade. Outras vezes, no caso de administradores distintos em não muito tempo surgia a concorrência daquela que costumava ser conhecida como a segunda melhor sala de cinema da cidade, e as duas passavam então a disputar o público com fitas de diferentes produtoras norte-americanas. As salas mais simples passaram anos exibindo filmes silenciosos, fossem realizados como silenciosos ou falados, mas exibidos sem som. Segundo Rafael de Luna Freire (2015, p. 194), “estas cópias silenciosas eram versões que haviam sido realizadas simultaneamente às versões faladas, mas sem a incorporação do som, ou eram simplesmente filmes sincronizados exibidos sem os discos correspondentes”, ou, ainda, cópias antigas de filmes silenciosos. Assim, esses cineteatros funcionavam como um reduto para os espectadores que admiravam a cena muda, ou para aqueles que não sabiam ler as legendas, ou ainda, que não tinham condições financeiras de pagar ingressos mais caros.

Entretanto, dizer isso não significa afirmar que os cineteatros que começaram a exibir filmes sonoros com maior antecedência passaram, a partir de então, a projetar somente obras com qualquer espécie de som. Ao contrário, e lembrando que esse é um período de transição, os filmes silenciosos coexistiram com os falados nas programações desses cinemas até meados dos anos 1930.

Quanto à recepção do público aos filmes falados, sincronizados, musicados e cantados⁴⁸, no Brasil, de início, houve certo furor com relação à novidade de se poderem ouvir ruídos gravados e, principalmente, as vozes das grandes estrelas de Hollywood. Com o tempo, iniciaram-se os questionamentos sobre a falta de compreensão da língua inglesa, bem como a validade de se utilizar diálogos em filmes, o que os aproximaria do teatro. Grupos como o dos cineclubistas do Chaplin Club, baseados no posicionamento de seu ídolo, Charles Chaplin, passaram a se manifestar contra o cinema falado (FREIRE, 2012; FELICE, 2012).

⁴⁸ Existe uma certa confusão com relação à nomenclatura encontrada nos anúncios da época. Geralmente um filme sincronizado é aquele acompanhado somente por música, sem diálogos a serem escutados. Os musicados podem conter músicas de acompanhamento e também canções cantadas, assim como os cantados. Já os falados, em sua maioria, contêm diálogos audíveis, mas, por vezes, se referem aos filmes sonoros em geral.

Em Piracicaba, não foram das mais expressivas as manifestações contra os filmes sonoros, mesmo a cidade tendo sido uma das primeiras do estado de São Paulo a possuir uma sala equipada para a exibição do cinema sonoro. Antes de entrarmos nesse assunto, no entanto, é preciso entender como se encontrava a Noiva da Colina pouco antes de ouvir os primeiros sons das fitas em seus cinemas.

2.1. Piracicaba adentra os anos 1920

Sintetizando as mudanças ocorridas em Piracicaba na década de 1910 e narradas no capítulo anterior de nossa tese, ressaltamos o crescimento populacional acelerado, as obras de melhoramentos urbanos, a forte imigração e o aumento do comércio. O início da década de 1920 continuou sendo um período de transição no ambiente urbano entre a pequena produção mercantil e o embrião do que viria a se tornar um relevante grupo industrial atrelado à agroindústria (FERRAZ, 2010, p. 210). Segundo Barjas Negri (2010, p. 21-24), foi exatamente no ano de 1920 que os irmãos Mário e Armando Dedini, imigrantes italianos, fundaram a “Oficina Irmãos Dedini” ou, simplesmente, “Oficina Dedini”, onde desenvolviam atividades relacionadas à fabricação e reparo de pequenas peças para veículos e utensílios agrícolas. De acordo com Negri (2010, p. 23-24), a partir de seus extensos conhecimentos ligados à lavoura canavieira, pelo fato de haver trabalhado muitos anos na Usina Santa Bárbara, em Santa Bárbara d’Oeste, Mario Dedini estava a par de todas as complicações geradas pela quebra ou desgaste de diversas peças e equipamentos durante o processo de produção do açúcar. Assim, optou por desenvolver, em sua oficina, peças de reposição para os engenhos que vinham se expandindo e se multiplicando. Graças a esses pequenos engenhos de açúcar bruto e aguardente, a Oficina Dedini era uma empresa em pleno crescimento, e que passou a oferecer serviços rápidos e satisfatórios, já que a espera pelas encomendas feitas no exterior era longa.

Ferraz (2010, p. 211) destaca que, além da Dedini, que se tornaria uma grande empresa na área metalúrgica, com atuação nacional e internacional⁴⁹, Piracicaba já possuía duas grandes unidades de processamento de cana-de-açúcar, Engenho Central e Monte Alegre, que detinham características mais urbanas, e que encabeçaram a mudança rumo ao predomínio absoluto das

⁴⁹ Para entendermos a importância atual da empresa, ressaltamos que, em 2017, as destilarias projetadas e montadas pela Dedini são responsáveis por 80% da produção nacional de álcool e de aproximadamente 25% da produção mundial. Além do mercado brasileiro, a Dedini atua comercialmente na América do Sul, América do Norte, América Central, Caribe, Ásia, Oceania e Sudeste Asiático.

Disponível em: http://www.codistil.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2&lang=pt

usinas em substituição aos pequenos engenhos rurais. O autor enfatiza também a existência da Companhia Agrícola e Industrial Boyes, a antiga Arethusina, sobre a qual falamos no capítulo anterior, que desde sua fundação, em 1876, apresentava um porte vultoso para o período (com 50 teares, 2.500 fusos e 70 operários). Lembramos que sua produção têxtil era destinada ao mercado regional, produzindo e fornecendo o chamado tecido “roceiro”, de caráter rústico, utilizado por lavradores, e na produção de sacaria para o açúcar. Segundo Ferraz (2010, p. 212),

Pela sua magnitude, [...] fugia dos padrões industriais da Primeira República, cuja marca eram as pequenas empresas, de mínima capitalização e base técnica artesanal. Para o ano de 1919, as indústrias de 200 a 499 empregados, dentre as quais a fábrica piracicabana se inclui, representavam apenas 1,1% do total em São Paulo e 1,8% no Rio de Janeiro.

Podemos notar, portanto, uma cidade que mantém seu desejo industrial e modernizador, e que contou, em 1922, com a inauguração de mais uma estação ferroviária, a Estação da Companhia Paulista. Os trilhos de bitola larga da Paulista passaram a ligar Piracicaba a Nova Odessa e transportaram passageiros até a década de 1970. Lembramos que a Sorocabana possuía uma estação na cidade desde 1877 (FURLAN, 2013, p. 38), porém as reclamações por atraso no horário de partida e chegada dos trens e as péssimas condições dos vagões de passageiros geravam constantes reclamações nos jornais locais.

Figura 8 - Vistas da Estação da Companhia Paulista em Piracicaba



Fonte: CORNEJO; GERODETTI, 2005, p. 107.

As duas imagens acima são de cartões postais da cidade, que registrava a sua modernidade através da nova estação de trem. Apesar do foco dos postais ser a construção, também nos chamam a atenção os automóveis parados em sua frente. Outro símbolo do desenvolvimento, o automóvel já fazia parte do cotidiano piracicabano há algum tempo, tendo sido instalada, em 20 de outubro de 1921, a primeira agência de veículos da cidade, a Ford

Piracicaba, de propriedade de Loprete e Müller. No ano anterior, a própria empresa Ford promoveu uma excursão de São Paulo a Piracicaba, passando por Barueri, Pirapora, Itu, Porto Feliz, Boituva, Cerquilha e Tietê, que durou cerca de oito horas e quarenta minutos. Assim, notamos uma valorização dos meios de transporte como sinônimo do progresso da Noiva da Colina.

Essa evidência também está presente no filme curto, chamado *Piracicaba*, feito no ano de 1922 pela Independência Film com imagens da cidade, para a Exposição Nacional de 1922, por ocasião do primeiro centenário da Independência do Brasil. O filme encontra-se disponível no *Youtube*, no canal do IHGP, e contém tomadas mais longas da estação da Companhia Paulista⁵⁰, com os escoteiros caminhando para os vagões que os transportariam e, depois, do trem já em movimento, com outras crianças do lado de fora acenando aos escoteiros; dos festejos de 29 de julho de 1922, pela inauguração da Estação da Paulista, no Arco do Triunfo piracicabano, por onde passavam bondes e carros; além de tomadas da ponte do Rio Piracicaba, sobre a qual cruzavam trens, bondes, carros e carroças. São mostrados também a irrigação e o calçamento de paralelepípedos das ruas da cidade, a rua Moraes Barros, o Jardim Público, as moças locais, uma boiada sendo conduzida ao Matadouro Municipal e bondes em circulação, tudo que demonstrasse a modernidade, higiene e civilidade de Piracicaba. O mais divertido, no entanto, são as crianças que estão dispostas a aparecer nas filmagens e, muitas vezes, pulam, se agitam e dançam diante da câmera.

Sobre a produção da fita, Morettin (2012, p. 78) lembra que para a Exposição de 1922,

Várias produtoras de todo o Brasil foram selecionadas e contratadas para percorrer os diferentes Estados da União, a fim de registrar sua economia, história e vida social. De São Paulo, a Independência Film, de Armando Pamplona e dos irmãos José e Menotti Del Picchia, foi a escolhida pela comissão organizadora. Com essa decisão, a representação cinematográfica paulista na então capital federal, em 1922, ficava a cargo dessa empresa, exclusividade que se estendeu, no princípio, à cobertura do evento e à sua documentação cinematográfica. Apesar da experiência anterior de Pamplona como cinegrafista, a empresa era nova: fora criada em 1922 para aproveitar a chance de obter os largos recursos para filmagem provenientes dos órgãos públicos, preocupados com a nossa imagem no exterior.

Assim, sabemos que Piracicaba fez parte desse cenário, apesar de o filme de curta metragem não constar na base de dados da Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira. Uma das possíveis hipóteses para isso é que as imagens da Noiva da Colina integrariam uma

⁵⁰ O filme está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k73saxyVow0>. Acesso em: 01/03/2017.

A inauguração da estrada de ferro, segundo dados da Filmografia Brasileira, também teria sido acompanhada no cinejornal *Rossi Atualidades n.018*, que se encontra desaparecido. <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 01/06/2016.

fita de metragem longa, pois, de acordo com Morettin (2012, p. 79), foram produzidos para o projeto “19 documentários, sendo 6 longas-metragens e 13 curtas”.

Sobre o circuito de exibição cinematográfica da cidade, que, como vimos, havia passado por muitas inaugurações e fechamentos na década de 1910, mantinham-se em funcionamento o Cine Íris e o Politeama, apresentando diversos filmes à população piracicabana. O Teatro Santo Estevão havia entrado em reformas e, por isso, ficou fechado brevemente. No mês de agosto de 1920, a grande notícia no *JP* era da reabertura do Santo Estevão. No dia 1º de agosto, foi publicado um pequeno texto sobre o assunto.

[...] Estas considerações vêm-nos a talhe de foice, agora que se pretende reabrir o nosso velho Santo Estevam.

Também ele sofreu as consequências do preconceito: não se admitia em nossa terra sua adaptação ao cinema. Embora ninguém manifestasse essa opinião, ela ressaltava do indiferentismo do nosso público pelos espetáculos cinematográficos que lá se realizavam. E, dentro em pouco, asfixiadas pela abstenção popular as empresas desapareciam, voltando o velho teatro às suas moscas e à paz antiga.

Agora, anuncia-se para hoje a reabertura do teatro entregue à administração do empresário Campos Jor., espírito empreendedor e original que pretende imprimir-lhe uma linda feição estética.

A realização desse cometimento vem preencher uma lacuna e vem demonstrar que uma capacidade realizadora pode transformar um teatro *de modée* [sic] em um cinema moderno, a altura das responsabilidades de uma cidade culta, progressista e linda.

Assim remodelado, o Santo Estevam vem preencher inteiramente as exigências do meio. Com todos os requisitos para interessar e agradar aos mais exigentes, será o ponto preferido da nossa alta gama para as suas reuniões de elegância.

Eis porque é ansiadamente esperada a sua reabertura, que já se anuncia como uma vitória que há de constituir o melhor elogio ao talento e à capacidade de trabalho do Campos, empresário esclarecido e experiente (*Jornal de Piracicaba*, 01 ago.1920).

A reabertura ocorreu no dia 8 de agosto, e a administração do espaço, conforme mencionado no jornal, ficou a cargo de Antonio Campos, que aparece como Campos Júnior, até então proprietário do Íris, já que havia deixado a administração do Politeama. Para a inauguração, foram programadas as fitas *A bala de bronze* (*The Brass Bullet*, Ben F. Wilson, 1918), como matinê inaugural, e *Amor sacrílego* (*When A Girl Loves*, Phillips Smalley, Lois Weber, 1919), como *soirée*. No dia 9, a atração seria *Ciclone Rolleaux* (*Cyclone Smith*, Jacques Jaccard, 1919), com Eddie Polo, em dez episódios.

Podemos notar que a intenção de Antonio Campos era tornar o Santo Estevão uma casa de espetáculos com um caráter mais popular, já que, mesmo no dia de sua reestreia, foram exibidas reprises de seriados. O antigo teatro já era considerado decadente na cidade e, dificilmente, voltaria a ser frequentado pela elite como afirmava a reportagem do *Jornal de Piracicaba*. O texto revela ainda que as sessões cinematográficas ocorridas no Santo Estevão eram pouco frequentadas pelos piracicabanos e por isso não se aprovava a sua adaptação total

ao cinema. A partir dos dados que levantamos no capítulo anterior, no entanto, entendemos que o autor do texto se refere ao período do final dos anos 1910, em que as famílias mais abastadas passaram a frequentar o Politeama, e iam somente ao Santo Estevão para apresentações teatrais ou operísticas. Nesse momento da reinauguração, portanto, o público frequentador da sala seria de camadas populares da população de Piracicaba.

Sobre Antonio Campos, as informações que aparecem no *Dicionário dos piracicabanos*, de Samuel Pfromm Netto (2013, p. 134) o descrevem como “empreendedor na área de diversões públicas. Instalou e administrou o cine Politeama, o primeiro a ter essa denominação em Piracicaba, defronte à praça Sete de Setembro (hoje incluída na praça José Bonifácio), junto à rua São José”. Devemos, no entanto, contestar as afirmações de Pfromm Netto, pois, como afirmamos no capítulo anterior, o Politeama havia sido fundado em 1914 por Francisco Alves Fagundes, e não por Campos. Ele passou, na verdade, a administrar o cinema em 1921, assumindo a gerência do Íris no mesmo ano, e do Santo Estevão em 1920.

Nome recorrente no cenário piracicabano da exibição cinematográfica do final da década de 1910 até meados da década de 1930, com a chegada a Piracicaba de J. B. Andrade, Campos foi totalmente negligenciado pelos escritores da história da cidade. Dessa forma, não foi possível ter acesso a informações sobre suas origens, família e formação. Somente o que sabemos no momento é que muito além da administração do Politeama, Antonio Campos passou pela gerência de todas as salas de cinema de Piracicaba durante a década de 1920.

Ao final do mês de agosto, segundo o *JP* (31 ago. 1920), o Íris e o Santo Estevão, então sob o comando de Campos, apresentaram *Corsários do ar* (*The Great Air Robbery*, Jacques Jaccard, 1919), da Universal, com o Tenente O. Locklear e suas acrobacias aéreas. As pessoas nervosas não deveriam assistir às sessões, que ocorreram em ambas as salas às 20h30.

Em setembro, a novidade no Politeama, então administrado pela Empresa Pinto e Cia., era a luta romana (*Jornal de Piracicaba*, 16 set. 1920). Na tela, foram projetados *As desventuras de doceiro*, *Os patinadores*, e um número do Fox Jornal. Em seguida, se enfrentaram no palco Bento Queiroz Porto, campeão paulista de luta romana, e Vittorio Zagatto, que era campeão piracicabano. Se na Noiva da Colina as lutas eram novidade, na capital paulista, segundo Souza (2016, p. 267), desde 1906 o Moulin Rouge além dos números musicais e esquetes burlescos, eram frequentes os campeonatos de luta livre.

O Circo Pinheiro, de São Roque, chegou a Piracicaba em 18 de setembro de 1920, e também nessa data, o *Jornal de Piracicaba* divulgou que a empresa Antonio Campos e Cia. pretendia iniciar a exibição de filmes da Paramount no mês de outubro, pois vinha, há algum tempo, somente apresentando filmes da Universal. Algo não ocorreu como o planejado e,

logo ao final do mês, tanto o Politeama quanto o Íris apareceram como administrados pela Empresa Pinto e Cia. O Íris, portanto, saiu das mãos de Campos e passou a ser gerido juntamente com o Politeama (*Jornal de Piracicaba*, 27 out. 1920).

Antonio Campos somente voltou a administrar o Íris em janeiro de 1921, sem maiores justificativas. O nome de sua empresa aparecia no topo dos anúncios do Santo Estevão e do Íris, enquanto a de J. P. Girão era mostrada como administradora do Politeama, que também passara por alteração de gerência (*Jornal de Piracicaba*, 01 jan. 1921). Diante desse cenário e de uma possível baixa no número de espectadores nas sessões do Santo Estevão, a empresa optou por publicar um aviso sobre a padronização do valor dos ingressos,

A empresa comunica ao público que tomou a resolução de fixar, a bem de seus frequentadores, os preços das localidades no teatro.

Assim, custarão, todos os dias, \$700, exceto aos domingos, em que se realizarão os seus espetáculos chiques a 1\$000, e nas exhibições de fitas extraordinárias que não excederão nunca de uma vez por mês.

Consultando ainda os interesses do público, a empresa concederá a redução de preços para as permanentes, que custarão apenas \$800 por bilhete, dando ainda direito aos espetáculos dos domingos sem nenhum acréscimo [...] (*Jornal de Piracicaba*, 01 jan. 1921).

Podemos dizer que esse nivelamento do preço das sessões não foi vantajoso para os espectadores que costumavam frequentar as gerais, uma vez que, como vimos anteriormente, o valor das entradas para *Corsários do ar* nesse setor custou \$300. Por outro lado, essa prática denota um esforço em tornar o Santo Estevão ainda mais popular e que, segundo o *Jornal de Piracicaba*, teria sido embasada na consulta ao público habitual. É interessante ainda pensar que seria uma forma de “democratizar” o espaço da sala, igualando todas as classes e não mais as dividindo por setor, como camarotes, cadeiras e gerais. O valor dos espetáculos chiques também não era dos maiores, se considerarmos que em julho de 1920, o valor do camarote para a exibição de *Madame DuBarry* no Politeama foi de 6\$500, o ingresso para a varanda foi de 1\$200, e para a plateia de \$600 (*Jornal de Piracicaba*, 16 jul. 1920).

No ano seguinte, no *JP* do dia 4 de janeiro, junto ao anúncio da sessão da película *A virgem de Istambul* (*The Virgin of Stamboul*, Tod Browning, 1920), da Universal, que seria projetada no dia 6, no Íris e no Santo Estevão, aparecia a propaganda dos aparelhos utilizados nesses cinemas, “Simplex, último modelo”, um projetor americano, com “projeção nítida e sem trepidações”, o que sugere haver ocorrido uma troca de equipamentos. É possível que a informação seja real, pois, como lembra Freire (2018, p. 109),

De fato, a popularização do cinema norte-americano no Brasil durante a Primeira Guerra Mundial foi acompanhada pela expansão na venda de equipamentos de projeção fabricados nos EUA. A marca que se tornou provavelmente mais conhecida foi a Simplex. Segundo reportagem da revista Cine-Mundial, de fevereiro de 1916, esses projetores chegavam ao mercado brasileiro nesse ano, com a abertura de uma agência no Rio de Janeiro. Não parece coincidência isso ter ocorrido quase simultaneamente à instalação das primeiras agências de distribuição no Brasil dos grandes estúdios de Hollywood: a Universal em 1915, Fox e Paramount, também em 1916.

Assim, podemos entender a razão pela qual encontramos uma maior quantidade de filmes americanos em Piracicaba ao final da década de 1910. A figura de Antonio Campos é importante também nesse sentido, por ser um entusiasta dos filmes e dos equipamentos norte-americanos, trazendo primeiro os projetores *Simplex* silenciosos e, mais tarde, os equipamentos sonoros da Pacent, para a primeira exibição de filmes sonoros na cidade.

Mesmo com os aparelhos de qualidade, em abril de 1921, a programação do Santo Estevão deixou de ser divulgada no *Jornal de Piracicaba*, e, ao que tudo indica, não foi um simples rompimento com o veículo de imprensa, mas sim, o encerramento completo das atividades de exibição cinematográfica no antigo teatro⁵¹. Com o término do funcionamento do cinema do Santo Estevão, Antonio Campos assumiu a gerência do Politeama e manteve o Íris. O anúncio da programação conjunta das duas salas apareceu no *Jornal de Piracicaba* no dia 6 de abril, com a projeção de *O homem de ferro* (*The Hawk's Trail*, W.S. Van Dyke, 1919).

2.1.1. As discussões de 1921

O mês de abril de 1921 foi importante para as discussões cinematográficas na Noiva da Colina, pois foram publicados no *Jornal de Piracicaba* dois textos sobre cinema. Diferentemente de outros periódicos da região, como o *Correio Popular* de Campinas, por exemplo, que publicava com maior frequência artigos sobre o assunto, era pouco recorrente no *JP* a abordagem do tema de maneira aprofundada. Nas edições de 5 e 6 de abril, acompanham os anúncios dos filmes em cartaz nas salas da cidade os textos “Cinemanía” e “O cinema”. No primeiro, o autor A. M. C. diz que não é contra o cinema, mas que gosta de admirar as películas cinematográficas em salas amplas e arejadas, com uma boa orquestra, e sem a presença de crianças. Segundo ele, havia fitas imorais e pais irresponsáveis, que permitiam que seus filhos participassem dessas sessões, além de ambientes sem as condições mais básicas de higiene.

⁵¹ Vale destacar que o Santo Estevão não deixou de funcionar como teatro, tendo cessado somente as atividades cinematográficas.

Assim, alerta a seus leitores que não frequentem e não permitam o acesso de seus filhos a esse tipo de sala de cinema, para o bem se sua saúde física e mental.

“O cinema” é uma resposta de Graccho Silveira ao artigo anterior, em que o autor defende o cinema de todas as acusações feitas por A. M. C. Silveira afirma que, se os filmes mostram cenas consideradas imorais, é justamente porque essas atitudes existem no mundo real. O que os atores encenam, com maestria, pois são capazes de demonstrar com gestos e expressões faciais a clareza de um diálogo falado, nada mais seriam que acontecimentos cotidianos. Além disso, ele ressalta que o cinema deveria ser considerado arte, mas uma arte muito diferente da arte teatral e, talvez, mais difícil de ser produzida. Seria uma pena se os espectadores abandonassem o teatro pelo cinema, mas também seria uma grande injustiça mover guerra contra o cinema, acusando-o de foco de falta de higiene e moral.

A discussão entre os dois autores demonstra os posicionamentos diversos não só dos piracicabanos, mas dos espectadores brasileiros em geral com relação à popularização do cinema no início da década de 1920. Em diversos veículos da imprensa do país, principalmente as revistas ilustradas, o debate sobre os benefícios e malefícios das salas de cinema e dos filmes exibidos era constante. No caso de Piracicaba, a opinião dos cidadãos não ficou restrita aos periódicos locais, e nos chamou a atenção um texto da piracicabana Carolina Cintra, publicado com elogios na *Revista Feminina*, em janeiro de 1921.

O Cinema

A expressão lídima ou verdadeira síntese de uma sociedade embrionária são os nossos cinemas atuais. Expoente máximo de tudo quanto é pernicioso, o cinema, até o presente, só visou introduzir os maus hábitos na nossa sociedade. Nele, o dardo do crime zarguncha com sua ponta acicalada e venenosa as almas infelizes que se deixam arrastar vilmente no vértice duma embriaguez pavorosa.

As criancinhas de hoje, logo cedo contaminam-se da maldade da cinematografia moderna. E não só esse vírus terrível embarga-lhes os primeiros passos que as devem conduzir à virtude, como também as deixa inteiramente compenetradas de que mais vale ter afeição a um William Farnum ou a uma Pearl White, a um nome representativo da nossa História. No cérebro desses entesinhos tão mal encaminhados, por que se não introduzir um nome valoroso de Silva Jardim ou de Floriano Peixoto? Apiedemo-nos um pouquinho dessas criaturas e observemos ainda:

Por que se não tornar o cinema um paradigma de instrução e educação, ou seja, de instrução aprimorando a educação?

Urge transformar esse antro de perdição em uma escola, donde só possam dimanar luzes de bons e salutares ensinamentos. Oxalá tivéssemos para isso uma legislação bem cuidada!

Do que serviria uma legião de pedagogos distintos a combater o analfabetismo se existisse um fator obstinado a neutralizar esse gesto educacionista? Sim, porque alfabetizada, vai a criança buscar nos filmes cinematográficos subsídios falsos para a formação do seu caráter – tal modo perigoso de se apresentar em público a cinematografia.

Os nossos músculos precisam de ginástica, bem o sabemos, assim como o nosso espírito precisa de cultura. Desenvolvamos os músculos, sem contudo descuidarmos do espírito.

Movamos, como fizemos pela alfabetização, uma campanha em prol dos bons costumes. Ensinemos altivez às criancinhas, incutindo-lhes sentimentos piedosos. Mostremos que somos paulistas! Dignifiquemos o Brasil!

Carolina Cintra.

Piracicaba, 5-12-920.

Não encontramos informações sobre Carolina Cintra, mas é possível identificar que seu perfil era de classe média ou alta, por ser alfabetizada e haver enviado o artigo, além de ser assinante da *Revista Feminina*, que era justamente destinada a esse tipo de público. Sobre a revista e sua fundadora, Virgilina de Souza Salles, Lima (2007, p. 228-229) diz que

Compatibilizando-se com os ideais de Virgilina de oferecer uma leitura “sã e moral”, “recreativa e literária”, que colaborasse para a “educação doméstica e a orientação do espírito feminino”, a Revista Feminina era variada em seus assuntos, limitando-os, porém, ao que poderia se integrar ao “mundo da mulher”. Suas capas coloridas eram sempre muito bonitas, com figuras de mulher em poses românticas, mas recatadas, muitas vezes com crianças, a anunciar o alvo principal de suas mensagens: esposas e mães. As matérias, determinadas pelos interesses que se circunscreviam ao limitado espaço privado, de domínio feminino, tratavam, entre outros assuntos, de moda, decoração do lar, saúde, culinária, educação dos filhos, pequenos contos, poesias ou peças de teatro especialmente escritas para a revista, além de conselhos e “curiosidades culturais”. O tratamento dado aos assuntos, porém, seguia os ideais propostos por sua fundadora, não deixando desapercibida a acentuada importância do universo da Igreja Católica; a partir de 1920, a revista trazia em seu cabeçalho a informação de que “Sua Eminência o Cardeal Arcoverde afirma que a Revista Feminina é redigida com elevação de sentimentos e largueza de vistas”. Assim, os assuntos eram tratados quase sempre sob um prisma normativo que se harmonizava com os princípios morais e a ética de comportamento preconizados pela Igreja.

Como leitora e colaboradora da revista, Carolina era notadamente contra as sessões cinematográficas às crianças, que poderiam ser mal influenciadas pelos filmes, apresentando um posicionamento muito parecido com o de A.M.C. Criticar nomes como William Farnum e Pearl White, grandes astros do cinema americano da época, era condenar os *westerns*, dramas e seriados, o *star system*, e toda a indústria hollywoodiana. É importante frisar, no entanto, que a autora não desaprovava o cinema em si, mas a exposição de crianças ao conteúdo das fitas mais populares americanas, que dominavam o mercado exibidor nacional.

Esse tipo de pensamento, de utilização do cinema como ferramenta educacional, era propagado pela igreja católica, estando, dessa forma, em total consonância com o conteúdo divulgado pela *Revista Feminina*. Como lembra Catelli (2007, p. 64), o programa educacional da igreja englobava os meios de comunicação de massa, mas geralmente tratava os filmes de maneira moralista e censurada, com a intenção de “preservar os valores morais e cristãos da sociedade”. A preocupação em orientar o público com relação ao valor artístico e moral de determinadas fitas era tanta que culminou na fundação do Secretariado de Cinema da Ação

Católica, na década 1930, que aconselhava os espectadores quanto aos filmes em exibição, através de um boletim que “alertava sobre o que poderia ou não ser visto pelo público infantil”.

Outra linha que também ensejou a escrita e publicação de um artigo no *Jornal de Piracicaba*, em 8 de maio de 1921, foi a crítica às salas de cinema locais. Intitulado “Coisas do cinema” e escrito por João da Rua, o texto reprovava as duas salas da cidade, e prometia gerar “pancadaria” com os gerentes dos cinemas, Campos e Girão. O Politeama era a sala mais criticada, pois, segundo o autor, variava quase diariamente os preços de suas sessões cinematográficas, sem razões plausíveis. Esse assunto já havia sido abordado pelo *Jornal* em tom de pilhéria, de acordo com João da Rua, e já estava a ponto de ser tratada aberta e claramente, “em letras garrafais”, pois se tratava de um “abuso revoltante”. Além disso, o Politeama era acusado de não divulgar antecipadamente os preços para os programas que espalhava pelas ruas da cidade, revelando somente o valor do ingresso quando o espectador já se encontrava em sua bilheteria, o que vinha provocando “cenas desagradáveis”. O autor acreditava que o cinema procedia de tal forma, pois alguns piracicabanos, se soubessem com antecedência de um aumento de “dois tostões”⁵² que fossem, já não compareceriam às exhibições. O valor dos ingressos não foi discutido, mas sim a falta de divulgação deles.

De fato, no decorrer da pesquisa pelo *Jornal de Piracicaba*, dificilmente nos deparamos com os preços das entradas para o Politeama. Somente em sessões especiais, de filmes de grande sucesso, ou com atrações específicas, é que eram publicados os valores, o que indica que João da Rua tinha razão ao protestar. Talvez a intenção de Girão fosse de elitizar o público do Politeama, trazendo ao cinema os espectadores que não se importassem com valor do ingresso ou não se incomodassem com a oscilação de preços. Outra hipótese é a de que o administrador confiava piamente na fidelidade do seu público, que não protestaria diante das mudanças, que poderiam ter sido causadas por variações no custo de aluguel de cópias, que eram repassadas para os frequentadores.

Apesar das críticas, tanto o Politeama quanto o Íris continuaram a exhibir filmes na cidade ao longo do ano, e passaram a ser geridos por Antonio Campos.

2.2. Ir ao cinema em Piracicaba em 1925

A partir de janeiro de 1925, os anúncios dos cinemas passaram a ser impressos na *Gazeta de Piracicaba*, sem maiores justificativas. É possível que as constantes reclamações dos

⁵² 200 réis.

jornalistas do *JP* tenham estremecido a relação entre o empresário e o veículo de imprensa, que perdeu o direito de publicá-los. Desde o primeiro dia do ano, a *Gazeta* noticiava em grandes propagandas os filmes que passavam tanto no Politeama quanto no Íris, com diferença de, em média, meia hora entre as sessões de um cinema e do outro. No próprio dia 1º de janeiro, seria exibido no Politeama, às 19h e às 21h, e no Íris, às 19h30 e 21h15, *A metralha no sertão paulista (ou Trem da morte)* (José Del Picchia, 1924), filme paulista sobre a Revolta de 1924⁵³.

A administração de Antonio Campos era promissora, com a intenção de atrair o público para os dois cinemas, mas mantendo a conjuntura que até então vigorava, em que o Politeama era ligado a um público mais elitizado e o Íris a frequentadores mais populares. A importância de modernizar o Politeama, portanto, era considerável, e suas reformas ocorreram no mês de abril de 1925, conforme noticiou a *GP*, na edição do dia 30 do mesmo mês.

Perfeito diretor de empresa, proprietário legítimo de um bom gosto excepcional, Antonio Campos não ignora as últimas novidades introduzidas nos melhores centros cinematográficos da América. Daí o interesse com que o Campos seleciona na sua retentiva a enorme relação das pequenas coisas imprescindíveis que formam a estética interior dos cinematógrafos da Avenida Mayo, em Buenos Aires.

Muitas dessas exigências elegantes, das quais a *A Pellicula*, de Buenos Aires, vem publicando há meses uma relação completa, figuram no Teatro Politeama, o cinematógrafo da elite piracicabana.

No sábado próximo, dia 2 de maio, serão inauguradas as reformas que fizeram do Politeama um centro diversional de primeira categoria, capaz de figurar com relevo em qualquer das capitais do nosso país.

O que nos chama a atenção no texto é a alusão a Buenos Aires e não a São Paulo, ou ao Rio de Janeiro, Nova York, Chicago, ou Los Angeles. De acordo com Araújo (2009, p. 4-5),

Os projetos de desenvolvimento urbano de ambas as cidades [Rio de Janeiro e Buenos Aires] ligavam modernização à europeização, embora a superioridade da capital argentina neste intuito seja clara, e observada até mesmo pelos brasileiros, com forte rivalidade: “a supremacia de Buenos Aires é devida apenas à ignorância do Rio de Janeiro, a sua glória alimenta-se com a nossa vergonha”, dizia um cronista numa edição de 1903 d’O Malho. Buenos Aires teve de fato um grande crescimento entre a última década do século XIX e as três primeiras do século XX. Neste período, os produtos de exportação foram diversificados, a taxa de alfabetização foi ampliada e a população se tornou socialmente complexa, além do imenso contingente de imigrantes que chegava à cidade, [...] que conferia à capital argentina primazia sobre a América Latina.

⁵³ De acordo com a Filmografia Brasileira, sob direção de José del Picchia, e produzida pela Helios Filmes, tratava-se de um “semi-documentário” sobre a revolução de 1924 em São Paulo. O filme tinha “cenas reais da revolução do General Isidoro, que foram encaixadas no filme. O enredo contava as peripécias dos soldados que acompanharam o Tenente Cabanas; mostrava o trem saindo de São Paulo, depois os soldados perseguidos se embrenhando pelo Paraná e pelo Rio Grande do Sul, até alcançarem as fronteiras”. Informação disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 14/03/2018.

Assim, podemos dizer que associar a figura de Campos à realidade de Buenos Aires era ir além das circunstâncias cinematográficas das capitais brasileiras e localizá-lo em um patamar mais elevado como o da capital argentina. O Politeama poderia fazer parte de qualquer circuito exibidor das maiores cidades brasileiras, justamente, porque se seus parâmetros eram os dos cinemas da Avenida de Mayo, se destacaria em qualquer lugar do Brasil. Vale ressaltar que isso ocorreu com o Politeama e não com outros cinemas, pelo fato de ser frequentado, na época, por espectadores da elite da cidade.

Provavelmente, a publicação da matéria da *Gazeta de Piracicaba* foi paga por Antonio Campos, que deve ter mencionado a referência argentina aos jornalistas piracicabanos. O curioso, no entanto, é a citação da revista “*A Pellicula*”, que na verdade era *La Película*, impressa na Argentina de 1919 a 1933 (CUARTEROLO, 2015). O acesso à publicação é o que deixa dúvidas, pois ainda não foi possível esclarecer de que maneira a revista chegava a Piracicaba, às mãos do empresário.

Nessa mesma época, eram contratados de Campos para animar tanto a sala de espera quanto o palco do Politeama e do Íris os Turunas Piracicabanos, Segundo Luiz Nascimento (2009, p. 101), o grupo foi fundado em 1921, e era conhecido anteriormente como Choro Guaianazes. Rocha Netto, em matéria que escreveu para o *JP*, em agosto de 1986, confirmou a data de início da banda, porém defendeu que se tratava de uma iniciativa de João Braga e Euclides Franklin César, e que o conjunto costumava tocar, nessa época, no Teatro Santo Estevão. O repertório era composto por músicas do maestro Benedito Dutra, como “Filha da floresta”, “De déo em déo”, “Marinha”, “Beijo da meia noite” entre outras valsas. Segundo Rocha Netto (1986), enquanto se chamava Choro Guaianazes, faziam parte do grupo João Braga (sax-maestro), José Leite (flauta), Aristides Diehl (sax-de-pito), Euclides César (violino), Antonio Cobra e José Oliveira (violões).

De acordo com o mesmo autor, um ano depois se tornariam os Turunas Piracicabanos e passariam por mudança em sua formação, contando, então, com a participação de Antonio Cobra (pai), Antonio Matos Brasil (pandeiro), Pedro Greppe (chocalho), Pedro Cobra (sax-maestro), Antonio Cobra Filho (cavaquinho), Salvador Zito (violão) e Máximo Bernardi (violão e vocal). Apesar de Nascimento (2009, p. 104) dizer que, em 1923, o nome mudou novamente e passou a ser Choro Cobra, encontramos registros na *Gazeta de Piracicaba*, de apresentações dos Turunas Piracicabanos na sala de espera do Politeama em janeiro de 1925.

O mais provável é que as duas bandas, tanto o Turunas Piracicabanos quanto o Choro Cobra, tenham coexistido, e os irmãos Cobra se revezassem entre os grupos. O Choro Cobra, que, assim como os Turunas, costumava se apresentar no Politeama e no Íris, era composto

pelos cinco irmãos: Pedro, Nini, João, Vítório e Salvador, além de Totó Carmelo, Belmiro da Silva, Mário Passini, Alfredo do Senna (o chapeleiro) e Manoel Azevedo (ROCHA NETTO, 1986).

Figura 9 – Integrantes do Choro Cobra



Fonte: Acervo Rocha Netto/Centro Cultural Martha Watts.

É importante ressaltar que eles se apresentavam na sala de espera e no palco dos cinemas, e dentro das salas ficavam as orquestras responsáveis por acompanhar os filmes. De acordo com Rocha Netto (1986), os piracicabanos se amontoavam na frente dos cinemas para ouvir o grupo tocar elegantemente trajado, uma exigência de Antonio Campos quando a apresentação ocorria no saguão do Politeama (NASCIMENTO, 2009, p. 104). Caso a função ocorresse no palco do Íris ou do Politeama, os integrantes do Choro Cobra tocavam vestidos com trajes caipiras (ROCHA NETTO, 1986).

Como lembra Rocha Netto (1986), o Choro Cobra também estava presente em salas de cinema de outras cidades da região. Em 1924, por exemplo, o grupo se apresentou em Capivari, tendo seguido para o município vizinho, a cerca de 40km de distância, em um Ford-23, por uma estrada não pavimentada. Segundo a legenda da foto abaixo, que faz parte do texto de Rocha Netto e integra o arquivo do Centro Cultural Martha Watts, a banda tocava, provavelmente em um show na sala de espera, em um cineteatro de Capivari, porém não especifica qual deles.

Figura 10 – A viagem do Choro Cobra a Capivari



Fonte: Acervo Rocha Netto/Centro Cultural Martha Watts.

Curiosamente, de acordo com Battagin (2015), com base nos relatos de Vinício Stein de Campos, em seu livro *Menino de Capivari II*, na década de 1920, os dois cinemas da cidade de Capivari também se chamavam Íris e Politeama.

O motivo da construção do prédio para abrigar o cinema [Politeama] deveu-se à disputa dos dois partidos políticos capivarianos na década de 20: o Maragato e o Democrata. O cine Íris pertencia ao Maragato e a rivalidade se acirrou quando ficou pronto o novo cinema. Certo tempo depois houve um conagraamento entre os partidos, mas a disputa entre os cinemas continuou por muito tempo. Nas noites em que o Politeama exibia um filme de estreia ou de melhor qualidade e, portanto se cobrava mais por isso, o Iris, projetava de suas janelas no paredão da Câmara Municipal, filmes mais populares, curta metragens, etc., sessões que eram chamadas de “Cine Reclame” Essa sessões grátis despertava grande interesse do público em detrimento das sessões mais caras do Politeama. O processo continuou, com sessões regulares às sextas-feiras agora não mais com aquela característica de disputa e concorrência, até que resultou por desgaste no desaparecimento do chamado “cine reclame” (BATTAGIN, 2015).

Não é possível precisar se o Choro Cobra tocou no Íris ou no Politeama, mas o importante aqui é compreender que existia o trânsito dos artistas da região pelos cinemas de várias cidades, o que nos indica que também era possível que músicos de municípios vizinhos

tocassem nos saguões e palcos do Íris e do Politeama piracicabanos. Outro momento importante em que os chorões estavam presentes era o carnaval, com suas composições de sucesso como “Desafio”, de autoria de Máximo Bernardi, e “Ratinho”, de Pedro Cobra. No último ano em que participaram da folia, 1926, conquistaram duas taças por suas canções. Os prêmios carnavalescos eram oferecidos pelo comerciante Justo Moretti, dono da tabacaria localizada na esquina da praça Sete de Setembro com a Rua São José (ROCHA NETTO, 1986).

Os músicos populares nos palcos dos cinemas, no entanto, não eram exclusividade de Piracicaba, ou Capivari, ou da região que compõem. Segundo Pereira (2014, p. 100), já em 1919, o “grande marco” da chegada das apresentações de grupos populares nos cinemas foi a primeira apresentação do conjunto Os Oito Batutas, no Cinema Palais do Rio de Janeiro. Tendo Pixinguinha como líder, o grupo tocava músicas populares, trajado com “roupas de vaqueiros nordestinos”, e foi responsável por abrir caminho para outras bandas, conforme menciona Pereira (2014, p. 101), como os Turunas Pernambucanos.

Certamente, os Turunas Pernambucanos influenciaram os Turunas Piracicabanos, desde a escolha do nome do conjunto até em questões de repertório. O fato é que, durante a década de 1920, a palavra “turuna” era bastante popular no vocabulário brasileiro. Segundo Velloso (1996),

Em 1922, no seu dicionário de gírias cariocas, o caricaturista Raul Pederneiras define *turuna* como ‘chefe, destemido, valente’. Aurélio Buarque reforça esse sentido: *turuna* vem do tupi *tur’una* e quer dizer ‘negro poderoso’, valentão. No início do século XX, a palavra serviu também para designar cordões carnavalescos como os ‘turunas da Monte Alegre’ ou os ‘turunas da Cidade Nova’. Rapidamente o termo *turuna* acabou sendo identificado à figura do tradicional malandro carioca.

Piracicaba era claramente influenciada pelos costumes das grandes cidades brasileiras, e o empenho em se tornar um local de destaque no âmbito cultural se mantinha ao longo dos anos 1920. No que dependesse de Antonio Campos, a Noiva da Colina teria seus próprios turunas e suas próprias orquestras tocando em seus cinemas. A história das orquestras de Piracicaba reverbera a trajetória dos musicistas que acompanhavam a exibição de filmes em outros lugares do país, como veremos a seguir.

2.2.1. Orquestras

Segundo Carlos Eduardo Pereira (2014, p. 11), cinema e música teriam se aproximado, em princípio, por dois motivos. O primeiro seria para abafar o ruído dos aparelhos de projeção,

e o segundo para “preencher um longo período de silêncio, que era, por vezes, incômodo”. Martin Barnier (2004), no entanto, acredita que a primeira hipótese não passa de um mito, enquanto Rick Altman (2007) rechaça o motivo número dois. A melhor possibilidade seria, então, de que a música poderia cumprir um papel de contextualização para os filmes exibidos, seja através de demonstração de emoções, criação de climas, delimitações geográficas, seja pontuando ações.

De acordo com Pereira (2014, p. 11), o acompanhamento cinematográfico e a presença de músicos nas salas de espera foram bastante importantes para a música brasileira, principalmente, por haver grande necessidade de mão de obra, que levou instrumentistas dos mais variados graus de instrução musical às salas de cinema. O autor cita como exemplo de artista consagrado que tocou em orquestras de cinemas Heitor Villa-Lobos, que trabalhava no Cinematógrafo Rio Branco e no Cine Odeon, no Rio de Janeiro. Em Piracicaba, temos o caso de Erotides de Campos que, como mencionamos no capítulo anterior dessa tese, também integrou as orquestras do Íris e do Politeama, e, mais tarde, se tornou um importante compositor de marchinhas, sambas e choros.

A importância da música nos cinemas da Avenida Central, no Rio de Janeiro, também é destacada por Carlos Eduardo Pereira (2014, p. 38), que chega a afirmar, a partir de dados coletados por uma pesquisa do *Jornal do Comércio*, em 1924⁵⁴, que a música era o elemento mais atrativo dos públicos ao cinema, mais fascinante até que os próprios filmes. Em Piracicaba, todavia, não é possível sustentar que as orquestras eram tão apreciadas quanto as apresentações nas salas de espera ou nos palcos dos cinemas, que ocorriam entre um filme e outro ou ao final da sessão. Tanto nos anúncios, quanto nas notas sobre as salas de exibição piracicabanas na coluna “Palcos e Telas” do *JP*, pouquíssimo se falava sobre as orquestras que acompanhavam os filmes. Quando não eram críticas, como a feita por João Miguel do Amaral na crônica escrita para o *JP*, sobre a qual já falamos no Capítulo 1, que alegou que, em 1917, serviam para (ou conseguiam) tocar “músicas alegres nas comédias ou tristes nos dramas”, as notícias se restringiam a elogios vagos ou a dizer o nome do maestro.

Como lembra Amaral (1977), ao final da década de 1910 o regente da orquestra do Santo Estevão era o maestro Lozano, que comandava cerca de dez músicos. Em 1916, a orquestra do maestro Mazagão, que até então trabalhava no Miramar de Santos, fez apresentações regularmente no Íris e no Politeama de Piracicaba (*Jornal de Piracicaba*, 21 out. 1916 e 08 nov

⁵⁴ Dentre os atrativos analisados pela pesquisa estavam a música, com 28,3% de interesse do público; a amabilidade do pessoal, com 18,5%; o conforto das cadeiras, com 17,7%; a beleza do local, com 15,4%; os filmes, com 10%; a iluminação, com 5,3%; e o prestígio da casa, com 4,8% (PEREIRA, 2014, p. 38).

.1916). Em 1915, o maestro da orquestra do Politeama era Celestino Guerra (*Jornal de Piracicaba*, 04 set. 1915).

Apesar da pouca divulgação das orquestras, os dois cinemas continuaram em atividade, até sucumbirem à concorrência do São José. Até mesmo Antonio Campos se uniu a ele, passando a administrá-lo pouco tempo depois de sua inauguração.

2.3. O luxuoso São José

O Cine São José, ou Teatro São José, como é conhecido até hoje, foi construído a mando do Coronel Barbosa Ferraz, em terreno contíguo ao chamado Palacete Barbosa, utilizado pelo coronel para encontros com os amigos. Sua inauguração ocorreu em 11 de julho de 1927, mas, desde 1923, apesar da existência do Teatro Santo Estevão, o Coronel Barbosa Ferraz acreditava que Piracicaba precisava de um teatro maior e mais luxuoso, capaz de receber as melhores companhias dramáticas do mundo. Seu nome deve-se mais a sua localização, do que qualquer tipo de devoção por parte do coronel. Suas instalações foram construídas, e mantidas até o presente momento, na Rua São José, 799, Centro.

Segundo Caio Tabajara Esteves de Lima (2000, p. 78), a abertura do teatro foi um grande evento social na cidade, e diversas reportagens nos principais jornais locais contavam a ansiosa espera dos piracicabanos para ter uma nova casa de espetáculos.

Inaugura-se, finalmente, amanhã, o suntuoso Teatro São José, a mais confortável e luxuosa casa de espetáculos desta cidade.

O importante melhoramento deve-o a nossa terra ao espírito operoso e empreendedor do Sr. Coronel José Barbosa Ferraz, que fazendo construir um teatro digno de nosso meio vem revelar, com seu ato, mais uma vez, ser um cidadão progressista e amante da terra que lhe serviu de berço.

Encarregar-se-á da festa inaugural o esplendido conjunto de vozes “Orpheon Piracicabano”, pois a Sociedade de Cultura Artística desta cidade, da qual o “Orpheon” faz parte, num gesto muito gentil, quis promover esse recital em homenagem ao Sr. Coronel José Barbosa Ferraz.

[...]

Após os cantos da primeira parte o brilhante orador e ilustrado lente da nossa Escola Normal, Sr. Dr. Antônio Pinto de Almeida Ferraz, pronunciará um discurso alusivo ao ato.

Uma excelente orquestra, de 14 figuras, sob a batuta do maestro Adolpho Silva, tocará nos intervalos.

O Teatro São José foi construído pelo hábil construtor aqui residente Sr. Antônio Medina, em cujas acreditadas oficinas desta cidade foram feitos os trabalhos de marcenaria, muito bem acabados, que se encontram na sala de espera e em outros pontos. Os serviços de pintura foram confiados ao Sr. Bruno Sercelli, residente em São Paulo, cujas qualidades de artista se revelam no gosto fino e na sobriedade das tintas, que tornam o seu trabalho no Teatro São José capaz de satisfazer ao apreciador mais exigente.

A instalação elétrica de centenas de lâmpadas, de várias cores, foi feita pela Casa Sant'Anna, da capital.

Possui a nova casa de diversões acomodações para cerca de 2000 pessoas, pois, além de 1002 cadeiras da platéia, conta 46 camarotes, 36 frisas, 242 localidades de balcões numerados e 200 de anfiteatro.

A festa de inauguração terá início às 20 horas e três quartos.

Os convites estão sendo distribuídos pela Sociedade de Cultura Artística, a qual pede que cada convidado se apresente munido de seu ingresso para evitar confusões.

A nova casa de espetáculos, de propriedade do Sr. Coronel José Barbosa Ferraz, vai ser explorada pela Empresa Teatral Hungria, sob a direção do Sr. J. Soares Hungria, que está recebendo assinaturas para uma temporada de 8 recitais, da Companhia Nacional de Comédias, atualmente no Apollo, de São Paulo.

Esse esplendido conjunto deve estreiar terça-feira, sendo os preços das assinaturas e dos espetáculos avulsos os que constam do anúncio que estamos publicando.

Pelo novo melhoramento com que é dotada a nossa terra nos congratulamos com a nossa população, felicitando o operoso piracicabano Coronel José Barbosa Ferraz pela sua iniciativa. (Jornal de Piracicaba, 10 jul. 1927 apud. LIMA, 2000, p. 78-80)

Bruno Sercelli, quem se encarregou dos chamados “serviços de pintura” do teatro, elaborando, principalmente, os afrescos do teto, por uma importância de 90 contos de réis (LIMA, 2000, p. 78), era filho do pintor-decorador Oreste Sercelli, que já havia desenvolvido diversos projetos por várias regiões do Brasil. Bruno Sercelli, seguindo os passos do pai, também realizou obras importantes, como pinturas no interior da Matriz Nossa Senhora do Patrocínio, em Jaú, da Basílica Nossa Senhora do Carmo, em Campinas. Contribuiu para o projeto da Matriz de São José, em Mogi Mirim (CÂMARA MUNICIPAL DE MOGI MIRIM, 2011, p. 7), e dos pavilhões das duas feiras realizadas em Curitiba durante os anos 1940 (SUTIL, 2010, p. 42-43).

Interessante observar que a reportagem diz que o São José havia sido planejado para cerca de 2000 pessoas. A afirmação não chega a ser falsa, mas arredonda o número de lugares no teatro para uma quantidade menor que a realidade, já que, se somarmos os números fornecidos pelo jornal, obteremos 2054 lugares⁵⁵. O número de cadeiras está, portanto, acima da quantidade que costumavam ter os teatros e cinemas construídos na época, como é o caso do Cine Glória, antigo Isis Teatro, em São Paulo, inaugurado também em 1927, e possuidor de 1360 lugares. Já o Coliseu Paulista, aberto em 1926, no Largo Arouche, possuía 1997 lugares, enquanto o Cine Santo Antonio, na Mooca, fundado em março de 1928, tinha 1218 poltronas, distribuídas em uma única plateia. O cinema Paulistano, por sua vez, localizado na Rua Vergueiro, com inauguração em maio de 1928, tinha capacidade entre 1444 e 1490 lugares (SOUZA, 2016).

⁵⁵ Considerando que camarotes e frisas possuíam, em média, cinco assentos.

Figura 11 – Público durante a inauguração do Teatro São José



Fonte: Acervo do Clube Coronel Barbosa.

Segundo Lima (2000, p.80), a sala de espetáculos do São José possuía piso inclinado, com poltronas dispostas em degraus, para facilitar a visão dos espectadores, e, logo à frente do palco, estava localizado o fosso da orquestra. Sua fachada possui traços neocoloniais, com a presença de volutas e óculos. De maneira geral, o teatro combina diferentes estilos arquitetônicos, como o Art Nouveau, nas ferragens envidraçadas, criando um estilo eclético.

Figura 12 - Antiga fachada do Teatro São José na década de 1920



Fonte: Arquivo do IHGP.

Figura 13 - Foto recente do quarteirão do Palacete Barbosa e Teatro São José



Fonte: <http://static.panoramio.com/photos/large/25180145.jpg>. Acesso em: 23/10/2018.

Figura 14 – Palacete Barbosa e Teatro São José



Fonte: Arquivo do IHGP.

Quanto à empresa administradora, de acordo com Caio de Lima (2000, p. 80), desde que entrou em funcionamento, o São José foi arrendado à Empresa Teatral Hungria, dirigida por Jarbas Soares Hungria, genro do Coronel Barbosa Ferraz. Ainda segundo Lima, a família e os empregados do Coronel tinham permissão para usar gratuitamente as frisas de números 15 e 17.

É relevante tratarmos, também, do arquiteto que projetou o prédio do São José, e que não foi mencionado no trecho do *Jornal de Piracicaba*. Lima, em seu artigo, se pergunta a razão pela qual o nome de Orlando Carneiro foi omitido até mesmo de placas referentes à inauguração do cine-teatro, mas não chega a uma conclusão sólida, apenas cita a própria personalidade de Carneiro, que não apreciava estar em evidência. O engenheiro e arquiteto, nascido em Piracicaba em 1893, iniciou seus estudos em São Paulo, na Escola Caetano de Campos, frequentando, em seguida, o Ginásio de São Bento, e, no ensino superior, a Escola Politécnica, onde se formou engenheiro mecânico e eletricitista, em 1919. Trabalhou para a Companhia Telefônica de São Paulo, porém, algum tempo depois, passou a atuar como engenheiro civil em Itatiba e Araraquara. Quando voltou para Piracicaba, assumiu o cargo de engenheiro da Prefeitura, de 1921 a 1926, e lecionou na Escola de Comércio Cristóvão Colombo. Depois, ingressou na Escola Superior de Agricultura Luiz De Queiroz como professor auxiliar, no curso de Engenharia Rural. Em 1931, assumiu a cadeira de matemática e desenho. Ainda nesse ano, participou do Batalhão Piracicabano do Movimento Constitucionalista de São Paulo, continuando a ser professor da ESALQ. Aposentou-se em 1958, e voltou a viver em São Paulo, onde projetou e construiu o pavilhão das máquinas da Metalúrgica Matarazzo (LIMA, 2000, p. 81-83).

As plantas originais do Palacete Barbosa e do Teatro São José se perderam, não nos permitindo maiores análises do projeto. Apenas sabemos, através dos trabalhos de Caio Tabajara Esteves de Lima (2000, p. 78), que o surpreendente madeiramento do telhado foi executado pelo mestre carpinteiro Antônio Fernandes Braga, e que o custo total da obra teria sido de 800 contos de réis.

Elias Netto declara que o local, pensado inicialmente como teatro, começou a abrigar sessões de cinema logo em 1927. Lá, em 24 de outubro de 1929, os cidadãos piracicabanos acompanharam a primeira projeção de filme sonoro na cidade, e os mesmos jornais que celebraram o início de suas atividades também demonstraram a expectativa para o cinema sonoro estreiar na cidade.

2.4. O início da transição para o cinema sonoro em Piracicaba

Em Piracicaba, as pesquisas relacionadas à recepção dos filmes sonoros se tornam um tanto dificultadas, já que, nos jornais a que tivemos acesso, a maior parte das matérias sobre as estreias dos filmes falados era paga pelas empresas responsáveis pelas exibições, restringindo-se a afirmar que havia sempre “enchentes” nas sessões, e não chegando a registrar opiniões individuais dos espectadores após haverem presenciado o cinema sonoro pela primeira vez. Além disso, os veículos impressos exclusivamente dedicados ao cinema provavelmente não existiram em grande quantidade na região durante esse período de fim dos anos 1920 e início da década de 1930, e se existiram, não foram devidamente preservados. Somente tivemos acesso ao *Cine-Jornal*, publicação campineira ligada ao cinema, impressa no início da década 1920, e a *Revista Cine-Fan*, do Cine Glória, em Americana, publicada a partir de julho de 1939, e distribuída gratuitamente a seus frequentadores e aos espectadores do Cine Santa Rosa, em Santa Bárbara d’Oeste.

Podemos dizer, ainda, que esse longo período de transição foi caracterizado por uma série de mudanças tanto no campo da tecnologia e da estética, quanto nos costumes e condutas dos atores e do público que consumia as obras. No caso dos atores, estes vinham de um sólido *star system*, em que suas imagens, além de gerarem um grande lucro aos estúdios, serviam como base para as modas a serem reproduzidas pela sociedade.

Dentre eles, o *latin lover* Ramon Novarro merece citação neste trabalho, não só por haver mantido seu prestígio junto aos estúdios e ao público com a transição do cinema silencioso para o sonoro, mas por ter sido a sua voz a primeira a ter sido ouvida em salas de cinema de diversas cidades no Brasil. No estado de São Paulo, o filme *O pagão* (*The Pagan*, W. S. Van Dyke, MGM, 1929), estrelado por ele, assumiria uma posição importante, a de inaugurar as exibições sonoras em salas de diferentes municípios. O filme passou pela capital, São Paulo, em seguida, estreou em Piracicaba, logo depois, em Campinas, e, após, em São Carlos.

Assim, podemos considerar a Noiva da Colina um ponto de importância com relação ao circuito exibidor de sua região, principalmente se ponderarmos que a cidade de Campinas possuía proporções maiores em diversos aspectos e exibia as novidades cinematográficas vindas de São Paulo depois de Piracicaba. A precedência das salas de exibição piracicabanas juntamente com sua preponderância na área da educação acirravam a disputa entre as duas localidades para se estabelecer como cidade referência para os demais municípios de sua região.

2.5. *O pagão*

O pagão foi produzido e distribuído pela Metro Goldwyn Mayer, e dirigido por W. S. Van Dyke, em 1929. Chamado por Larry Langman (1998) de “drama romântico de ilha”, baseado na história de John Russell, o filme apresenta-nos Ramon Novarro no papel de Henry Shoesmith Jr., um nativo despreocupado que vive em uma ilha do oceano Pacífico, possuidor de uma grande produção de copra⁵⁶. Ao chegar à ilha, o comerciante branco Roger Slater, interpretado por Donald Crisp, se interessa desse fato e tenta enganá-lo, para que possa levar a copra que deseja. A bordo de seu navio, o comerciante mantém presa a também mestiça, Tito, Dorothy Janis, por quem Shoesmith se apaixona, e, a partir daí, se desenrola a narrativa.

O filme é associado, por alguns autores, a *Deus branco*, também dirigido por Van Dyke, e lançado no ano anterior. Robert K. Keppler (1999, p.514) chega a considerar *O pagão* uma “semi-sequência” de *Deus branco*, por haver a sensação de que retoma história no ponto em que o filme de 1928 a havia deixado. Exageros à parte sobre se tratar de uma sequência de *Deus branco*, o enredo trata de assuntos parecidos.

Encontramos, nos dois filmes, a ilha do Pacífico, os nativos ingênuos, o homem branco ganancioso e os desastres trazidos por sua influência. A presença do mesmo diretor também fez que *Deus branco* e *O pagão* fossem considerados, juntamente com *Mercador das selvas* (*Trader Horn*, W. S. Van Dyke, MGM, 1931), integrantes das famosas aventuras “filmed-on-location” de Van Dyke. Tal afirmação encontra-se no *site* de vendas da Warner Brothers, que relançou os filmes em DVD, em 2010.

Ainda sem diálogos falados, *O pagão* possui somente ruídos e canções, dentre as quais está *The Pagan Love Song*, de Nacio Herb Brown e Arthur Freed, cantada por Ramon Novarro e Dorothy Janis. O fato de Novarro cantar no filme e, dessa forma, mostrar a seus fãs sua melodiosa voz, foi extremamente enfatizado na publicidade do filme, principalmente no Brasil. Na edição de 29 de agosto de 1929, do *Correio paulistano*, encontramos a breve matéria “A voz de Ramon Novarro”, que se inicia dizendo que “pela primeira vez, São Paulo ouvirá a voz do querido Ramon Novarro, o artista do grande público, que interpreta o principal papel de ‘O pagão’, superprodução da Metro Goldwyn Mayer.” A notícia segue, informando que houve crítica positiva à voz do ator, “considerada uma das melhores”, e escolhida a dedo para a

⁵⁶ Polpa seca do coco, utilizada para fazer óleo.

inauguração do elegante Cine Rosário⁵⁷, um dos primeiros da capital paulista a estrear já equipado para o sonoro.

No mês de setembro, antes de sua exibição no Rio de Janeiro, *O Jornal* publica uma matéria sobre *O pagão*, sua estreia próxima no Palácio Theatro, e Ramon Novarro, “um rouxinol que durante muito tempo foi contrariado” (*O Jornal*, 15 set.1929). Em *O paiz*, em 6 de outubro de 1929, a manchete enfatizava que “em ‘O pagão’, Ramon canta seis vezes, agradando imensamente a todos que o ouvem, pois ele é possuidor de linda voz”. Nessa época, o filme se encontrava em cartaz no Palácio Teatro, no Rio de Janeiro, após haver passado pelo Cine Rosário, como mencionamos, e, possivelmente, pelo cine Roma, na Barra Funda, como aponta Martins (2013, p. 146). Ainda em 1929, a fita permaneceu em exibição nos cinemas Ideal, Americano, Vila Isabel, Helios, Guanabara, Velo, Atlântico, Mascote, Brasil, Modelo, Rio Branco, Tijuca, Oriente, Lapa, Penha e Meyer, na cidade do Rio de Janeiro (*Jornal do Brasil*, 1929). Essa permanência do filme na então capital brasileira nos dá fortes indícios de que pelo menos duas cópias circulavam pela região sudeste. Muito provavelmente, essa fita exibida no Rio de Janeiro é a mesma que foi projetada, em 24 de outubro, em Niterói (*O fluminense*, 23 set.1929).

Nos locais em que o filme foi apresentado com som, a associação da beleza da voz de Ramon Novarro com a beleza de seu corpo também se devia à vontade das salas exibidoras de que a falta de conhecimento da língua inglesa por parte dos espectadores brasileiros fosse compensada pela experiência de ouvir, pela primeira vez, a voz de sua estrela preferida, o que os atrairia a frequentar as sessões do filme sonoro⁵⁸.

Dessa forma, é possível traçar o início da trajetória percorrida pelo filme *O pagão*, no estado de São Paulo e do Rio de Janeiro, começando na capital paulista, no mês de setembro,

⁵⁷ Inaugurado em 2 de setembro de 1929, no Edifício Martinelli, o Cine Rosário teve em sua primeira sessão a presença do governador do Estado, do prefeito da cidade de São Paulo na época, Pires do Rio, e do cônsul italiano, além do sócio de Giuseppe Martinelli na Empresa Brasileira de Cinemas, Generoso Ponce Filho.

Segundo Souza (2016, p. 363), “com a crise financeira de 1929, Martinelli foi obrigado a vender o prédio para a sociedade italiana Istituto Nazionale di Credito per Il Lavoro Italiano al’Estero (Icle) pela quantia de 18 mil e 300 contos.

[...] Fechado em 12 de agosto de 1955, uma sexta-feira, com a exibição do filme mexicano *O Grande fotógrafo*, com o ator Cantinflas, nas sessões das 14 às 22 horas.”

⁵⁸ É importante lembrar que em 1931 *O pagão* foi parodiado por Luiz de Barros e se tornou *O babão*. “Distribuído pelo Programa Matarazzo, *O babão* estreou no cinema Odeon, em São Paulo, com projeção sonora por meio do sistema Vitaphone” (VASCONCELLOS, 2015, p. 57). Podemos dizer que o enredo se aproximava ainda mais da realidade do piracicabano, pois tratava do caipira, interpretado por Genésio Arruda, em conflito com um imigrante italiano. De acordo com Schvarzman (2008, p. 86), “o enredo tinha pontos em comum com o filme original, mas buscava, sobretudo atrair o público acostumado aos filmes americanos. Apesar das referências, no entanto, o que se mostrava nesse e em outros filmes do período eram disputas entre o caipira e o imigrante italiano recheadas da música regional tão ao gosto do público popular. As músicas de Paraguaçu, artistas como Genésio Arruda, o formato das piadas e da própria narrativa vinham do circo (onde também eram interpretados melodramas de origem cinematográficas e do teatro popular e iam para a rádio e para o disco.”

se apresentando paralelamente no Rio de Janeiro de outubro a dezembro, com breve passagem por Niterói. Ainda no mês de outubro, foi exibido em Piracicaba, em seguida, em Campinas, e, depois, em São Carlos. É provável que a cópia que circulou por Campinas e São Carlos, pelo menos, tenha sido a mesma, pelo fato de que, na época, a empresa administradora das salas que exibiram a fita nessas cidades era a Empresa Teatral Paulista. Por outro lado, não é possível precisar se eram, de fato, duas cópias sonoras. É provável que, nas cidades em que ainda não havia salas equipadas, circulasse uma cópia silenciosa.

Se considerarmos a cópia em Vitaphone que foi apresentada no cine São José, de Piracicaba, as coincidências de datas indicam que era a mesma que inaugurara o cinema Rosário, em São Paulo, no dia 2 de setembro de 1929, e que ficara duas semanas em cartaz, com cinco sessões diárias. Posteriormente, a fita foi transportada para o interior do estado, chegando a Piracicaba para ser exibida nos dias 24 e 25 somente. Depois, a cópia fez o caminho de volta à capital, estreando no Alhambra, em 13 de novembro, e ficando em exibição em São Paulo até o final de dezembro de 1929.

Assim, concluímos que, posteriormente ao seu lançamento na capital do estado, em cinemas de maior prestígio, *O pagão* passou por várias cidades em seu trajeto pelo interior, com sessões por poucos dias nas maiores salas de cada município. Em seguida, voltou a ser projetado em cinemas menores da cidade de São Paulo e, depois, esteve em cartaz em cidades do interior que não haviam instalado os aparelhos sonoros em 1929. O transporte, portanto, não era lento, o que garantia uma presença expressiva da cópia no circuito exibidor de filmes sonoros em expansão no estado. Por outro lado, a intensa circulação da cópia e a quantidade de projeções às quais era submetida, fazem-nos refletir sobre a qualidade das sessões em 1930, já que, a cada exibição, ela se deteriorava e acidentes aconteciam.

A primeira edição da revista *Cinearte* de 1930 deseja feliz ano novo aos leitores com um texto lamentando a qualidade das cópias que chegam às cidades menores e mais distantes das capitais brasileiras. De acordo com a revista,

Quem viaja pelo interior do país e parando aqui, ali e além nas localidades menos povoadas que por curiosidade de assistir a um espetáculo cinematográfico é que pode avaliar do lucro que fruem os alugadores de filmes, as agências que mantêm “linhas” com os míseros destroços das películas, as mais delas sem nenhum valor mesmo novas que impingem à sua freguesia para gaudío da clientela paciente.

Efêmera é a vida de um filme mesmo quando passado em aparelhos perfeitos. Ao fim de uma centena de exibições a cópia começa a revelar sensíveis vestígios do uso, por melhor que seja o projetor, mais cuidados mereça, mais hábil o operador.

Imagine se agora o que acontece com aparelhos defeituosos, anacrônicos muitos, lidados por mãos inexpertas [sic], sendo que muita vez já está deteriorada a cópia quando lhes toca a vez da passagem. Pobre do público das pequenas cidades que só vê cópias cheias de remendos, riscadas, mastigadas nas quais os quadros saem a todo

momento da posição normal pelo dilaceramento dos bordos perfurados, com falta de legendas, uma ruína digna apenas de destruição completa e entretanto continua a viajar por semanas, meses e anos fazendo pingar dinheiro no bolso dos proprietários! [...] Querer que uma única cópia sirva a todos os cinemas existentes no Brasil é pretensão que só a extrema ganância explica. Ouvi de alguns desses exibidores queixas amargas contra esse procedimento das agências, queixas feitas com timidez por isso que nem um deles deseja se arriscar a ter de cerrar suas portas por falta dos programas a que sua clientela está habituada (*Cinearte*, nº 201, 1 jan. 1930, p. 7).

Com o protesto de *Cinearte*, podemos notar que a situação das cópias não era das melhores no interior do Brasil. Obviamente, o interior de São Paulo era uma região privilegiada, por poder receber cópias diretamente da capital do estado, mas, mesmo assim, elas circulavam por meses a fio, podendo chegar em situação lastimável a salas de pequenas localidades. De qualquer forma, viajando por São Paulo por quase um ano, *O pagão* em Vitaphone levou o cinema sonoro a várias cidades.

A importância de as cópias estarem novas somente aumentou com o advento do som, pois a possibilidade de falta de sincronização entre música e imagem (no caso do Vitaphone) se ampliava com a perda de fotogramas, ocasionada pelas diversas passagens da película pelas engrenagens dos projetores. Até mesmo em 1933, quase quatro anos após a estreia do cinema sonoro em Piracicaba, encontramos nos jornais anúncios das salas de exibição da cidade ressaltando a pouca quantidade de vezes que a cópia que seria apresentada aos piracicabanos havia sido exibida anteriormente. No *Jornal de Piracicaba* de 31 de maio de 1933, por exemplo, o Politeama anunciou a projeção do filme, todo falado em espanhol, *El hombre malo* (Roberto E. Guzmán e William C. McGann, 1930), da Warner em parceria com a First National, que deveria ser realizada a partir de uma “cópia novíssima”. É difícil acreditar que a cópia em questão fosse realmente nova, pois o filme havia estreado na cidade de São Paulo, no República, em 25 de novembro de 1930, tendo sido exibido constantemente até o final do ano em outras salas, além terem ocorrido sessões esparsas durante o ano de 1931 (*A Gazeta*, 1930-1931). Conforme constatamos, a maioria das fitas vinha ao interior do estado depois de terem sido apresentadas na capital, o que, por si só, já inviabilizava a possibilidade de ser uma “cópia novíssima”. Apesar de não ser possível precisarmos a quantidade de cópias circulando no estado, é bastante provável que elas já tivessem sido exibidas várias vezes.

O debate propriamente dito sobre a qualidade das cópias não foi abordado pelos jornais piracicabanos, mas questões relacionadas ao surgimento do cinema sonoro costumavam aparecer. Não havia, entretanto, a preocupação, como houve em Campinas, por exemplo, em que o questionamento sobre a viabilidade do cinema falado na cidade começou nos jornais.

Faremos, portanto, um breve adendo com explicações mais aprofundadas sobre como ocorreu essa discussão.

2.6. Uma enquete do *Correio Popular*

No primeiro dia do mês de outubro de 1929, o *Correio Popular*, de Campinas, lança uma enquete, que deveria ser respondida pelos leitores por meio de carta. A enquete, na coluna “Palcos e Cinemas”, tinha como título “O cinema falado em Campinas” seguido do extenso subtítulo “Que pensa o leitor do cinema falado? – Comportará Campinas um cine falado? – Haverá quotidianamente espectadores, em número compensador?” (*Correio Popular*, 01 out. 1929).

A preocupação com o fato de ser possível a implantação do cinema sonoro em Campinas revela que a própria Empresa Teatral Paulista, administradora do cine São Carlos no período, poderia ter contratado o jornal para uma pesquisa prévia, a fim de medir o interesse dos cidadãos locais com relação à novidade e a viabilidade de sua implantação. Ao que tudo indica, o cine São Carlos de Campinas foi o primeiro a ser sonorizado de todos aqueles administrados pela empresa de Sebastião de Abreu Sampaio, daí a necessidade da enquete. Diante do sucesso do cinema sonoro na capital do estado, a empresa, provavelmente, sentiu-se impelida a trazer a novidade para seus cineteatros, entretanto, a situação do público do interior ainda causava dúvidas sobre seu interesse nos filmes falados. É certo que, no período em questão, poucas cidades brasileiras já possuíam salas de cinema capazes de reproduzir filmes com som. Como lembra Freire (2013a, p. 37),

O fato é que a conversão para o cinema sonoro atingiu em seus primeiros doze meses os melhores cinemas daquelas reconhecidas como as principais praças exibidoras do país, que consistiam nas capitais e cidades mais desenvolvidas do sudeste, sul e nordeste. Essa pode ser definida como a primeira fase do processo de adaptação à projeção sonora em âmbito nacional.
Essa questão obviamente também está relacionada ao poderio das empresas regionais.

Na cidade de São Carlos, como explicado por Vasconcellos (2011, p. 29), a Empresa Teatral Paulista administrava os dois cineteatros da cidade, cine São Carlos e cine São José, porém, não houve questionamento publicado nos jornais. Campinas, então, deve ter funcionado como uma espécie de experimento, já que a estreia de *O pagão* em São Carlos ocorreu somente em fevereiro de 1930.

Podemos questionar, no entanto, as próprias cartas dos leitores enviadas à redação do *Correio*. Dificilmente saberemos se foram elaboradas por campineiros que acompanhavam diariamente a publicação ou redigidas pelo próprio editor da coluna, Ramon Gil, ou mesmo um de seus funcionários, como forma de publicizar os futuros interesses da empresa cinematográfica.

Por outro lado, a maioria dos leitores que responderam à enquete afirmava já ter presenciado a novidade tecnológica em São Paulo. Certamente, as famílias mais abastadas recorreriam à vida cultural paulistana para saciar seus interesses artísticos, e eram a maior parte das famílias que tinham acesso à educação e, conseqüentemente, à alfabetização necessária para se redigir uma carta ao *Correio*. Não podemos esquecer, no entanto, o investimento do estado de São Paulo nos chamados grupos escolares, como um incentivo à educação popular. Segundo Elaine Lourenço e Márcia de Paula Razzini (2010, p. 501),

Se, em 1908, existiam 80 grupos escolares em São Paulo (18 na capital e 62 no interior), em 1913, já eram 120. Em 1918, esse número continuou a crescer a uma taxa de 50% a cada cinco anos, e somava 176, sendo 30 na capital e 146 no interior.

Assim, podemos afirmar que parte dos leitores do *Correio* fazia parte de uma camada média urbana, também interessada em opinar sobre questões como a do cinema falado na cidade.

Vale lembrar também que, na capital, os filmes sonoros já vinham sendo exibidos desde abril de 1929, o que nos indica que os campineiros compareceram a sessões de fitas de sucesso de grandes distribuidoras norte-americanas, como *Alta traição* (*The Patriot*, Ernst Lubitsch, Paramount Pictures, 1928), *Anjo pecador* (*The Shopworn Angel*, Richard Wallace, Paramount Pictures, 1928), *Divina dama* (*The Divine Lady*, Frank Lloyd, First National Pictures, 1928), *Rosa da Irlanda* (*Abie's Irish Rose*, Victor Fleming, Paramount Pictures, 1928), *Paixão sem freio* (*Interference*, Lothar Mendes, Roy Pomeroy, Paramount, 1928), *Amor nunca morre* (*Lilac Time*, George Fitzmaurice, First National Pictures, 1928), entre outros, em algumas salas já adaptadas à reprodução do som, como o cine Paramount, Odeon e República (VALENCISE, 2012).

A ideia de deslocar-se até São Paulo para conferir a novidade do falado não é absurda, uma vez que a viagem de trem de uma cidade à outra era rápida e pouco dispendiosa. Já em 1922, Mário de Andrade, expoente do movimento modernista, escreveu na revista *Klaxon* uma crítica ao filme *Do Rio a São Paulo para casar* (José Medina, Rossi Filmes, 1922), em que um jovem carioca vai a São Paulo à procura de uma moça por quem se apaixonara quando esta

fazia uma visita ao Rio de Janeiro. Todavia, para Mário de Andrade, pela aparência do rapaz, de pobretão, ele teria somente o dinheiro necessário para viajar de Campinas a São Paulo, um percurso muito menor e mais barato do que se viesse do Rio de Janeiro (*Klaxon*, nº 2, 15 jun. 1922, p. 16.). Além disso, aos que possuíam automóvel havia a opção de chegar à capital do estado via estrada de rodagem, inaugurada pelo governo estadual em 1921. Segundo a revista *A vida moderna*, a estrada tinha 108 km de extensão e podia ser percorrida de automóvel em duas horas e meia (*A vida moderna*, nº 402, 17 mar. 1921).

De qualquer forma, o mais interessante é analisar os temas sobre os quais se manifestam os possíveis leitores da coluna. Em 12 de outubro, um leitor chega a mencionar a quantidade de investimento necessário para a compra de equipamentos para as salas. Estipula o custo em 30 ou 40 contos de réis, já que, em São Paulo, no Rosário e no Paramount, os cinemas mais luxuosos da capital (e segundo ele, o que havia de melhor), os custos haviam girado em torno desse valor. Ainda fixa um possível valor do ingresso de 2\$500 (dois mil e quinhentos réis), em que os “quebrados 500 réis” iriam para a amortização do custo do aparelho que, na pior das hipóteses, levaria dois anos para ser pago, com uma frequência mensal de 3000 espectadores, que, de acordo com as expectativas do leitor, deveria ser ainda maior. Segundo ele, dever-se-ia contar também com os municípios que cercam a cidade, pois não só os campineiros iriam apreciar a novidade, como afluiriam muitos forasteiros das cidades vizinhas, que não desejariam ou não poderiam se dar ao luxo ou ao trabalho de ir a São Paulo.

No decorrer da correspondência, ele afirma que haveria público diário no município para as entradas a 2\$500. Caso fosse cobrada importância maior, não haveria,

[...] pois o campineiro não aceita com simpatia a justificativa de que em São Paulo se paga 3 e 5 mil reis, quando é sabido que esse preço só é cobrado nos cinemas do centro, onde se respira o máximo conforto e o mais estonteante luxo, ao lado de meninas que levam a gente até poltronas comodíssimas, onde se fica numa dolência de criar água na boca (*Correio Popular*, 12 out. 1929).

Ramon Gil, editor da coluna “Palcos e Cinemas”, responde ao leitor Alaor Baptista: “Eu acho, Alaor, que você está mal informado quanto ao preço dos aparelhos, que deve ser 3 ou 4 vezes maior do que você estimou. Em todo o caso...” (*Correio Popular*, 12 out. 1929).

Em determinado momento, temos a correspondência do leitor C.B. relacionada à questão da realidade trazida ao cinema através do som. Ele afirma que considerava que, ao se tratar da linguagem do cinema, seria um retrocesso a sugestão de realidade. Esse “mundo encantado” que, segundo ele, despertava em seus espectadores as mais perfeitas emoções através da sugestão do silêncio, em seu primeiro julgamento, não deveria ser quebrado pela

presença sonora. No entanto, após ter assistido a seu primeiro filme falado, o leitor passou a admirar a novidade, principalmente, pela presença de canções, e decidiu considerá-lo uma “maravilha que tem enchido a nossa época de emoções extraordinárias” (*Correio Popular*, 10 out. 1929).

Apesar de defensor da instalação de aparelhos para a exibição de filmes falados em Campinas, C.B. opta por criticar as empresas administradoras das salas de cinema da cidade, alegando que pecam pela falta de propaganda de suas programações, o que levaria ao minguado número de espectadores para as sessões da “diversão barata [...] e eminentemente popular”. Ademais, destaca a falta de debates cinematográficos nos principais jornais da cidade, declarando que nenhum deles “mantêm uma sessão cinematográfica à altura do desenvolvimento da cidade. E se não a mantêm, estou certo, é porque as empresas não lhe dão interesse nesse sentido, contribuindo com uma insignificância de matéria paga” (*Correio Popular*, 10 out. 1929).

De fato, a observação do leitor faz sentido, pelo menos se considerado o jornal *Correio Popular*. Poucos detalhes relacionados às salas de exibição da época foram divulgados, bem como raras notícias sobre as tentativas de sonorização de filmes em Campinas foram encontradas. O que notamos é a presença maciça das tais matérias pagas pelas empresas administradoras das maiores salas. Geralmente, eram retiradas de boletins cinematográficos, e tratavam sobre as estrelas de Hollywood que comporiam o elenco do próximo filme em cartaz. O mais curioso, no entanto, é o fato de o próprio *Correio* haver publicado uma carta que critica sua atuação com relação aos últimos debates cinematográficos da época, nos direcionando, assim, a três possibilidades: uma de que o próprio colunista Ramon Gil sentia a necessidade de melhora no conteúdo sobre cinema de sua coluna, ou que ele (e o cinema) merecessem mais prestígio na publicação; outra de que, para que o jornal não parecesse autoritário ou excludente, o editor concordara com a divulgação da correspondência, reforçando o periódico como um meio democrático de opiniões; ou, ainda, de que, como a carta falava da pouca publicidade dos exibidores nos jornais, com a sua publicação o *Correio* incentivaria esse tipo de publicidade em suas páginas.

Outra carta digna de atenção problematiza, ainda que primariamente, a dificuldade de entendimento do filme falado e o cinema brasileiro falado. A leitora do *Correio* diz acreditar que a cidade de Campinas merece esse melhoramento, por ser há muito um centro de cultura. Porém, questiona a quantidade de “elementos cultos”, que constituiriam porcentagem mínima na cidade.

Daí a dificuldade de manterem-se casas consecutivamente cheias que satisfaçam os interesses e correspondam ao esforço da empresa. Primeiro porque os filmes falados não são compreendidos por todos, por serem em inglês, segundo porque o freqüentador não irá, talvez, só ouvir a voz deste ou daquele artista, mas sim há de querer compreender o motivo do desenrolar das cenas. Dirão logo, porém, que aqueles que não conhecem o inglês vão compreendendo pelos gestos ou por alguns trechos escritos no nosso idioma intercalados no filme. Nesse caso convém esperarmos mais algum tempo, porque em São Paulo e mesmo no Rio de Janeiro já se está tratando de fazer filmes nossos. Isto é, falados no nosso vernáculo, o que corrobora as minhas afirmações (*Correio Popular*, 11 out. 1929).

Interessante observar que quando a leitora se refere a “alguns trechos escritos no nosso idioma intercalados no filme”, possivelmente, está falando sobre uma tentativa que foi feita na época de inserir um resumo na língua portuguesa dos acontecimentos dos filmes falados em inglês, após determinadas sequências de cenas. Segundo Rafael de Luna Freire (2015), no início desse período de transição para o cinema sonoro, foram utilizadas variadas formas de facilitar entendimento do espectador brasileiro com relação às fitas americanas, desde livretos, como nos espetáculos operísticos, passando pela presença de intertítulos explicativos, até a supressão de diálogos inteiros, substituídos por intertítulos contendo sua tradução para o português. Ainda de acordo com o autor, o uso de intertítulos em português foi a prática mais frequente para os primeiros filmes falados que estrearam no Brasil, e, assim, na época da divulgação da enquete do *Correio*, já era realizada no Rio de Janeiro e São Paulo. Na revista *Cinearte*, foram publicados comentários sobre o assunto, geralmente, em tom reprovação, afirmando que o clímax de vários filmes havia sido arruinado, por conta dos letreiros explicativos em português (apud. FREIRE, 2015, p. 197). A prática, portanto, já devia ser corrente em outubro de 1929, ao ponto da leitora de Campinas tê-la mencionado.

As considerações sobre as produções feitas em São Paulo e no Rio de Janeiro referem-se, entre outras, à “fita” sonora *Acabaram-se os otários*, dirigida por Luiz de Barros, e que já havia sido lançada em São Paulo, em agosto de 1929, e no Rio de Janeiro, em setembro.⁵⁹

Com o pseudônimo Taitu⁶⁰, a leitora continua sua fala discorrendo sobre um possível movimento em São Paulo, com a participação do teatrólogo Oduvaldo Vianna, para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Ela diz acreditar que, diante da impossibilidade de entender os filmes em inglês, o público brasileiro optaria por prestigiar os filmes falados nacionais, o que o coroarria e provocaria sua expansão. Somente depois, apoiaria a iniciativa da empresa exibidora campineira, que, a partir de então, passaria a receber razoável remuneração.

⁵⁹ Para maiores informações, consultar: FREIRE, 2013, p. 105-115.

⁶⁰ Taitu foi uma imperatriz etíope, responsável pelo governo do país entre 1906 e 1913. Para maiores informações, conferir Jackson, (2009. p. 121).

De fato, Oduvaldo Vianna foi aos Estados Unidos, em 1929, para conhecer as técnicas do cinema sonoro e verificar as possibilidades de aplicá-las aos filmes feitos no Brasil⁶¹, mas o posicionamento de Taitu reflete o entusiasmo da imprensa paulistana que passava a ver na figura de Vianna uma espécie de salvador do cinema no país. O *Correio paulistano*, em 22 de setembro de 1929, publicou uma matéria sobre a palestra que Oduvaldo Vianna havia proferido no estúdio da Rádio Educadora Paulista, afirmando que o cinema falado poderia ser “o grande livro e mestre da cultura brasileira”, ressoando Olavo Bilac. Octávio Gabus Mendes, entretanto, no número 178 da revista *Cinearte*, em julho de 1929, não avaliava da mesma forma a possível iniciativa de Vianna, demonstrando um posicionamento repleto de dúvidas, inclusive, sobre a consolidação dos filmes falados. Dois meses depois, notamos uma mudança em seu texto. Nele, após relatar as dificuldades que os espectadores brasileiros vinham sentindo para compreender o filme falado norte-americano, Gabus Mendes exalta a necessidade do desenvolvimento das produções nacionais, para que as fitas possam “falar brasileiro”. Segundo ele,

[...] Em matéria de teatro, pelo que tenho lido a respeito, deduz-se que Oduvaldo sempre levou de vencida os problemas em que se infiltrou. Assim, agora que se vai dedicar ao negócio oposto. Cinema. E, ainda, cinema falado em brasileiro. É preciso que ele não vá enveredar pelo juízo de muitos cidadãos de charutões e poses. E que não vá, apenas, filmar os seus sainetes e peças, a esmo, sem o auxílio eficiente de pessoas que entendam do assunto e, assim, estragar a melhor parte do seu plano. No entanto, se ele cuidar a sério do seu problema. Se não se incomodar em perder mais 6 ou 8 meses e, depois de estudos sérios como os que está anunciando que empreenderá, e, assim, depois de senhor do assunto atirar-se ao campo da produção. Oduvaldo vencerá. Porque o público brasileiro, felizmente, sabe recompensar os empreendimentos honestos e nacionais. Não perecerá o brasileiro que se lançar ao trabalho para uma obra de brasilidade.

[...] Assim, o que eu sugiro, apenas, é que nos aproveitemos, agora, desse estado lastimável a que a novidade reduziu o antigo admirável cinema norte-americano e façamos, agora, aproveitando o nosso público, uma reação salutar pelo nosso cinema (*Cinearte*, 25 set. 1929, p. 20 e 21).

Notamos que, apesar de Octávio considerar Vianna um homem de teatro, e que este deveria, portanto, estudar cinema para produzir suas obras, ele o concede um voto de confiança, por estar, de uma forma ou de outra, tentando realizar filmes no Brasil. Essa questão da “brasilidade”, e a utilização da expressão “nosso cinema” por Gabus Mendes, aparecem também no texto de Taitu. Essa referência ao “nosso” vinha da tendência, que pode ser identificada em grande parte da imprensa da época, de construir uma identidade nacional no Brasil, e que culmina em 1930, com o governo de Getúlio Vargas (MIRANDA, 2015)⁶².

⁶¹ Informação disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/> Acesso em: 12/04/2016.

⁶² Em 1931, temos o lançamento da fita *Coisas nossas* (Wallace Downey), considerado o primeiro musical brasileiro, sonorizado a partir do sistema Vitaphone.

Continuando a analisar a interessante carta da leitora do *Correio Popular*, Taitu admite que haveria “enchentes” nos primeiros dias, pelo simples motivo de ser uma novidade, mas logo esfriaria o entusiasmo. O público que não compreendia o inglês daria preferência a assistir filmes silenciosos, cujo letreiro é em português, enquanto não houvesse a tal expansão da indústria nacional. Assim, afirma acreditar nas baixas receitas que seriam geradas pelo cinema falado em inglês, e as compara com as das companhias dramáticas inglesas ou francesas que visitavam a cidade. De acordo com Duílio Battistoni Filho (2008, p.74), a década de 1920 representou, sim, uma época de intensa atividade teatral na cidade, porém, no que diz respeito ao surgimento de autores e grupos de teatro amador locais, com destaque para o grupo teatral negro José do Patrocínio. Segundo o autor,

A proximidade de Campinas com a capital fazia com que muitas companhias, especialmente as nacionais, se dispusessem a vir para cá. [...] Compulsando os jornais da época, verificamos a quase ausência de companhias estrangeiras, já que as péssimas condições dos nossos teatros, na época, as afugentavam.
[...] A situação só iria melhorar com a inauguração do Teatro Municipal em 1930 (BATTISTONI FILHO, 2008, p. 80).

Como finalização de sua fala, a leitora enfatiza ser uma grande admiradora de Gil e o fato de ter assistido a numerosos filmes falados. Ramon Gil responde rispidamente, questionando a leitora sobre os incríveis números cantados em inglês, em filmes como *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody*, Harry Beaumont, MGM, 1929), que envolviam o espectador, independentemente da língua.

O leitor do *Correio*, Lorier traz, na edição de 8 de outubro, outro tema interessante em sua carta publicada. Mais que tratar a questão de Campinas como centro cultural, a correspondência aborda a cidade como um centro de referência para os demais municípios da região e sua necessidade de possuir a tecnologia do cinema falado antes que os outros o fizessem. A carta denota, portanto, a expectativa de que Campinas deveria exercer uma espécie de liderança diante da concorrência das demais cidades, o que traria prestígio ao município e orgulho aos seus cidadãos.

Para ilustrar a situação, o leitor traz o exemplo de Piracicaba, que já comportava os aparelhos próprios e deveria estreá-los no dia 24 de outubro, ou seja, ainda em 1929, segundo ele, com o filme sonoro da First National Pictures, *O amor não morre*. Apesar dos elogios tecidos à cidade, Lorier destaca em seu texto que Campinas deveria possuir seus aparelhos de cinema sonoro o mais rápido possível, uma vez que outras cidades estavam a caminho de fazê-

lo. Seu município, entretanto, não fazia mais que adiar a compra dos aparatos necessários, o que deveria mudar para que Campinas mostrasse seu ativo desenvolvimento.

Sabemos que a chegada do cinema sonoro a Piracicaba não ocorreu com esse filme, mas se deu exatamente nessa data. Obviamente, entraremos em detalhes sobre as primeiras sessões sonoras na Noiva da Colina, mas o que cabe evidenciar aqui, além da concorrência entre as duas cidades, é que os campineiros tinham acesso às novidades piracicabanas, o que demonstra o recorrente trânsito de notícias e o de pessoas de uma cidade para a outra. É possível, portanto, que, enquanto os filmes falados não chegavam a Campinas, alguns campineiros tenham ido vê-los, e ouvi-los, em Piracicaba.

Não podemos esquecer que o cinema sonoro, nesse momento, era considerado símbolo de modernidade e de avanço tecnológico. Para o leitor de Campinas, o interesse da cidade de se firmar entre as de maior progresso do estado poderia ser satisfeito, justamente, através da aquisição de aparelhos para reprodução de filmes falados. Tal feito a colocaria no mesmo nível de desenvolvimento da capital do estado, onde eram exibidos filmes sonoros desde abril de 1929, e de Piracicaba, então prestes a conhecer a novidade tecnológica.

Na mesma linha, a carta da leitora Sylvia, de 5 de outubro, compara a cidade de Campinas à capital do estado, como se o município nada devesse com relação a São Paulo. Ela afirma ser incabível a pergunta do jornal sobre o potencial da cidade em manter uma sala que exhiba o cinema falado, já que, na capital, havia cinco delas. Segundo a leitora,

[...] se São Paulo, que não é dez vezes maior do que Campinas, comporta 5 cinemas falados, entre os quais as duas salas do Odeon e o Capitólio, cujas lotações são muito maior do que qualquer um dos nossos cinemas; e ainda mais, se as 'premiéres' permanecem dias seguidos nos cartazes; e, atendendo ainda, segundo estou informada, que o preço a ser fixado pelo São Carlos será mais em conta que os dos cines da capital, acredito, Sr. Redator, que o teatro da Rua Cesar Bierrembach, terá público para os seus espetáculos sonoros em número compensador, para mais de uma exibição (*Correio Popular*, 5 out. 1929).

O raciocínio de Sylvia é plausível, e as informações que ela traz são verdadeiras, dando a impressão de que está familiarizada com o contexto paulistano. A projeção que realiza sobre a implantação do cinema falado em Campinas também é bastante objetiva, sem as características localistas dos comentários dos demais leitores. Assim, podemos dizer que a carta de Sylvia foi a que mais se aproximou do que ocorreria, posteriormente, na cidade, com a estreia das fitas sonoras, no cine São Carlos.

Além disso, ela menciona que muitos moradores de cidades vizinhas, como Amparo, Mogi Mirim e Limeira, recorreriam a Campinas para conhecer a nova tecnologia

cinematográfica. Curioso a leitora haver citado essas três cidades, localizadas ao norte de Campinas, e não haver mencionado outros municípios mais próximos, como Americana e Santa Bárbara d'Oeste, que hoje integram sua região metropolitana, e com os quais, provavelmente, mantinha fluxos de pessoas mais intensos. Mogi Mirim, em 1929, possuía cerca de 40.000 habitantes, ligação a Campinas por estrada de ferro, desde 1875, e por estrada de rodagem, que também a conectava a Limeira e a Amparo (*Correio paulistano*, 11 jan. 1929, p. 6 e 7). Apesar do trânsito facilitado, um dos cineteatros da cidade, também chamado São José, é o que mais aparece na imprensa paulistana da época, no espaço dedicado à cobertura de acontecimentos no interior do estado. Nem mesmo o pioneiro cine São José de Piracicaba teve tantas menções nos jornais paulistanos, o que indica que o cidadão mogimiriano possuía opções de entretenimento, nem sempre tendo que recorrer a Campinas. Amparo, por sua vez, revela-se mais timidamente na imprensa do período, e os amparenses podem haver se valido das salas de cinema de Campinas e, por que não, de Mogi Mirim. Porém, com relação à chegada dos filmes falados, é possível dizer que se frequentaram o cine São Carlos, em Campinas, foi por pouco tempo, pois temos informações de que, ainda na primeira metade do ano de 1930, Amparo também instalou aparelhos de reprodução de fitas sonoras (*Cinearte*, nº 224, 11 jun. 1930, p. 28).

A cidade de Limeira, em particular, gera uma análise interessante, se considerada sua maior proximidade com Piracicaba, que, na época, já havia instalado aparelhos para filmes sonoros, e que poderia ser mais atrativa a seus habitantes do que a cidade de Campinas, até a qual a viagem demoraria mais tempo. Por outro lado, Campinas poderia despertar o interesse dos moradores de cidades menores, justamente, por seu desenvolvimento. Em 1936, por exemplo, enquanto Piracicaba contava com uma população absoluta de 76.909 pessoas, Campinas possuía 139.122 habitantes (IBGE, 1937)⁶³.

Assim, é reiterado o pensamento de que Campinas deveria assumir o papel da capital do estado para sua região, o que reforça seu embate com Piracicaba. Logo, a Empresa Teatral Paulista responde à abordagem predominantemente positiva dos leitores que participaram da enquête, trazendo, alguns meses depois, os filmes falados para o município.

2.7. “Uma palestra com o sr. Antonio Campos”

⁶³ O recenseamento programado para 1930 não foi realizado, por isso optamos por utilizar as informações referentes a 1936, disponíveis em: http://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/populacao/1937/populacao1937aeb_14_a_26.pdf

Enquanto o *Correio* questionava sobre as possibilidades futuras do cinema sonoro em Campinas, em Piracicaba a estreia dos filmes musicados, cantados e falados já era tida como algo certo. Os jornais *Gazeta de Piracicaba* e *Jornal de Piracicaba* noticiaram a ansiedade para o acontecimento, tendo sido a primeira menção à sessão que ocorreria no cine São José feita pela *Gazeta*, de 18 de setembro de 1929. O anúncio trazia os escritos: “Muito breve! Início da fase de ouro do Cine S. José com a inauguração do Vitaphone Movietone, o mais potente tipo da Pacent Reproducer vindo ao Brasil, o filme sonoro-cantado e falado” (*Gazeta de Piracicaba*, 18 set. 1929).

A propaganda veio na primeira página, em espaço central, logo acima da seção chamada “Pela Política”, que discutia assuntos acerca da anistia de participantes de revoltas ao longo dos anos 1920 e sobre o senador carioca Irineu Machado, que vinha se destacando na política desde a Primeira República, e cuja extensa carreira resistiu até a Revolução de 1930, e da “Seção Forense”. Exatamente o mesmo anúncio aparece nas edições de 18, 19, 20 e 24 de setembro de 1929, sempre na primeira página. Interessante observar que o cinema continua anunciando suas sessões de filmes silenciosos, o que pode significar que não houve interrupção de seu funcionamento para a realização de grandes reformas no espaço do cine São José, afim de melhorar a acústica, trocar poltronas, e outras melhorias para a recepção do cinema falado.

Durante esse período, a sala apresentou filmes, em sua maioria, da First National⁶⁴, United Artists, Columbia, Paramount e MGM. Destacamos que, no dia 2 de setembro, foi exibido o filme *Paixão sem freio*⁶⁵, e em 15 de outubro, *Don Juan* (*Don Juan*, Alan Crosland, Warner Bros., 1926). Vale lembrar que *Don Juan* foi o primeiro filme de longa metragem com gravação de ruídos e trilha musical, exclusivamente escrita para acompanhá-lo, por William Axt e David Mendoza, utilizando o sistema Vitaphone (MELNICK, 2012, p. 288). Portanto, apesar de ser a única “fita” projetada no cine São José, durante esse período, que possui uma data de lançamento mais distante, 1926, sua presença na programação deveu-se a sua importância do ponto de vista do cinema sonoro, para o qual a sala vinha se preparando.

O que também podemos notar com relação às fitas exibidas é que vários desses filmes possuíam trilhas musicais, ruídos e diálogos, tanto em Movietone quanto em Vitaphone, porém

⁶⁴ Na época, já havia sido comprada pela Warner Bros, mas ainda não se fundido a ela. (FREIRE, 2015, p. 192).

⁶⁵ Rafael de Luna Freire (2015, p. 195) relembra que as exibições desse filme no Cine Paramount, em São Paulo, ocorreram de duas formas distintas. Primeiro, a fita foi anunciada com seu nome em português, e acompanhada pela orquestra da sala de cinema, durante sua projeção. Em seguida, foi exibida com o título original, em inglês, e com os diálogos completos falados. Assim, a sessão silenciosa serviria ao público brasileiro para o entendimento do filme, e à sessão sonora caberia revelar a novidade tecnológica. Segundo o autor, “A exibição de *Paixão sem freio* aparentemente representava a introdução no Brasil de uma criticada tentativa de adaptação de Hollywood para aquele momento de transição.”

foram projetados como silenciosos no cine São José. Essa prática não era incomum, já que para não deixar de trazer as novidades das grandes produtoras hollywoodianas a seu público, os exibidores, mesmo sem ainda haver adquirido os aparelhos reprodutores de som, optavam por passar os filmes em questão. Em outros casos, eram fitas anteriormente lançadas como silenciosas, mas que ganharam versões sonoras, com a gravação de música de acompanhamento, ruídos e até pequenos diálogos, posteriormente, levando-os a serem relançados. Dessa forma, é mais difícil precisar quais foram as versões exatas projetadas na sala piracicabana.

A partir de 4 de outubro, os anúncios das sessões de filmes no cine São José na *Gazeta de Piracicaba* cessam. Em 8 de outubro, no entanto, passam a ser impressos no *Jornal de Piracicaba*, sem qualquer explicação. É possível que tenha havido algum desentendimento entre o proprietário da empresa que administrava o cine São José, Antonio Campos, e o redator da *Gazeta*, João Silveira Mello, o que não impediu que o veículo noticiasse, um dia antes da estreia do cinema sonoro, em pequena nota, que havia recebido convite para assistir à inauguração dos aparelhos.

Quatro dias antes da sessão sonora do dia 24 de outubro, o *Jornal de Piracicaba* publicou uma matéria bastante interessante, intitulada “O cinema falado em Piracicaba – Uma palestra com o Sr. Antonio Campos”. O texto afirma que a inauguração estava “dentro das melhores expectativas”, e que o São José estava prestes a adentrar sua “fase áurea” com o cinema falado (*Jornal de Piracicaba*, 20 out. 1929).

A reportagem destaca, ainda, a ideia de pioneirismo de Piracicaba com relação à chegada do cinema sonoro, já que, de todo o estado, com exceção da capital, somente Santos possuía uma sala capaz de apresentar filmes sincronizados, o Coliseu⁶⁶. Piracicaba seria, portanto, a terceira cidade do estado a inaugurar os aparelhos reprodutores de som para acompanhar as fitas. Apesar disso, o jornalista não deixa de indicar o misto de “curiosidade e desconfiança” que envolvia os cidadãos. Assim, seria dever do *Jornal de Piracicaba* informar aos afoitos por informação maiores detalhes sobre as mudanças pelas quais passaria o cine São José. Uma reunião com Antonio Campos, gerente da empresa administradora do teatro, fora realizada na tarde anterior e o jornal preocupou-se em reproduzir sua fala.

Campos teria iniciado sua “palestra” sublinhando os sacrifícios enfrentados para que “o grande desejo da empresa de dotar Piracicaba com o cinema sonoro” se concretizasse. Segundo ele, o “rol de sacrifícios” teria sido grande, porém ainda não chega a especificar nenhum deles.

⁶⁶ Informação disponível em <http://www.memoriadesantos.com.br/post/historia-dos-cinemas-em-santos-111/>. Acesso em: 27/03/2018.

O mais importante era explicar que o mecanismo do cinema falado era bastante complexo, de acordo com o texto, “cheio de dínamos, fios, tubos, projetores, geradores etc., tudo disposto de maneira a combinar os três elementos primordiais do cinema sonoro: a luz, o movimento e o som”.

Interessante mesmo é a descrição que a matéria faz sobre as mudanças ocorridas na cabine, que teria sido grandemente ampliada e adaptada, e passou a oferecer,

à primeira vista, o aspecto de uma usina em miniatura, tal é o emaranhamento de fios e aparelhos elétricos que ali se notam. Dessa localidade, os aparelhos têm sua repercussão em outros aparelhos colocados no palco, ao pé da tela, sendo que estes, complementos daqueles, são os geradores da voz. A combinação é perfeita e nada deixa a desejar (*Jornal de Piracicaba*, 20 out. 1929).

É provável que esses aparelhos ao pé da tela sejam alto-falantes, uma vez que o jornalista afirma serem “os geradores da voz”. Intrigante ele haver precisado essa localização, ao pé da tela, pois, como lembra Rafael de Luna Freire (2013b, p. 21), o mais comum eram os alto-falantes serem instalados atrás da tela, o que demandava que fossem trocadas por outras perfuradas ou porosas, para que o som as atravessasse. Nesse caso, do cine São José, podemos considerar que a tela não tenha sido trocada, principalmente, se levarmos em consideração a quantidade de tempo em que o cinema ficou fechado para a instalação dos aparelhos (1 dia!), exigindo que os alto-falantes fossem posicionados de maneira não usual. Rick Altman (1992), no entanto, comenta que não foi incomum nos Estados Unidos a colocação dos alto-falantes nesse local, para simular a origem do som de orquestra, que se estabelecia no fosso dos cines teatros.

Sobre as cabines, também houve a necessidade, com os novos equipamentos, de ampliá-las, pois costumavam ser pequenas e estreitas (FREIRE, 2013b, p. 21). No cine São José, não podemos indicar com precisão se isso também ocorreu. Novamente, se pensarmos no tempo necessário para efetuar essa mudança, é pouco provável que ela tenha sido posta em prática. Por outro lado, o fato de o cinema haver sido inaugurado em 1927 dá margem à hipótese de que o espaço em questão não fosse tão restrito e, portanto, não houve a necessidade de grandes reformas. Em visita, em 2014, ao antigo cines teatro, pudemos conhecer o local que, segundo funcionários, a abrigava e que, hoje, acomoda duas salas destinadas a aulas de *ballet*.

O próximo ponto relevante tratado no artigo de jornal é o tema da eletricidade. Segundo o *Jornal de Piracicaba*, a empresa encontrara um empecilho corpulento para a implantação do cinema sonoro, “a falta de força motriz que em nossa terra, por enquanto, não é das melhores.” A *Gazeta de Piracicaba* já havia publicado no mês anterior um comunicado da Empresa

Elétrica de Piracicaba que, diante de reclamações dos usuários, havia feito um acordo com a Câmara Municipal, propondo descontos na cobrança do consumo, desde que o pagamento fosse realizado até 10 dias depois da leitura dos medidores (*Gazeta de Piracicaba*, 10 set. 1929). Para solucionar o problema do abastecimento fraco de energia, a empresa A. Campos e Cia. optou pela aquisição de um potente conjunto de geradores e outros maquinários da espécie.

Assim, a eletricidade, no período, acaba representando um problema fora das capitais. De acordo com Freire (2013b, p. 21),

Não se pode esquecer ainda que o cinema sonoro era, sobretudo, um processo elétrico de leitura, amplificação e reprodução de som, exigindo o fornecimento constante e regular de energia elétrica, além de cabeamento da cabine de projeção até os alto-falantes. Mais do que para a projeção de imagens em movimento – que podia ser movida a manivela ou alimentada por geradores –, a instabilidade na corrente elétrica trazia muito mais transtornos para a reprodução de sons. Daí a exigência para os cinemas adquirirem, por exemplo, retificadores, necessários para transformar a corrente alternada em contínua.

A matéria ressalta que o “aparelho falante” era um *Pacent Reproducer*, trazido dos Estados Unidos, e que estava sendo montado por técnicos norte-americanos que residiam em São Paulo. Diferentemente do procedimento de instalação realizado pela Western Electric e pela RCA, em que os técnicos vinham dos Estados Unidos para montar os equipamentos no Brasil, no caso da Pacent, os técnicos, apesar de americanos, residiam em São Paulo, o que permitia reduzir custos. Além disso, os aparelhos da marca já possuíam distribuidora no país, a empresa Matarazzo, também responsável pela distribuição dos filmes que compunham o Programa Matarazzo. Da empresa elétrica de Piracicaba participou Cláudio Braga Júnior, que, segundo Campos, se mostrou um técnico muito competente, ao lidar com a tecnologia estrangeira. Combinando informações de Douglas Gomery e Donald Crafton, Rafael de Luna Freire (2012) elucida que os aparelhos Pacent eram uma opção mais barata em relação àqueles da Western Electric. Segundo ele,

O sistema de projeção sonora dessa empresa foi criado pelo engenheiro de rádio Louis Gerard Pacent e, equipado para o *sound-on-film* e o *sound-on-disc*, custava muito menos que os concorrentes (entre 2.500 e 3.500 dólares) e mirava nos pequenos exibidores. Financiado pelas empresas eletrônicas do grupo e pela Warner Bros. (que autorizou a reprodução de seus filmes nesses equipamentos), o sistema Pacent foi instalado em mais de quatrocentos cinemas independentes dos EUA no primeiro semestre de 1929, tornando-se um real competidor para o RCA e a Western Electric.

Se nos lembrarmos das fases, identificadas por Freire (2013a), pelas quais passaram as salas de exibição no Brasil durante o processo de conversão para o cinema sonoro, podemos

dizer que a concorrência entre a Western Electric, a RCA e a Pacent se deu ainda na primeira etapa e em parte da segunda. Apesar de ser uma opção menos onerosa às salas exibidoras, se comparado ao da Western Electric, o sistema Pacent ainda demandava investimentos considerados grandes para os exibidores das cidades do interior do estado.

Quando perguntado pelos jornalistas sobre o preço dos equipamentos adquiridos para o cine São José, Antonio Campos respondeu, como afirma a reportagem, que foram um pouco caros, e que “tudo, devidamente instalado, ficará em 215.000\$000” (*Jornal de Piracicaba*, 20 out. 1929), um valor alto para o mercado piracicabano. Essa colocação nos remete à carta do leitor campineiro ao *Correio popular*, em que tentava estimar os custos das instalações dos aparelhos reprodutores de som em alguma sala da cidade. Enquanto ele presumia um valor entre 30 e 40 Contos de Réis, o exibidor de Piracicaba trouxe essa informação de um preço mais de cinco vezes maior (215 Contos).

Também respondeu a perguntas sobre a situação da orquestra depois que ocorresse a estreia. Campos afirmou que, apesar do que se propalava, a orquestra seria mantida e, embora os novos aparelhos reproduzissem som mesmo acompanhando as fitas silenciosas, os musicistas deveriam tocar na sala de espera.

A palestra termina com poucos detalhes sobre a estreia, somente revelando que o filme exibido seria *O pagão*, da Metro Goldwyn Mayer, estrelado por Ramon Novarro, no próximo dia 24. O jornalista que assina a matéria somente com um “L.”, declara que Antonio Campos falara bastante do filme, porém não revelaria os pormenores aos leitores, a fim de não lhes roubar o sabor da surpresa, afinal, “no cinema, como na vida, a surpresa é um dos mais deliciosos segredos de ventura e de sucesso” (*Jornal de Piracicaba*, 20 out. 1929).

Na mesma edição, o *Jornal de Piracicaba* publicou a propaganda de dois filmes que teriam sessões no próprio dia 20, o silencioso *A mala da Califórnia* (*The California Mail*, Albert S. Rogell, First National Pictures, 1929) e *O rapaz do cravo* (*The Carnation Kid*, E. Mason Hopper, Leslie Pearce, Paramount Pictures, 1929). Foi divulgado, ainda, um anúncio da inauguração dos aparelhos sonoros no cine São José, com o filme *O pagão*. No dia anterior, a mesma publicidade havia sido impressa, divulgando, pela primeira vez, o título da fita que abriria essa nova temporada do cineteatro.

Nos números que seguem, foram publicados comentários acerca de Olympio Guilherme⁶⁷, Billie Dove, Colleen Moore, além do anúncio referente ao último filme silencioso que o cine São José exibiria, *Negócios à moderna* (*The Cohens and Kellys in Atlantic City*,

⁶⁷ Que vencera o famigerado concurso da Fox em 1927. Para maiores informações sobre o tema, consultar: Goulart (2013).

William James Craft, Universal Pictures, 1929). Somente na véspera da inauguração do cinema sonoro em Piracicaba, dia 23 de outubro, foi divulgada a informação de que o cine São José não daria espetáculo, pois os técnicos necessitavam terminar o trabalho de instalação dos novos aparelhos, para que a população pudesse apreciar *O pagão*, que, segundo a matéria, inauguraria o cinema sonoro em grande parte do interior de São Paulo. Como já dito anteriormente, é no mínimo curioso o fato de a sala ter ficado fechada somente por um dia. Se a matéria afirma que seria terminado o processo de instalação, o que indica já haver sido iniciado há certo tempo, as mudanças que vinham sendo feitas deviam ser mínimas, a ponto de não atrapalhar as sessões promovidas diariamente.

No dia 24 de outubro, a primeira página inteira do *Jornal de Piracicaba* foi tomada pela propaganda da estreia do cinema falado. Em posição central estava a divulgação de *O pagão*, anunciando as sessões naquele dia e no seguinte, às 19h30 e 21h30. Importante observar que o foco maior da publicidade era a voz de Ramon Novarro, que valeria ingressos nas frisas e camarotes a Rs 20\$000, nas poltronas a Rs 4\$000, meia entrada e geral a Rs 2\$000. Já na segunda sessão, o preço do ingresso na plateia seria de Rs 3\$000, e a meia entrada e a geral custariam Rs 1\$500⁶⁸.

Circundando esse anúncio estavam as propagandas dos próximos filmes sonoros que seriam apresentados: no sábado, dia 26 de outubro, *Perfídia (Betrayal)*, Lewis Milestone, Paramount Pictures, 1929), que continha música e ruídos, e que havia tido sua última exibição em São Paulo no dia 22; no domingo, dia 27, seria *Orquídeas silvestres (Wild Orchids)*, Sidney Franklin, MGM, 1929), também com ruídos e música; na quinta-feira, dia 31 de outubro, seria *O cantor de jazz (The Jazz Singer)*, Alan Crosland, Warner Bros., 1927), com seqüências faladas e cantadas; no domingo, dia 3, *O máscara de ferro (The Iron Mask)*, Allan Dwan, United Artists, 1929), que, em uma de suas versões, começava com um discurso do ator Douglas Fairbaks, contando as façanhas que realizava no filme (FREIRE, 2015, p. 196), porém não há como precisar se essa foi a versão apresentada ; na segunda-feira, dia 4, *O novo campeão (The Duke Steps Out)*, James Cruze, MGM, 1929), com música e ruídos; na terça, dia 5, *Ouro (The Trail of '98)*, Clarence Brown, MGM, 1928), que também tinha música e ruídos; na quinta, dia

⁶⁸ Com relação aos valores dos ingressos para exibições de filmes silenciosos, o preço aumentou muito, pois costumava ser de 2\$000 para as poltronas na 1ª sessão, 1\$000 para a meia entrada e geral, e, na 2ª sessão, valiam 2\$000 para a varanda, \$500 para a plateia e 1\$000 para a geral (*Gazeta de Piracicaba*, 10 set. 1929). O espaço da varanda vai desaparecendo aos poucos dos anúncios, muito provavelmente, por ser um espaço em que dificilmente se podia ver a tela. As varandas do teatro são “construções como passadiços ou janelas construídas nas paredes laterais da caixa cênica, sobre o espaço das coxias. Têm a função cênica de manipulação dos cenários, equipamentos e manobras especiais instaladas nas varas.” Essa informação foi retirada do *site* <http://www.lazuliarquitetura.com.br/conceitos.htm#Varandas>. Acesso em: 30/06/2016.

7, *Anjo pecador* (*The Shopworn Angel*, Richard Wallace, Paramount Corporation, 1928), com sequências faladas.

Analisando a trajetória de *Perfídia*, *Orquídeas silvestres*, *O cantor de jazz*, e *O máscara de ferro* detectamos um padrão para o percurso das fitas sonoras, nesse período inicial da transição. Os quatro filmes estrearam em São Paulo, tendo ficado em cartaz na cidade por cerca de um mês. Depois, rumaram ao interior, chegando ao cine São José, em Piracicaba, em um intervalo que variava de 4 a 20 dias, o que revela que, no caso de alguns filmes, havia a passagem por uma maior quantidade de cidades no caminho para Piracicaba. Após serem exibidos no cine São José, levavam de uma a três semanas para voltar aos cinemas da capital do estado. Dessa forma, a trajetória da “fita” que inaugurou o cinema sonoro em Piracicaba, *O pagão*, demonstra ser aplicável aos demais filmes que eram projetados aos piracicabanos, pelo menos no começo do cinema falado.

2.8. A estreia no cine São José e desdobramentos

No *Jornal de Piracicaba* de 25 de outubro de 1929, a seção “Palcos e telas” trouxe os resultados da esperada exibição sonora do dia anterior. De acordo com a breve reportagem,

Foi, como prevíamos, um sucesso em toda a linha a inauguração do cinema sonoro, realizado [sic] ontem, no Teatro São José.

O vasto e luxuoso centro de diversões da Empresa A. Campos e Cia. apresentava um aspecto formidável e imponente, que se coadunava soberbo com a majestade da inauguração a que Piracicaba assistiu.

Nem um só lugar vago. Uma enchente fantástica. Assistentes de pé em toda parte onde houvesse um espaço.

Como vêem os leitores, foi numa atmosfera festiva e promissora que se inaugurou o cinema sonoro em Piracicaba, graças à boa vontade e ao esforço da Empresa A. Campos e Cia.

E a representação da novidade correspondeu plenamente à expectativa, tendo a assistência saudado com palmas vibrantes o início da ‘fase de ouro’ do Teatro São José. Por sua vez, a Empresa também recebeu grande número [trecho ilegível] vem demonstrar que o cinema sonoro entrou ‘com o pé direito’ em Piracicaba.

A fita *O pagão* obteve igualmente um sucesso esplendido. Ramon Novarro, Renée Adoree [sic] e Dorothy Janis foram os principais elementos desse triunfo memorável [...] (*Jornal de Piracicaba*, 25 out. 1929).

Apesar do caráter de matéria paga, é realmente possível que a curiosidade dos piracicabanos, bem como a grandiosidade do evento, do ponto de vista social, os tenha levado a lotar o cine São José nas exibições de *O pagão*. Aparentemente, os aparelhos funcionaram de forma correta, agradando o público, e fazendo que, a partir de então, a sala apresentasse majoritariamente filmes sonoros.

Destacamos as propagandas, ao longo de novembro e dezembro, de fitas como *Amor nunca morre*, que, de acordo com o anúncio, teria a abertura de uma orquestra de “80 professores”, tocando *Tanhauser*, de Wagner (*Jornal de Piracicaba*, 17 nov. 1929); *Pai e filho* (*Father and Son*, Erle C. Kenton, Columbia Pictures Corporation, 1929), *Máscaras da alma* (*The Masks of the Devil*, Victor Seastrom, MGM, 1928), *Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), que aparece no anúncio com o título original, *Falsa glória* (*Two Weeks Off*, William Beaudine, First National Pictures, 1929), *A arca de Noé* (*Noah's Ark*, Michael Curtiz, Warner Bros., 1928), *Ouro redentor*⁶⁹ (*Tide of Empire*, Allan Dwan, MGM, 1929), *Amor eterno* (*Eternal Love*, Ernst Lubitsch, United Artists, 1929), *Deus branco* (*White Shadows in the South Seas*, W.S. Van Dyke, MGM, Cosmopolitan Productions, 1928), *Asas do destino* (*The Flying Marine*, Albert S. Rogell, Columbia Pictures Corporation, 1929), e *Cherchez la femme* (*Careers*, John Francis Dillon, First National Pictures, 1929). Todos, segundo os anúncios, foram projetados em cópias sonoras Vitaphone.

Quanto ao valor dos ingressos, houve uma pequena baixa, se considerados os preços da estreia comparados aos da exibição, já em dezembro, de um filme como *A arca de Noé*, por exemplo. Os bilhetes nas frisas e camarotes da primeira sessão passaram a custar Rs 17\$000, nas poltronas, Rs 3\$000, meia entrada e geral, Rs 1\$500. Na segunda sessão, o preço do ingresso para as poltronas passou a ser de Rs 2\$000, e para meia entrada e geral custariam Rs 1\$000.

Com a popularização dos filmes sincronizados, o *Jornal de Piracicaba* passou a divulgar de maneira cada vez mais ampla a venda dos discos com as músicas das fitas exibidas pelo cine São José. Antes mesmo que o cinema sonoro estresse, já existe uma propaganda chamando a atenção dos leitores para a venda das “chapas sonoras” da Columbia Brasil Phonograph Company Inc., comercializadas pela Casa Mozart, e que continham “as últimas novidades de canto e música, especialmente dos trechos do cinema falado”(*Jornal de Piracicaba*, 24 out. 1929), inclusive os fragmentos da “fita” *O pagão*.

A representante desses discos era a Byington & Cia., empresa pertencente à família de Alberto Byington Jr.⁷⁰, vinda dos Estados Unidos, por conta da guerra da secessão, e que, de início, havia se estabelecido na região de Piracicaba e Santa Bárbara d'Oeste. Segundo Rafael de Luna Freire (2013c, p. 191), a empresa foi fundada em São Paulo, em 1903. Após a venda de uma firma de energia elétrica de propriedade de Alberto Byington, grande parte do dinheiro

⁶⁹*Ouro redentor* e *Deus branco* também foram exibidos em Campinas algum tempo depois.

⁷⁰Bastante citado na história do cinema no Brasil por haver sido criador da Sonofilms e produtor do primeiro filme sonoro nacional, *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931).

foi investida na Byington & Cia, que, durante os anos 1920, tinha “uma forte atuação na importação de produtos industrializados, especialmente do setor elétrico.” De acordo com Freire (2013c, p. 121-122), em meados de 1928, a Byington e Cia. fechou contrato com a Columbia, tornando-se sua representante no Brasil. Através da parceria, foi possível construir seu próprio estúdio, o que fez que a empresa norte-americana passasse a gravar, também, discos nacionais.

Por sua vez, a questão da dublagem dos filmes falados é trazida em um texto publicado no *Jornal de Piracicaba*. Após o título “Fitas em espanhol”, afirma-se que a Universal acabara de produzir um filme chamado *Broadway* (Paul Fejos, Universal Pictures, 1929) com falas totalmente em espanhol, mas com os mesmos atores que haviam participado da versão falada em inglês. O mecanismo utilizado foi o de gravar em discos as falas na língua espanhola, emitidas por um grupo de pessoas desconhecidas, mas com o timbre de voz parecido com os dos atores americanos (*Jornal de Piracicaba*, 9 nov. 1929). Esse filme foi exibido no Rio de Janeiro, em 1930, e, de acordo com *Cinearte*, possuía uma montagem formidável, alguns bons números musicais, e algumas moças interessantes, recebendo uma cotação de 6 pontos (*Cinearte*, 28 mai. 1930). Em nenhum momento, no entanto, foram mencionadas falas em espanhol, o que nos leva a crer que a versão projetada no Cine Pathé, do Rio de Janeiro, tenha sido a original, em inglês. Sobre as sessões do mesmo *Broadway*, em São Paulo, ocorridas na semana anterior, no Coliseu, também não foram encontrados comentários. Além de versões inteiras refilmadas em espanhol, com atores de origem latina, que foram exibidas incontáveis vezes nos cinemas no Brasil, segundo Rafael de Luna Freire (2011, p. 8), houve também tentativas de dublagem dos filmes falados da Paramount em português, mas seu amadorismo foi o motivo de duras críticas da imprensa brasileira.

Por outro lado, a edição de 22 de dezembro de 1929 traz, pela primeira vez, desde a estreia do cinema sonoro na cidade, um anúncio referente à exibição exclusiva de filmes silenciosos, na Casa Paulistana⁷¹, totalmente grátis. A única informação complementar é de que seriam apresentados filmes de Douglas Fairbanks, Carlitos, Gloria Swanson e Harold Lloyd, todas as noites. As propagandas repetem-se ao longo do mês, sempre impressas da mesma forma, porém sem maiores explicações.

⁷¹ Loja de artigos variados bastante popular na cidade, durante a década de 1920. O *Diário nacional*, inclusive, publicou, no dia 22 de fevereiro de 1929, a notícia de uma travessura de um garoto que viu, no passeio em frente ao Teatro São José, o automóvel nº 481, de propriedade de Paulo Elejalde, e resolveu confê-lo mais de perto. Ao subir no automóvel, ele ligou a marcha ré e deu a partida. O carro desgovernado atravessou a rua e foi colidir com a porta da Casa Paulistana, destruindo-a. O garoto não se machucou, pois saltou do automóvel em movimento.

O cine São José passa a exhibir filmes sonoros também em sistema Movietone a partir de janeiro de 1930. Uma notícia do *Jornal de Piracicaba*, do dia 16, enfatiza que tanto os aparelhos Movietone quanto os aparelhos Vitaphone do cineteatro estão à disposição do público para visitação. Segundo o jornal,

A empresa A. Campos e Cia., querendo que toda Piracicaba venha a saber, perfeitamente, o que é a maravilhosa combina o dos seus novos aparelhos de cinema falante, franquear  ao público, todos os dias, das 13 às 16 horas, até o fim do corrente mês, a cabine em que aquelas máquinas estão instaladas.

  esta uma excelente ocasião para que todos que se interessam pelos “talkies”, possam avaliar o extraordinário engenho que preside a manufatura daqueles aparelhos. Se o Vitaphone é interessante, o Movietone oferece um espetáculo inédito, pois a “imagem do som” ali é de um rigor absoluto de digno de toda aten o.

 queles que amam os estudos da eletricidade, da fotografia, da voz, recomendamos uma visita à cabine da empresa A. Campos e Cia. Para que fiquem patentes estas linhas.

 queles que amam o progresso da cidade, também fazemos idêntica recomenda o. A esses queremos frisar o esforço louvável da empresa local, que não mede sacrifício no que diz em bem servir sua freguesia, oferecendo-lhe espetáculos   altura de qualquer centro adiantado (*Jornal de Piracicaba*, 16 jan. 1930).

É interessante observar também essa espécie de padrão que se reproduz em Piracicaba, da apresenta o da máquina como atra o. Na verdade, o mais comum era que os exibidores expusessem as caixas com os equipamentos importados no saguão de seus cinemas, para comprovar sua procedência, e exhibir a tecnologia como uma forma de atrativo a seus frequentadores. Em cidades como Rio de Janeiro, com aparelhos da Western Electric, Niterói, com os da RCA, e Santos, também com caixas de aparelhagem da RCA, essa prática ocorreu (FREIRE, 2013a, p. 32). No caso de Piracicaba, ao que temos notícia, é a primeira vez em que a própria cabine é colocada em exposi o, caracterizando, então, mais uma exce o   regra do que, de fato, um padrão.

A primeira fita projetada e ouvida através do sistema Movietone foi *Folies 1929* (*Fox Movietone Follies of 1929*, David Butler, 1929), ainda em janeiro, com sessões sempre às 19h30 e 21h30⁷². Embora a matéria do *JP* tenha características de um texto pago pela empresa administradora do cinema, não deixa de ser verdade o que afirma sobre o progresso demonstrado pela cidade, já que era uma das únicas três cidades do estado de São Paulo que possuíam salas de exposi o capazes de reproduzir filmes sonoros. De fato, o “sacrifício” da empresa de Antonio Campos foi significativo, principalmente, se considerarmos os valores altíssimos investidos na compra de equipamentos para que o São José pudesse então oferecer “espetáculos   altura de qualquer centro adiantado”. Esse aspecto também era real, pois

⁷² Esse mesmo filme inaugurar  o cinema falado no Rink campineiro, três meses depois.

devemos pontuar que Piracicaba recebeu espetáculos de cinema sonoro antes mesmo de diversas capitais brasileiras. Além disso, no período em questão, a empresa de Antonio Campos apresentava as novidades das grandes distribuidoras norte-americanas logo depois de São Paulo, tornando o cinema de Piracicaba superior a qualquer outro de Campinas, por exemplo, que era maior na época, e já considerada uma cidade de grande influência regional.

É importante levarmos em consideração determinados fatores que, provavelmente, contribuíram para esse pioneirismo do cine São José. Antonio Campos já atuava como empresário do entretenimento há mais de uma década. Seu tempo de atividade no campo da exibição cinematográfica pode ter lhe concedido um bom relacionamento com as distribuidoras de filmes, o que o permitia exibir no cine São José fitas recém-lançadas na capital do estado. Além disso, a experiência conferiu a ele a ousadia necessária para se destacar no interior de São Paulo, mesmo diante de empresas maiores como a Empresa Teatral Paulista. Embora priorizasse o investimento em cinema, Campos também trazia ao cineteatro a mais variada gama de espetáculos, desde a Grande Companhia de Cachorros Comediantes (*Correio paulistano*, 1 mai. 1929), até companhias estrangeiras, como a Companhia Italiana de Operetas “Clara Weiss” (*Correio paulistano*, 10 ago. 1930). Sobre o capital investido nessa empreitada, no entanto, é pouco provável que tenha vindo exclusivamente de Campos. Não podemos nos esquecer de que o nome da empresa que administrava o São José era geralmente mostrado nos jornais como “A. Campos e Cia.” e essa “Cia.” era composta, em sua maioria, por homens do comércio piracicabano que deveriam ser capazes de aplicar maiores aportes. Ademais, o financiador da construção do prédio do cineteatro, Coronel Barbosa, pode também haver contribuído com grandes quantias. Além disso, se pensarmos na quantidade de lugares disponíveis no São José somada ao aumento no valor do ingresso, podemos caracterizá-lo como um cinema altamente lucrativo, capaz de recuperar a grande quantia investida.

Em abril de 1930, o cine São José anuncia um barateamento da segunda sessão diária, de 2\$000 para 1\$500 (*Jornal de Piracicaba*, 01 abr. 1930). No dia 2, são revelados os próximos sonoros a serem exibidos, *Inocentes de Paris* (*Innocents of Paris*, Richard Wallace, Paramount Pictures, 1929) e *Escrava Isaura* (Antônio Marques Costa Filho, Mundial Filmes, 1929), somente musicado. Sobre *Inocentes de Paris*, o *Jornal de Piracicaba* traz a informação de que faziam parte do filme algumas canções e algumas sequências faladas em francês, o que seria uma excelente atração para os espectadores piracicabanos. Freire (2015, p. 194) lembra que era divulgado que, com *Inocentes de Paris*, haveria uma melhora com relação ao problema da língua falada nos filmes, sendo facilitada a compreensão do público brasileiro. A verdade é que, como ele mesmo conclui, “obviamente, trocar o inglês pelo francês ou espanhol não era uma

solução definitiva para a quase totalidade do público das salas de cinema que falava e compreendia exclusivamente português”. Já *Escrava Isaura* era uma fita sem diálogos falados, com música composta especialmente para acompanhá-la, feita no Brasil, e que, baseada no romance de Bernardo Guimarães, não deveria causar maiores dificuldades à compreensão dos espectadores (*Jornal de Piracicaba*, 01 abr. 1930).

Ao longo do ano de 1930, a empresa de Antonio Campos não deixou de apresentar *talkies* aos piracicabanos, como *Diz isso cantando* (*Say It With Songs*, Lloyd Bacon, Warner Bros., 1929), estrelado por Al Jolson, *Alvorada do amor* (*The Love Parade*, Ernst Lubitsch, Paramount Pictures, 1929), com Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald, o já citado *Broadway*, *A mulher domada* (*The Taming of the Shrew*, Sam Taylor, United Artists, 1929), baseado na peça de Shakespeare, e estrelada por Mary Pickford e Douglas Fairbanks, *Evangeline* (Edwin Carewe, United Artists, 1929), com Dolores Del Rio, *A indomável* (*Untamed*, Jack Conway, MGM, 1929), com Joan Crawford, etc.

Também foi projetada, em junho, a fita *Fome* (1929), do brasileiro Olympio Guilherme. No mesmo mês, apresentou-se no São José a trupe do consagrado artista caipira Dias Júnior. Seu espetáculo fez parte da vespéral de domingo da qual também era integrante o filme *Lições em amor* (*Married Alive*, Jack Conway, Fox Film Corporation, 1927), silencioso com atriz Margaret Livingston (*Jornal de Piracicaba*, 13 jun. 1930).

Em setembro, a programação do cineteatro passou por mudanças. As sessões de segunda-feira seriam para a apresentação de grandes produções, às terças e quintas-feiras ocorreriam as habituais sessões sonoras, já as quartas e sextas passariam a ser exclusivamente populares, e com preços menores. Aos sábados, seriam mantidas as “Sessões das moças” e, aos domingos, as vesperais seriam as mesmas, a preços populares (*Jornal de Piracicaba*, 29 ago. 1930). O que pudemos notar foi o aumento de exhibições de caráter popular, muito provavelmente, com o intuito de vencer a concorrência de uma sala nova que vinha ganhando muitos frequentadores, como veremos a seguir.

2.9. Concorrência muda

A saudade e a necessidade da cena muda parece haver sido sentida pelos piracicabanos de forma significativa, tanto que os anúncios das sessões ocorridas na Casa Paulistana não foram os únicos a exaltar, após a estreia do cinema sonoro, os filmes silenciosos. Encontramos, em 1930, uma sala inaugurada depois da projeção de *O pagão*, para exhibir somente fitas mudas. Trata-se do Pavilhão Popular, que a partir de 15 de abril de 1930 iniciou a divulgação de sua

abertura, que ocorreria no dia 1º de maio, com a sessão dos filmes *Rosas de Picardia* (*Roses of Picardy*, Maurice Elvey, Gaumont British Picture Corporation, 1927), e *O rei dos gauchos* (*Heroes of the Wild*, Harry S. Webb, Mascot Pictures, 1927), seriado com dez episódios (*Jornal de Piracicaba*, 01 mai. 1930).

Na cidade de São Paulo, uma iniciativa parecida aconteceu em novembro do ano anterior, com a inauguração do cine Pedro II, com a exibição de *Rapsódia húngara* (*Ungarische Rhapsodie*, Hanns Schwarz, UFA, 1928). Da mesma forma que o Pavilhão, o cine Pedro II projetava filmes mudos, com destaque para as obras distribuídas pela alemã UFA.

Em Piracicaba, a existência do Pavilhão Popular foi efêmera. O *Correio paulistano* de 29 de abril de 1930 explica que o novo cinema seria localizado na Rua do Comércio, e substituiria o Pavilhão Vasconcellos, da trupe que passou o mês de março na cidade, apresentando diversos espetáculos de variedades⁷³. O jornal noticia que o local havia passado por uma grande reforma para que fosse adaptado à exibição de filmes e que seria um dos melhores passatempos do povo piracicabano, com preços essencialmente populares. A ligação com o Pavilhão Vasconcellos, todavia, não foi totalmente cortada, uma vez que foi divulgada como empresa administradora da nova sala a A. Vasconcellos e Cia.

O Pavilhão Popular divulgou no *Jornal de Piracicaba* que, em seu espaço, a audiência encontraria todo o conforto que uma casa desse gênero requer, o que, certamente, era de se desconfiar. A preços irrisórios, o público assistiria a projeções dos filmes das melhores marcas americanas e europeias, e a espetáculos teatrais e de variedades. Haveria uma excelente orquestra, composta por nove músicos, que acompanharia as exibições, que seriam sempre silenciosas, “de modo a exaltar a divina arte muda”. Na manhã da inauguração, o cônego Rosa faria uma benção na nova sala, com a presença da imprensa (*Jornal de Piracicaba*, 01 mai. 1930).

As notícias do *Jornal de Piracicaba* foram de que as primeiras sessões do Pavilhão foram bem-sucedidas, atraindo uma boa quantidade de espectadores. Assim, passaram a ser anunciados os próximos filmes⁷⁴. Podemos notar a presença de vários filmes distribuídos pela

⁷³ A *Gazeta de Piracicaba* noticia os espetáculos todas as semanas.

⁷⁴ *Tumultos de Broadway* (*Just off Broadway*, Frank O'Connor, Chesterfield Motion Pictures Corporation, 1929), *Olhos ferinos* (*The Eyes of the Totem*, W.S. Van Dyke, H.C. Weaver Productions, 1927), *O grande salto* (*The Big Hop*, James W. Horne, Buck Jones Productions, 1928), *Aos pés do altar* (*Förseglade Läppar*, Gustaf Molander, UFA, 1927), *Noite nupcial* (*The Queen Was in the Parlour*, Graham Cutts, 1927), *Apache de Paris* ou *Beijo de Apache* (*Die Apachen von Paris*, Nikolai Malikoff, ACE, UFA, 1927), *Amor...Doce veneno fascinador* (*Lockendes Gift*, Fred Sauer, Orplid-Film, UFA, 1929), *A sombra misteriosa* ou *Abutres do mar* (*Vultures of the Sea*, Richard Thorpe, Mascot Pictures, 1928), *A cidade dos sonhos roxos* (*The City of Purple Dreams*, Duke Worne, Trem Carr Pictures, 1928), *Idílios tropicais* (*Tropical Nights*, Elmer Clifton, Tiffany-Stahl Productions, 1928), *Agonia de Jerusalém* (*L'agonie de Jérusalem*, Julien Duvivier, Film d'Art, 1927), *A bela duquesa* (*The Naughty Duchess*, Tom Terriss, Tiffany-Stahl Productions, 1928), entre outros.

UFA, grande quantidade de seriados, geralmente exibidos às sextas-feiras, e produções lançadas entre 1927 e 1929. Juntamente com as sessões cinematográficas, encontramos referências, no *Jornal de Piracicaba*, a apresentações da Companhia Vasconcellos de variedades, e alguns outros artistas de palco, como o ilusionista japonês Sing-Tong. A mudança de empresa administradora, que passou a ser a Sarruge e Cia., em setembro, não alterou o tipo de programação do Pavilhão Popular, porém sua localização mudou. Com o pretexto de que seriam construídas novas instalações para o Pavilhão, suas sessões de filmes e espetáculos foram transferidas para o Teatro Santo Estevão (*Jornal de Piracicaba*, 01 mai. 1930).

Como Pavilhão Popular, o Santo Estevão divulga programações de fitas mudas e atrações de palco até 24 de outubro de 1930, quando foi publicado seu último anúncio no *Jornal de Piracicaba*.

2.10. Salas sonoras da primeira metade dos anos 1930

Já em 1931, a empresa Sarruge retomou o antigo espaço do Pavilhão Popular, na Rua Pessoa, 194-196, e o reabriu como Cine Teatro Popular. Em princípio, a sala contaria com 1.200 lugares, orquestra composta por oito figuras, sob a batuta do maestrino Adolpho Silva, e “Rádio Eletrola na sala de espera”. Além disso, os novos aparelhos projetores eram exaltados no anúncio, apesar não haver o detalhamento da marca de seu fabricante. O destaque maior foi concedido aos “preços irrisórios” dos ingressos (*O Momento*, 15 mar. 1931).

Claramente, o Popular teve início como um cinema que exibia filmes silenciosos acompanhados por orquestra, entretanto, no ano seguinte, 1932, passou por reformas e foi equipado com aparelhos Movietone e Vitaphone, se autointitulando “o teatro de melhor acústica desta cidade”. Novamente, a marca dos equipamentos foi omitida, o que sugere que, talvez, pudessem ser de fabricação nacional, e sua divulgação causasse desconforto diante dos equipamentos Pacent do São José. De acordo com Freire (2018, p. 116), em 1930 os aparelhos Cinephon, produzidos no Brasil, já eram bastante populares entre os exibidores e capazes de reproduzir filmes tanto no sistema Vitaphone quanto Movietone.

De qualquer modo, mesmo tendo se aparelhado para o cinema sonoro, o Cine Teatro Popular não durou muito tempo. Seu sucessor na cronologia de salas de cinema de Piracicaba é, então, o efêmero Cine Odeon, que exibiu filmes no local onde funcionava o Íris, fechado desde 1930, após o grande sucesso dos filmes sonorizados projetados no São José. Sob o gerenciamento da empresa Cine São Paulo Ltda., o Odeon funcionou durante o ano de 1933, dividindo os anúncios do *Jornal de Piracicaba* com o cinema administrado por Antonio

Campos. Nesse mesmo ano, porém, em 17 de maio, assumiu a direção do São José, a empresa Cine Eichemberg Ltda (*Jornal de Piracicaba*, 17 mai. 1933).

Depois dessas mudanças no circuito exibidor piracicabano, uma importante reviravolta viria a acontecer: a reabertura do Politeama, que, assim como o Íris, havia sucumbido ao êxito dos filmes falados em 1930. No dia 27 de maio de 1933 houve sua reinauguração, e o *JP* noticiou:

O elegante teatro da praça José Bonifácio, reabre-se hoje, depois de largo tempo em que se encontrava fechado, como que dormindo sobre os louros de outrora.

O Politeama se apresentará modernamente reformado, mostrando uma decoração linda e de efeito e, sobretudo, oferecendo aos seus frequentadores toda a comodidade e conforto.

As reformas do velho e tradicional centro de exibição obedeceram a um plano caprichoso e de muita harmonia, fazendo ressaltar a competência e o carinho do seu proprietário, sr. David Sarruge, que não poupou esforços no sentido de dotar Piracicaba de um cinema moderno, aparelhado de todos os requisitos que a cinematografia de hoje requer (*Jornal de Piracicaba*, 27 maio 1933).

Conforme ressalta o anúncio, o novo Politeama estava aparelhado para receber os filmes sonoros e, assim, fazer frente ao São José, indicando que o cinema falado já iniciava sua consolidação na cidade. Os dois cinemas competiam pelo público quando, em 1935, se inaugurou o Cine Broadway, já projetado como sonoro. Em Piracicaba, portanto, assim como em cidades como Campinas, por exemplo, a preocupação em trazer a novidade ao público foi de mais de uma empresa, gerando uma necessidade de se equipar com os aparelhos sonoros de forma mais rápida, e disputar as plateias com a apresentação de grandes filmes e anúncios nos jornais locais.

2.11. Cine Broadway

O Cine Broadway foi inaugurado no dia 10 de outubro de 1935, com a exibição do filme da RKO, *Roberta* (William A. Seiter, 1935), com Irene Dunne, Fred Astaire e Ginger Rogers. O prédio, em estilo arquitetônico *Art Déco* e hoje tombado pelo CODEPAC, fica na Rua São José, 644, no centro de Piracicaba, onde funcionou o já abordado Íris, que, em 1933, foi brevemente Cine Odeon.

Na edição de 13 de setembro de 1935 do *Diário de Piracicaba*, o editor do jornal comentou a inauguração vindoura e os aspectos da edificação.

Não gostei muito do nome, porque detesto americanismo. Entretanto, se os filmes que temos, na maioria, vêm da terra do Tio Sam, será tolice o desejo de um nome

abrasileirado. Concordemos então e olhemos, para começar, o “Broadway”, pela sua parte externa.

Cinza, simples, iluminação rasgada na parede ao feio de suas linhas, um abarcado de granito preto polido e, lá em cinema, com letras do tamanho da nossa esperança em poder ver brevemente fitas novas e boas. [...]

A construção do novo prédio partiu da iniciativa dos proprietários do terreno na época, Massud e Resk Coury. Não fica claro na obra de Cachioni (2011, p. 59) se alguma porção da antiga construção do Íris foi aproveitada na edificação do Broadway. O que o autor ressalta é a participação, como responsável técnico, de Antonio Borja Medina, que havia colaborado nas obras do Teatro São José.

Figura 15 - Fachada do Cine Broadway



Fonte: Arquivo do IHGP.

Figura 16 - Fachada do Cine Broadway (lado oposto)



Fonte: <http://fotoeahistoria.blogspot.com.br/2012/09/broadway.html>. Acesso em: 03/11/2017.

Como podemos notar pelas fotos, a fachada do prédio *Art Déco* é simétrica, com a entrada central destacada, ornamentação geométrica e simples, verticalização de suas linhas, e existência de uma marquise para cobertura das portas de acesso do público. Cachioni (2011, p. 59) afirma que “o *Art Déco* foi o suporte formal para as tipologias arquitetônicas desenvolvidas a partir da década de 1930”, sendo as salas de cinema inauguradas nesse período grandes exemplos desse tipo de arquitetura. Além disso, podemos dizer que o Cine Broadway piracicabano em muito nos lembra o Cine Broadway da capital paulista, localizado na Avenida São João, 560.

Figura 17 - Cine Broadway em São Paulo



Fonte: <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com.br/2008/05/broadway-i-so-paulo-sp.html>. Acesso em 03/11/2017.

Enquanto o Broadway paulistano, inaugurado em 3 de maio de 1934, era administrado, a partir dos anos 1940, pela Empresa Cinematográfica Serrador, o Broadway de Piracicaba fazia parte da rede de cinemas de um importante exibidor da época, José Burlamaqui de Andrade, que, apesar de sua importância, tem sua história pouquíssimo estudada. No capítulo seguinte, abordaremos sua história, bem como a trajetória de outros importantes exibidores que passaram por Piracicaba.

3. A ECONOMIA DA EXIBIÇÃO LOCAL: AS EMPRESAS CINEMATOGRAFICAS REGIONAIS

Robert Allen e Douglas Gomery fazem em seu já citado livro, *Film History – Theory and Practice*, uma análise da principal cadeia regional de exibição em Chicago, Estados Unidos, durante os anos 1920. Com base na trajetória do projeto de pesquisa apresentado por eles, iniciaremos esse que é o último capítulo de nossa tese, com o intuito de estudar os exibidores cinematográficos fundamentais ao desenvolvimento do circuito de salas de cinema da cidade de Piracicaba e que, de alguma forma, fizeram parte de redes regionais de exibição.

A abordagem de Allen e Gomery (1985) procura ressaltar que a maioria das análises da indústria americana de filmes se focou em Hollywood e na economia da produção cinematográfica. Apesar do amplo conhecimento sobre o alto nível de concentração econômica no cenário cinematográfico norte-americano, com poucas firmas (*majors e minors*) controlando a maior parte do mercado de filmes comerciais de ficção, nem sempre é lembrado o fato de que era através do controle delas sobre grandes salas de cinema nas maiores cidades do país que seu poder de monopólio era mantido.

Como já dito anteriormente, assim como ocorre com os estudos sobre o cinema no Brasil, o campo da exibição cinematográfica é frequentemente esquecido. Se grandes empresas exibidoras, com salas de cinema espalhadas por parte significativa do território brasileiro ainda são pouco estudadas, o surgimento e crescimento de circuitos de exibição regionais e locais são ainda menos discutidos. Dificilmente encontramos estudos relacionados ao porte e ao alcance das empresas de exibição cinematográfica durante o período anterior à existência da Embrafilme (1969-1990). A escassez de dados relativos à dinâmica do mercado exibidor no Brasil em períodos mais longínquos prejudicou o desenvolvimento de pesquisas que abordassem esse assunto. Com exceção dos estudos de José Inácio de Melo Souza sobre Francisco Serrador e a Companhia Cinematográfica Brasileira, a partir do início do século XX, e os livros que tratam da história do Grupo Severiano Ribeiro, raramente nos deparamos com análises sobre empresas menores ou exibidores de grande importância regional.

No caso dos Estados Unidos, o controle de Hollywood sobre a exibição foi conquistado gradualmente entre os anos 1910 e os anos 1930. Era baseado largamente na compra de redes ou circuitos de salas locais e regionais. O caminho de Hollywood em direção à integração vertical (controle da produção, distribuição e exibição) era facilitado pelos esforços dos empresários locais na integração horizontal, a formação de cadeias a partir de salas individuais (ALLEN; GOMERY, 1985). Traçando um paralelo com o ocorrido no Brasil, não

encontraremos a figura das *majors*, mas de alguns exibidores e distribuidores de grande porte, que também operavam incentivando empresários locais a abrirem novas salas de cinema, como é o caso de Francisco Serrador, no estado de São Paulo.

Neste momento, é importante rememorar a relevância do circuito exibidor do estado de São Paulo dentro da cadeia de exibição nacional. Como lembra José Inácio de Melo Souza (2003, p. 181-182), o florescimento do mercado exibidor paulista ocorreu na década de 1910, diante da grande oferta de filmes novos vindos dos Estados Unidos e da Europa. Segundo o autor, nessa época,

o que vale destacar sobre o mercado regional paulista encontra-se no fato de que o fornecimento dos filmes e os rendimentos financeiros alcançados por eles estavam sendo controlados e carreados para o grande incentivador na abertura de cinemas e fornecedor de filmes, a Empresa F. Serrador e, depois da constituição da sociedade anônima, a Cia. Cinematográfica Brasileira [CCB].

Britz *et al.* (2011, p. 59) ressaltam que

A CCB foi a primeira grande empresa do negócio cinematográfico brasileiro com sócios envolvidos em setores importantes da economia, com destaque para o conde Asdrúbal do Nascimento, do Banco União de São Paulo e da Cia. Antártica Paulista. [...] A CCB chegou a ter o controle de quase 230 cinemas em todo o Brasil, ou seja, um circuito do porte das duas maiores empresas do Brasil atuais, o Grupo Severiano Ribeiro e o Cinemark.

Apesar da comparação um tanto questionável com relação às proporções da rede de cinemas da Companhia e os circuitos estabelecidos por grandes empresas da atualidade, a dominação da CCB sobre o mercado era, de fato, marcante, com o capital de dois mil contos de réis (SOUZA, 2003, p. 220). A questão da importância dos sócios também é relevante, pois o perfil dos investidores se repetirá em algumas empresas exibidoras regionais. No caso da Companhia Cinematográfica Brasileira, a primeira diretoria foi constituída por Antônio Cândido de Camargo, como presidente, Silvério Ignarra Sobrinho, como vice-presidente, Francisco Serrador, como gerente, Antônio Bittencourt Filho, também como gerente, e Antônio Gadotti, como tesoureiro. O conde Asdrúbal do Nascimento, citado por Britz *et al.* (2011), fazia parte do Conselho Fiscal, juntamente com Joaquim Maynert Kehl e Emílio Augusto Ferreira.

Antônio C. de Camargo, Ignarra Sobrinho e Joaquim Kehl, que detinham cerca de 30% das ações da empresa, também desempenhavam outras atividades como as de importação de equipamentos e instalação de usinas hidrelétricas, administração de hospitais, importação de material farmacêutico e hospitalar, atuação na área de seguros, transportes, fiação e tecidos. Em

parceria com o já mencionado conde, ingressaram no ramo imobiliário, fazendo parte da sociedade administradora do Banco de Construções (SOUZA, 2003, p. 222-223).

O Banco União de São Paulo e a Cia. Antartica Paulista também viam vantagem na exploração da exibição cinematográfica. A Antartica, principalmente, por ter a possibilidade de comercializar seus produtos nas salas de cinema da capital do estado e no interior. Além disso, segundo José Inácio de Melo Souza (2003, p. 223-224),

O nome do conde Asdrúbal do Nascimento, e o mesmo pode ser dito sobre A. C. de Camargo, também propiciava a entrada de Serrador no mundo dos grandes capitais paulistas. De certa maneira, não só nobilitava o imigrante espanhol que tinha sido trabalhador braçal no porto de Santos, como dava um novo perfil ao setor de importação/distribuição de filmes, tirando-o dos pequenos empreendimentos para fazê-lo entrar na esfera das altas finanças.

A entrada da elite paulista no setor da exibição cinematográfica foi importante para a ascensão de Serrador, mas também para que o cinema fosse considerado uma área interessante para investimentos, o que estimularia, em um período posterior, a criação das empresas regionais de exibição. Anita Simis (2016, p. 6), com base em Luca (2010), considera que o desenvolvimento do mercado exibidor paulista dentro do circuito nacional ocorreu da seguinte forma:

Primeiramente um duopólio, em que Serrador, que dominava de São Paulo ao sul do país, e Severiano Ribeiro, do Rio de Janeiro ao nordeste, evitavam a competição entre si. Essa estrutura permaneceu de 1928 a meados de 1950. Depois o duopólio é quebrado pelos circuitos regionais, pela expansão dos circuitos que, numa acirrada competição, favoreceu as distribuidoras de filmes já consagrados no mercado externo, mas também a busca de alternativas. Nas mudanças verifica-se a importância das disputas pelos acordos com as distribuidoras norte-americanas ou a procura por um caminho independente, mas arriscado, como a exibição de filmes europeus, propiciando a criação de nichos especializados. (LUCA, 2010) Pode-se dizer que do final de 1950 ao final da década seguinte, foi um período de decadência de um modelo de exibição para outro, mais arejado, com salas em mãos de diversos exibidores.

Simis acredita, portanto, que o crescimento das redes regionais de cinema aconteceu mormente na década de 1950, o que não deixa de ser verdadeiro, porém, se considerarmos o seu surgimento, esse se deu, pelo menos, duas décadas antes. Como veremos adiante, empresários paulistas, como José Burlamaqui de Andrade, que herdou os cinemas fundados por seu pai na cidade de Santos nos anos 1920, ampliaram seus circuitos e constituíram novas empresas na década de 1930, que chegaram a diversas cidades do estado. Ele chegou a Piracicaba justamente em 1935, com a administração do cinema Broadway. Nesse período,

associou-se a um importante empresário cinematográfico, que até então atuara na Noiva da Colina, e sobre o qual falamos brevemente no capítulo 2, Antonio Campos Júnior.

Dessa forma, podemos dizer que uma das características do crescimento do mercado exibidor paulista, e também piracicabano, era o fato de que os empresários exibidores não estavam exclusivamente ligados ao cinema, ou seja, possuíam outros tipos de negócios além do cinematográfico. Allen e Gomery ponderam sobre a Babalan e Katz, objeto de seu projeto de pesquisa, e detentora da rede exibidora regional mais poderosa dos Estados Unidos durante os anos 1920, que a maior parte de sua estratégia para dominar o mercado não estava diretamente atrelada ao cinema. De acordo com os autores,

De 1926 a 1946 Babalan e Katz controlava completamente os lançamentos de primeira, segunda e terceira linha em Chicago, e estabeleceram o que se tornou conhecido como o “Sistema de lançamento de filmes de Chicago”. Sob esse sistema, a B&K – com somente um quarto das poltronas em Chicago - gerou uma média de 65% dos aluguéis de filmes naquela cidade. Desde esse período as receitas de Chicago somavam quase 10% da receita bruta de qualquer filme, e é razoável assumir que de 3 a 5% da receita de qualquer filme dos Estados Unidos passava pelas contas de Babalan e Katz. Além disso, B&K alcançaram seu vasto poder em seis pequenos anos, de 1919 a 1925. Em 1919, B&K possuíam apenas seis cinemas, dos quais somente um era considerado lançador. Ainda ao final de 1925 B&K detinham controle completo do mercado de Chicago e fundiram-se com a Famous-Players Lasky para formar a Publix Theatres (ALLEN; GOMERY, 1985).

A quantidade de dados precisos obtidos pelos pesquisadores se deve ao que eles mesmos consideram ser um privilégio de Chicago, que tem sido uma das cidades mais estudadas do mundo, o que os conduziu aos contextos geográfico e socioeconômico da localização das salas de maneira relativamente fácil. Se compararmos à realidade de pesquisa de uma cidade do interior do estado de São Paulo, no Brasil, como é o caso de Piracicaba, as condições se alteram significativamente. A ausência de pesquisas prévias nos campos da cultura e, até mesmo, no do desenvolvimento empresarial e urbano, além da falta de preservação de documentos essenciais prejudicam a geração de índices rigorosos sobre o mercado exibidor paulista e piracicabano a partir da década de 1920.

Mesmo assim, utilizando, principalmente, artigos e propagandas dos jornais locais, documentos disponibilizados pela Junta Comercial do Estado de São Paulo, e entrevistas, objetivamos nesse capítulo estudar os principais exibidores que possuíam salas de cinema na cidade de Piracicaba e que, de alguma forma, criaram ou fizeram parte de importantes cadeias de exibição cinematográfica de caráter regional. Para isso, elaboraremos, inicialmente, uma categorização para as empresas exibidoras presentes no estado, considerando as classificações de local, regional, nacional e global.

Em seguida, partiremos para a análise da trajetória de três personagens e suas empresas exibidoras significativas para a história da exibição em Piracicaba. A exibição cinematográfica em Piracicaba vem sendo abordada em nosso trabalho de maneira predominantemente cronológica. Esse modo de abordagem facilitou a interpretação de documentos, anúncios e notícias de jornais e possibilitou a construção de uma história do circuito exibidor piracicabano aparentemente mais palpável. Acompanhar o desenvolvimento das diferentes salas de cinema juntamente com a expansão da cidade foi necessário para que chegássemos até a década de 1930 e pudéssemos, então, observar a entrada de empresas de caráter regional na cadeia de exibição de Piracicaba. A chegada desse tipo de empresa possibilitou uma espécie de integração da Noiva da Colina a um circuito que abrangia significativa quantidade de cidades do interior do estado de São Paulo. Vale a pena lembrar que já ocorria essa inclusão se considerado o campo da distribuição, em que os circuitos Matarazzo e Serrador determinavam os filmes que seriam projetados ao longo de todo estado (SOUZA, 2003). Será a primeira vez, no entanto, que determinados cinemas de Piracicaba farão parte de uma rede de salas que excede os limites municipais.

Efeturemos uma leve quebra nessa cronologia, retornando à década de 1920 e nos concentrando em Antonio Campos Júnior, empresário que atuou na cidade durante toda essa década. Ao retomar o fio cronológico, trataremos da figura de J. B. Andrade, que surgiu em Piracicaba em 1935, na administração do cinema Broadway. Ao fim, abordaremos o exibidor e distribuidor piracicabano, Francisco Andia, que comprou cinemas no município ao final dos anos 1950 e persistiu na atividade de exibição até o início dos anos 1990.

Concordamos com Allen e Gomery (1985) quando afirmam que ainda há muito que se pesquisar sobre a história econômica local, e, sem dúvida, pelo menos esse trecho de nossa pesquisa foi motivado pela mesma pergunta que os levou ao estudo da Balaban e Katz em Chicago: “Quem possuiu cinemas em minha cidade?”.

3.1. Caracterizando empresas

Como dissemos, faz parte desse momento de nosso trabalho, em primeiro lugar, construir uma espécie de classificação para as empresas exibidoras do circuito exibidor paulista e que, obviamente, possuíram relação com a cidade de Piracicaba, no período entre a década de 1920 e a década de 1990.

Iniciemos pelo perfil do exibidor local. Para determinarmos suas principais características devemos levar em consideração um fator determinante para sua categorização,

sua abrangência geográfica. Consideramos uma empresa exibidora que possuía salas de cinema somente em uma cidade do estado do São Paulo como uma empresa de caráter local. É importante observar que a quantidade de salas não modifica essa classificação, desde que essas se localizem no mesmo município. Com relação ao número de cinemas de certo exibidor local, o trataremos apenas como empresa exibidora local de maior ou menor escala. Essa nomenclatura depende exclusivamente da quantidade total de salas existentes na cidade no momento estudado. Caso o exibidor possua a metade ou mais da metade do número de cinemas do município, será considerado local de maior escala. Do contrário, será tido em nosso trabalho como exibidor local de menor escala.

É importante ressaltar, nesse momento, a ideia de circuito exibidor, que pode ser utilizada em diversas categorias. Por circuito exibidor, entenderemos os conjuntos de salas de cinema integradas por uma programação e uma estratégia. Assim, o circuito de determinada empresa será constituído por todas as suas salas de exibição, que possuem uma programação simultânea ou coordenada, regida por estratégias comerciais específicas.

Nosso maior foco serão as empresas de exibição regionais, caracterizadas pela presença em várias cidades do estado. Se a empresa dispuser de salas de cinema em dois ou mais municípios de São Paulo, pode ser vista como uma empresa exibidora de caráter regional. Essa classificação, em princípio, parece simples, já que o número de cinemas por cidade não influencia em sua gradação, e ao menos uma questão pode ainda ser explorada: existe limite no número de cidades ou de salas de determinado exibidor para que esse seja considerado regional?

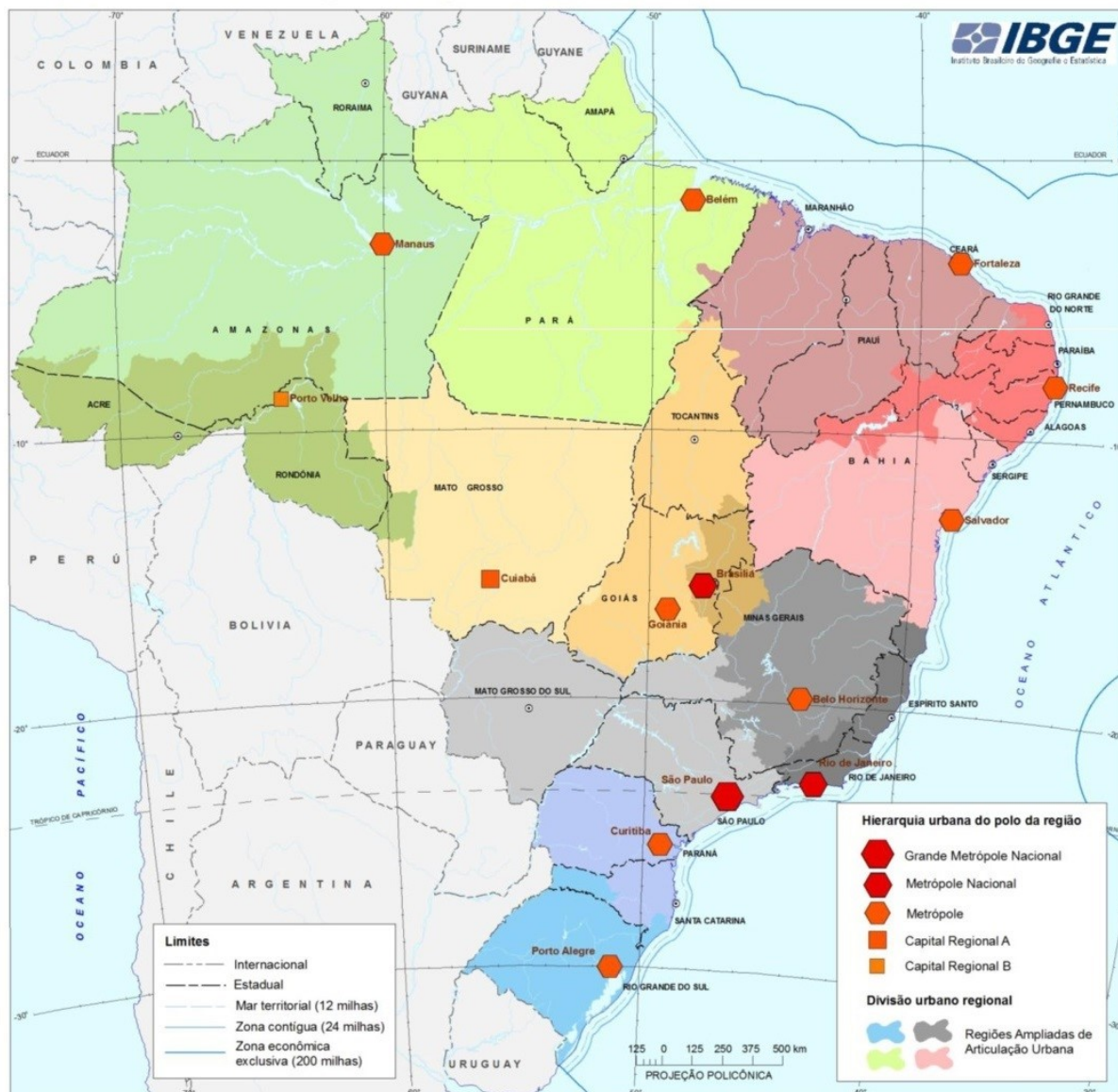
Para essa pergunta, é possível determinar que o limite classificatório se encontra na delimitação geográfica estabelecida pelo IBGE de “Região Ampliada de Articulação Urbana”. Para a identificação de 14 regiões ao longo do país, foram levados em consideração os “fluxos socioeconômicos no processo contínuo de estruturação do território nacional” (IBGE, 2017). As cidades de maior influência destacam-se com o estabelecimento dessas 14 regiões, e acabam por diluir as divisas estaduais. Segundo o IBGE (2017, p. 5),

A complementaridade socioeconômica necessária a um federalismo cooperativo está evidenciada, nesse nível macrorregional, pela força alcançada pelos principais centros urbanos regionais, como é o caso do comando de Fortaleza, Recife e Salvador, no Nordeste, de Porto Alegre e Curitiba, no Sul e de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, no Sudeste, de Manaus e Porto Velho no Norte e, até mesmo, Cuiabá no Centro-Oeste.

Assumindo os riscos de utilizar uma categorização recente do IBGE para um período historicamente mais distante, lembramos que a dinâmica de atuação das cidades mais

significativas do estado, entre elas Piracicaba, já vinha sendo construída, e se consolida na atualidade. O que queremos dizer é que esses fluxos socioeconômicos, mesmo que de maneira mais branda, já ocorriam. De qualquer forma, para uma melhor visualização das 14 Regiões Ampliadas de Articulação Urbana, apresentamos o mapa a seguir, elaborado também pelo IBGE.

Mapa 6 - Divisão Urbano Regional Regiões Ampliadas de Articulação Urbana



Fonte: IBGE, 2017, p. 6.

Com base no mapa, podemos identificar que a região ampliada de São Paulo, além do próprio estado, engloba uma porção do território de Minas Gerais e todo o estado do Mato Grosso do Sul. Esse limite para a categoria de empresa regional se justifica, pois temos conhecimento de exibidoras que surgiram no interior de São Paulo e expandiram sua rede de

cinemas até o Mato Grosso do Sul, como é o caso da Empresa Teatral Peduti, de Emílio Peduti, que surgiu na cidade de Botucatu (SP), possuía salas em diversas cidades, até chegar a Campo Grande (MS) (JUCESSP, 1966).

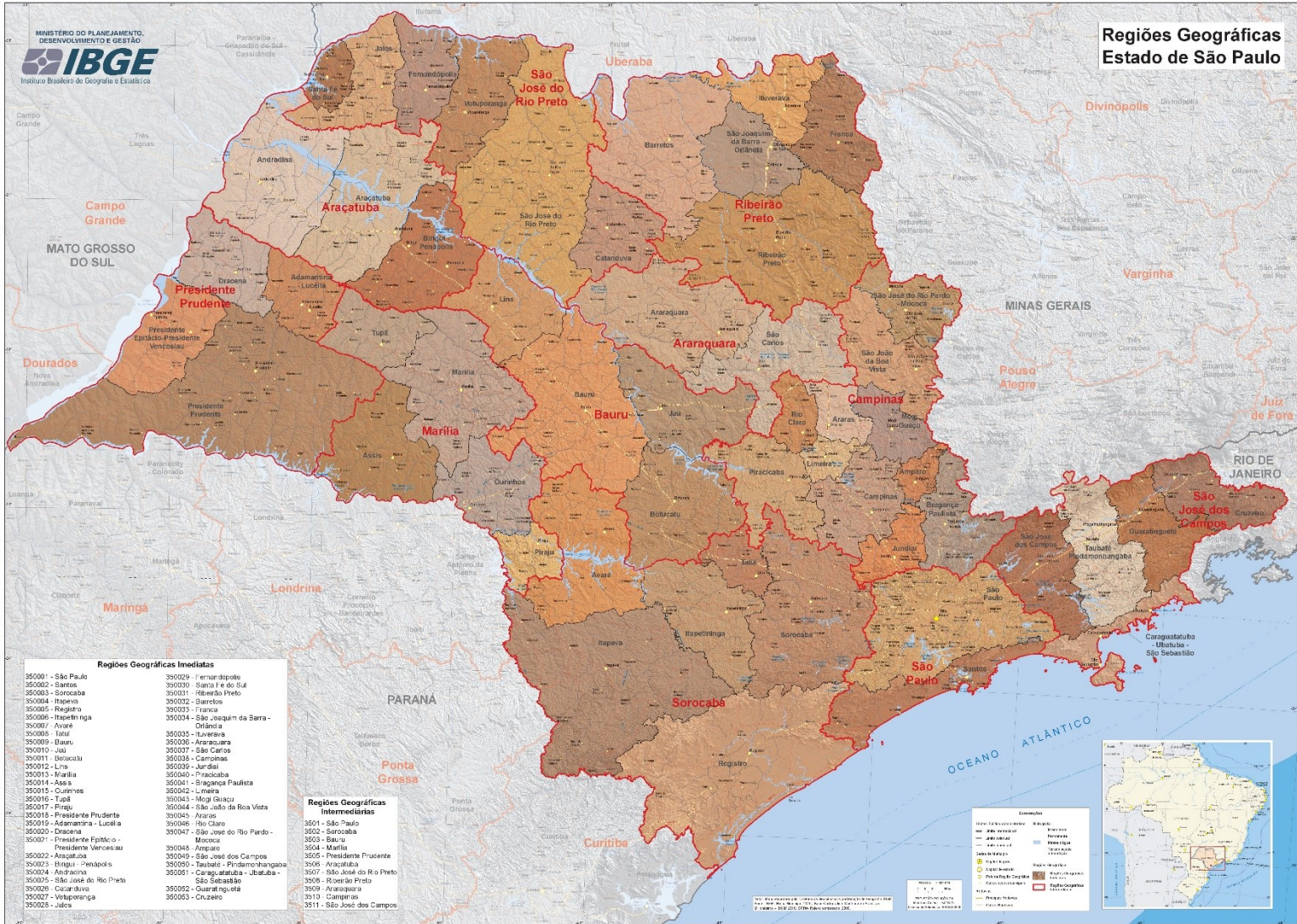
Se levarmos em consideração outras duas classificações regionais elaboradas pelo IBGE, de Regiões Geográficas Imediatas e Regiões Geográficas Intermediárias, poderemos aprofundar nossa categorização de empresas exibidoras. Por mais que pareça excessivo concentrarmo-nos em definições geográficas, esses agrupamentos regionais serão bastante importantes para entendermos melhor o alcance da rede de salas de cada empresa de exibição e, assim, também mensurar seu poder de influência no mercado do estado de São Paulo.

De acordo com o IBGE (2017, p. 19),

As Regiões Geográficas Imediatas têm na rede urbana o seu principal elemento de referência. Essas regiões são estruturas a partir de centros urbanos próximos para a satisfação das necessidades imediatas das populações, tais como: compras de bens de consumo duráveis e não duráveis; busca de trabalho; procura por serviços de saúde e educação; e prestação de serviços públicos, como postos de atendimento do Instituto Nacional do Seguro Social - INSS, do Ministério do Trabalho e de serviços judiciários, entre outros. As Regiões Geográficas Intermediárias correspondem a uma escala intermediária entre as Unidades da Federação e as Regiões Geográficas Imediatas. Preferencialmente, buscou-se a delimitação das Regiões Geográficas Intermediárias com a inclusão de Metrôpoles ou Capitais Regionais.

O estado de São Paulo, segundo essa definição, possui 53 Regiões Geográficas Imediatas e 11 Intermediárias, especificadas no mapa a seguir (IBGE, 2017).

Mapa 7 - Regiões Geográficas do Estado de São Paulo



Fonte: IBGE, 2017.

Mapa 8 – Detalhe do Mapa 7: Região Imediata de Piracicaba



Fonte: IBGE, 2017.

Se analisarmos brevemente as Regiões Imediatas do estado, notaremos que Piracicaba é uma delas, o que denota sua importância como cidade referência para os municípios que a circundam. Fazem parte da região de Piracicaba: São Pedro, Santa Maria da Serra, Saltinho, Rio das Pedras, Rafard, Mombuca, Laranjal Paulista, Charqueada, Capivari e Águas de São Pedro (IBGE, 2017). Pensando em um período anterior, a região poderia ser considerada ainda maior, pois devido ao desenvolvimento socioeconômico mais recente do município de Limeira, é presumível que as cidades que hoje integram sua Região Imediata dependessem também de

Piracicaba. Assim, podemos compreender o papel da Noiva da Colina dentro do estado e, logo, a relevância de que as empresas exibidoras possuíssem salas na cidade.

Na dimensão regional intermediária, Piracicaba faz parte da região de Campinas, como é possível ver no mapa. Apesar de, hoje, comporem a mesma região intermediária, uma espécie de disputa pela influência sobre as demais cidades marcou a relação entre a Noiva da Colina e a Princesa d'Oeste até meados da década de 1960, quando Campinas passa a ter um crescimento cada vez mais vertiginoso, e Piracicaba beira a estagnação, após a trágica queda do prédio da COMURBA, em 1964. É provável que, por conta dessa rivalidade, tenhamos encontrado somente uma empresa que possuiu salas de cinema nas duas cidades ao mesmo tempo, a de José Burlamaqui de Andrade, sobre a qual falaremos mais adiante.

Além disso, pudemos identificar que algumas empresas não atuavam na mesma região imediata em que outras empresas administravam salas. Com exceção da capital do estado, na maioria das vezes a concorrência a essas exibidoras regionais era desempenhada por exibidores locais. Isso não exclui, no entanto, o cenário em que empresas regionais exploraram os mercados exibidores de diversas cidades de regiões intermediárias diferentes, o que as caracteriza como multirregionais. Nesse caso, podemos utilizar como exemplo a Empresa Teatral Paulista, de Sebastião de Arruda Sampaio, que, além de outras cidades, possuía salas em Campinas e em São Carlos, que, de acordo com a definição do IBGE que adotamos nesse capítulo, fazem parte, respectivamente, das regiões intermediárias de Campinas e Araraquara.

Nesse sentido, Schröder (2012, p. 53) apresenta uma avaliação de restrições horizontais para o atual mercado exibidor brasileiro, mas que é aplicável às empresas regionais em questão. Segundo ele,

Por restrições horizontais entendemos situações de comportamento paralelo ou acordos entre concorrentes: a formação de cartel e a divisão de mercado são as práticas mais comuns. Na indústria de salas de cinema, um possível comportamento anticompetitivo dos agentes é a divisão de mercado, em que um determinado grupo exibidor se compromete a não concorrer com outro numa dada região ou município.

Dessa forma, podemos entender que essa divisão do mercado entre determinadas empresas exibidoras no estado de São Paulo é um reflexo do panorama brasileiro, e, certamente, acompanhou todo o seu desdobramento. Apesar disso, ressaltamos que a categorização que empregamos até aqui é válida principalmente para o estado de São Paulo, visto que é o foco de nossos estudos, justamente por Piracicaba ser um de seus municípios integrantes. É possível que essa classificação seja aplicável a outros estados ou regiões, desde que seja observado seu

desenvolvimento socioeconômico e cultural, e que haja semelhanças com o crescimento paulista.

Para empresas ainda maiores, que possuem salas de cinema em mais de uma das 14 Regiões Ampliadas de Articulação Urbana, utilizaremos a nomenclatura de empresa exibidora nacional. A Cinematográfica Araújo, fundada na década de 1920 no interior de São Paulo, que, hoje, possui salas em seis regiões ampliadas, é um exemplo dessa categoria⁷⁵. Já empresas internacionais, com complexos cinematográficos em dois países ou mais, serão entendidas como globais, como é o caso do Cinemark, UCI e Cinépolis⁷⁶.

Optamos por sintetizar toda a categorização elaborada para esse capítulo no quadro a seguir.

Tabela 2 – Quadro Sinóptico de classificação de empresas exibidoras

Classificação da empresa exibidora		Critérios para classificação
Local	Local de menor escala	Possuir menos da metade da quantidade de salas de cinema em uma única cidade do estado.
	Local de maior escala	Possuir mais da metade da quantidade de salas de cinema em uma única cidade do estado.
Regional	Regional em Região Geográfica Imediata	Possuir salas de cinema em uma única Região Geográfica Imediata do estado.
	Regional em Região Geográfica Intermediária	Possuir salas de cinema em diversas Regiões Geográficas Imediatas que compõem uma única Região Geográfica Intermediária do estado.
	Multirregional	Possuir salas de cinema em diversas Regiões Geográficas Intermediárias do estado.
	Regional em Região Ampliada de Articulação Urbana	Possuir salas de cinema em uma Região Ampliada de Articulação Urbana.
Nacional		Possuir salas de cinema em mais de uma Região Ampliada de Articulação Urbana.
Global		Possuir salas de cinema em dois ou mais países.

⁷⁵ Informação disponível em <http://www.cinearaujo.com.br/>. Acesso em: 10/06/2018.

⁷⁶ Atualmente, não estão presentes em Piracicaba empresas de exibição globais.

Assim, passaremos a identificar e estudar as principais empresas exibidoras de filmes que aparecem em Piracicaba no decorrer do desenvolvimento de seu circuito exibidor, e que estão presentes por grande parte do interior do estado de São Paulo. Trazemos, portanto, uma perspectiva econômica regional a esta seção do trabalho, destacando a importância dessas cadeias de cinemas para o crescimento do circuito de exibição não somente da cidade, mas também para todo o interior. Destacaremos três figuras essenciais ao crescimento do mercado exibidor em Piracicaba e, de forma ou de outra, a todo o estado, os empresários Antonio Campos Júnior, J. B. Andrade e Francisco Andia. Iniciemos por Antonio Campos.

3.2. Antonio Campos Júnior: incógnito em Piracicaba, ilustre em Santos

Antonio Campos Júnior, esquecido na história de Piracicaba, será o primeiro administrador de salas de cinema⁷⁷ a ser tratado nesse capítulo da tese. De acordo com a revista *Cine-Reporter*, que regularmente noticiava seu aniversário, sabemos que nasceu no dia 1º de junho, porém não é possível precisar o ano. Não foi encontrada documentação relacionada às suas origens, mas as notícias de sua entrada no mercado cinematográfico são de 1920, quando apareceu no *Jornal de Piracicaba* como empresário ligado ao cinema Íris.

Nessa época, é possível considerá-lo um exibidor local de menor escala, já que administrava uma única sala na cidade. Ele havia comprado o Cine Íris de Christovam Corrêa de Arruda, que havia sido suplente de vereador na primeira constituição da Câmara Municipal do município de Matão⁷⁸, e que, naquele momento, era seu sogro. Nos autos de interpelação judicial do Juízo de Direito da Comarca de Piracicaba⁷⁹, consta que, em 26 de outubro de 1920, Antonio Campos Júnior, caracterizado apenas como “empresário cinematográfico”, declarava haver adquirido, mediante escritura pública, em 17 de janeiro de 1919, de Pedro Chiarini e Christovam C. de Arruda, “toda a instalação, móveis e acessórios para cinema, existentes na casa de diversões denominada Íris Teatro”. Entretanto, Arruda vinha reclamando a propriedade de mais uma parcela, que teria comprado de Manoel Prates. O processo continuou somente até o mês seguinte, quando Campos assinou um termo de desistência da ação.

Assim se iniciou a carreira de exibidor cinematográfico de Campos Júnior em Piracicaba que, conforme já foi dito anteriormente, durou mais de uma década. Temos poucas notícias de que, anteriormente, administrava o cinema localizado no Teatro da Paz, na cidade de Limeira,

⁷⁷ Utilizaremos essa expressão como equivalente a exibidor, pois aparecia dessa forma nos jornais locais.

⁷⁸ Informação disponível em: <http://www.camaramatao.sp.gov.br/?id=65&idPagina=49>. Acesso em:

⁷⁹ Processo disponível no Acervo Judiciário do Centro Cultural Martha Watts.

mas o transferiu a José Pinto Tessior e Durante Gallo Filho, da empresa Gallo e Tessior, em 7 de janeiro de 1922 (*Correio Paulistano*, 9 jan. 1922). Em terras piracicabanas, entre a administração do Santo Estevão, Íris, Politeama e São José, Antonio Campos Júnior foi de um exibidor local de menor escala a um exibidor local de maior escala, chegando, em 1929, a administrar todas as salas de cinema da cidade. Enaltecido pela *Gazeta de Piracicaba* como um empresário arrojado, durante sua trajetória pelo circuito exibidor piracicabano, descrita com mais pormenores no segundo capítulo da tese, preferiu adquirir e reformar salas já existentes na cidade, não tendo construído nenhum prédio próprio para seus cinemas.

Se a Balaban e Katz, segundo Allen e Gomey (1985), desenvolveu um plano de crescimento resumível em cinco passos, cujo principal era a localização descentralizada de suas salas de exibição, Antonio Campos Júnior operou no sentido totalmente contrário em Piracicaba, com concentração absoluta dos cinemas no centro da cidade. A aglutinação era tanta que, em 1929, chegou a administrar duas salas, o Íris e o São José, localizadas na mesma rua. Obviamente, a qualidade do transporte público em uma cidade do interior como a Noiva da Colina estava longe do desenvolvimento do sistema de bondes de Chicago na década de 1920. Com a disposição de salas de cinemas criada pela B&K, era possível atrair clientes de todas as partes de Chicago, que, utilizando o sistema de bondes, poderiam chegar a um dos cinemas da empresa dentro de trinta minutos. Com a adição de mais salas, o tempo de viagem foi em breve reduzido para quinze minutos (ALLEN; GOMERY, 1985).

Em Piracicaba, Campos Júnior se deparava com um cenário de “647 veículos circulando pelas ruas ao lado dos troles e outros carros de tração animal”, em 1928. É somente ao final dos anos 1930 e início dos 1940 em que a cidade passa a contar com os “pontos de automóveis”, que realizavam viagens tanto durante o dia quanto à noite, somando, já no final da década, 561 automóveis, 638 caminhões, 531 carroças, 3 ônibus e 6 motocicletas” (FURLAN, 2013, p. 65). Vale lembrar o exemplo do cinema Rezende, citado no capítulo 1, que teve uma breve existência, entre 1912 e 1913, por conta de sua distância do centro da cidade.

O bom relacionamento com as empresas distribuidoras e a visão empreendedora de Campos permitiram que o São José, sob sua administração, apresentasse o cinema sonoro aos piracicabanos ainda em outubro de 1929, tornando Piracicaba a terceira cidade do estado com uma sala de cinema equipada para a exibição de filmes falados. Diante do sucesso de seus negócios o que se esperaria era a continuidade de uma carreira promissora em Piracicaba, entretanto, logo em 1930, Campos Júnior iniciou seu processo de desligamento das salas piracicabanas.

Tivemos acesso aos Autos de Exibição e Depósito de 1930, disponíveis no acervo do Juízo de Direito da Comarca de Piracicaba, em que Antonio Campos Júnior e Nilo Maffei, na época, sócios na administração do cinema Politeama, requereram,

Que lhes permita exhibir em cartório, para que as receba o Major Bento Ferraz de Campos, depois de a isso intimado, as chaves do prédio da Praça José Bonifácio, desta cidade, no qual esteve instalado o Teatro Politeama, compreendendo-se, nessa entrega, a de um corredor anexo e mais bens do Supldo. ali existentes. Os Supltes. Tornaram-se arrendatários do dito prédio e do corredor anexo, mas se julgam desligados do contrato, por inadimplemento por parte do respectivo proprietário, o referido Major Bento Ferraz de Campos, como oportunamente se alegará (JUÍZO DE DIREITO DA COMARCA DE PIRACICABA, 1930)⁸⁰.

A entrega das chaves do prédio do Politeama foi a primeira etapa do movimento de retirada de Campos do cinema de Piracicaba. Não foram encontradas informações precisas acerca do motivo de sua saída da área de exibição cinematográfica na Noiva da Colina, mas alguns fatos podem nos levar a hipóteses mais concretas. O Cine Teatro Popular, da empresa Sarruge e Cia. acirrou a concorrência com o São José, de Antonio Campos, no início da década de 1930 ao também adquirir aparelhos reprodutores de som. Os anúncios do Cine Popular passaram a ocupar o mesmo tamanho das propagandas do São José no *Jornal de Piracicaba*, e, conseqüentemente, a hegemonia de Campos, que se mantinha nos últimos anos, foi posta em risco. Alguns fatores foram decisivos para que Sarruge passasse a ser o principal exibidor piracicabano e estimulasse Antonio Campos Júnior a deixar os negócios na cidade.

Primeiro, devemos ressaltar que os aparatos sonoros instalados por Sarruge em sua sala de cinema eram de uma marca menos conhecida que os da *Pacent*, implementados por Campos no São José. A aparelhagem da *American Superphone* (*Jornal de Piracicaba*, 4 dez. 1931), deve ter custado mais barato, já que não encontramos anúncios da marca em jornais e revistas, o que a torna desconhecida, e, provavelmente, possuidora de um custo de manutenção mais baixo. O Cine Popular também funcionava em prédio próprio, sempre enfatizado em seus anúncios, como no de 17 de abril de 1931 no *Jornal de Piracicaba*, o que reduzia os custos para o empresário, que não precisava arcar com o aluguel. Ademais, o caráter popular do cinema de Sarruge, também ressaltado em suas propagandas, atraía um público mais amplo e divergia inteiramente da proposta do São José, tido como uma sala de elite.

Os preços dos ingressos para sessões nos dois cinemas também eram diferentes. Em 1931, enquanto se pagava 10\$000 réis para frisas e camarotes, 2\$ para poltronas, e 1\$ para as gerais, no cinema São José, em primeira sessão (*Jornal de Piracicaba*, 24 mai. 1931), para o

⁸⁰ Disponível no Centro Cultural Martha Watts.

Cine Popular, as entradas custavam \$600 para as poltronas e \$400 para as gerais (*Jornal de Piracicaba*, 17 abr. 1931). Com as receitas geradas, foi possível que Sarruge exibisse filmes cada vez mais atuais e de maiores estúdios.

Em 1932, a disputa pelo mercado exibidor piracicabano se torna ainda mais ameaçadora a Antonio Campos Júnior com a inauguração do Cine Odeon, em julho, também da empresa Sarruge, tanto que, no ano seguinte, o empresário sucumbe à concorrência e vende o São José para a Empresa Eichenberg (*Jornal de Piracicaba*, 17 mai. 1933), que dois meses depois o transferiu para Sarruge (*Jornal de Piracicaba*, 2 jul. 1933). Assim, Campos não somente deixou seu posto de exibidor local de maior escala para seu concorrente, como abandonou a Noiva da Colina e mudou-se para a cidade de Santos.

Poderíamos, a partir daqui, focar na figura de Sarruge e nos distanciar de Antonio Campos Júnior, porém optamos por continuar acompanhando seus passos na exibição cinematográfica, pois foi justamente em Santos, ainda na década de 1930, que suas aspirações de se tornar um exibidor de caráter regional tiveram início. De acordo com Santos e Litchi (1996), em 1933, recém-chegado a Santos, Antonio Campos Júnior “constrói um moderno e grande cinema, na Av. Ana Costa, em local duvidoso para os entendidos da arte cinematográfica: era o Cine Roxy, que surgia desafiando todos os cinemas existentes, e que se inaugurava, com grande pompa, a 15 de março de 1934”.

Podemos identificar, a partir da afirmação dos autores, uma espécie de mudança de estratégia por parte de Campos Júnior. Se em Piracicaba ele optou por não construir novas salas e manter sua rede de cinemas no centro da cidade, em Santos, preferiu edificar uma nova sala em local que, em princípio, parecia contestável para um cinema, por ser mais afastado do centro e do comércio santista. Assim, é possível dizer que o plano de Antonio Campos nesse momento era mais próximo ao da B&K analisada por Allen e Gomery (1985). O exibidor teve, portanto, a intenção de deslocar o eixo do circuito exibidor que encontrou quando chegou em Santos, principalmente como forma de penetrar em um mercado bastante monopolizado.

O cenário da exibição santista na década de 1930 contava com o comendador M. Fins Freixo, que era o maior exibidor local, até arrendar seus cinemas para a Metro-Goldwyn-Mayer. Após pouco tempo, as salas voltaram à gerência do comendador, que, novamente querendo se afastar dos negócios cinematográficos, arrendou sua empresa, mas, dessa vez, a J. B. Andrade, que passou a administrar todos os cinemas da cidade (*A Tribuna*, 26 jan. 1939).

O cronista do jornal *A Tribuna*, sob o pseudônimo de Cyrano, descreveu os acontecimentos de 1934 como episódios que vieram a “modificar completamente a fisionomia dos negócios cinematográficos em Santos”. Segundo Cyrano,

[...] um homem enérgico, de coragem indômita, chegou a Santos disposto a imprimir fisionomia nova à cinematografia. O sr. A. de Campos Junior, que não era nenhum foca em matéria cinematográfica, pois exercera até as funções de procurador da Associação dos Exibidores de S. Paulo, tratou logo de mandar construir um prédio apropriado para cinema, localizando-o na Avenida Ana Costa. Os entendidos achavam que a iniciativa do sr. Campos não poderia medrar, visto que o ponto por ele escolhido não se ajustava, nem era propício a um estabelecimento do gênero.

Desprezando, porém, os augúrios das modernas Cassandras, o sr. Campos Júnior meteu mãos à obra, apresentando dentro de pouco tempo o magnífico Cine Roxy, dotado de todas as comodidades exigidas por um cinema compatível com o nosso grau de progresso e cultura.

E, em 15 de março de 1934, foi festivamente inaugurado o Cine Roxy, acorrendo ao novo cinema uma verdadeira multidão de fãs. *Cântico dos cânticos*, da Paramount, foi a fita que serviu para a sessão inaugural. Daí por diante, esse esplêndido centro de diversões, que caiu no gosto da população da cidade, apreciadora dos bons filmes, vem tendo uma trajetória soberba, marcando seus sucessos pelo número de dias transcorridos em quase um lustro de atividades.

Entusiasmado pelo êxito obtido pelo seu primeiro cinema, ao qual devota um especial carinho, melhorando-o constantemente, o sr. A. Campos Jr. planejou e mandou executar as obras do Cine Paratodos, na Vila Mathias, destinado aos fãs de classe modesta. A inauguração do Paratodos deu-se a 11 de janeiro de 1935 com o esplêndido filme da Warner, *Aí vem a marinha!* [*Here comes the Navy*, Lloyd Bacon, 1934]

Não satisfeito ainda, o dinâmico cinematografista, em sua ânsia realizadora, lançou os fundamentos de uma nova e elegante casa de espetáculos cinematográficos, que veio a ser o Cine Astor, situado na Vila Nova, na Rua Sete de Setembro. Sua inauguração deu-se no dia 24 de setembro de 1935, com o filme *Broadway Bill*, da Columbia, com Myrna Loy e Warner Baxter.

Entrementes, em outro setor, as atividades transcorriam com caráter construtivo. Fundada a Companhia Santista de Cinemas, graças aos esforços do sr. José B. de Andrade, dentro de pouco tempo essa empresa, que ficara com os cines Theatro Casino Parque Balneário, Parisiense, Carlos Gomes e S. Bento, dava início às obras de construção do Miramar, seguindo-se-lhe os cines Carlos Gomes, que substituíra o tradicional Carlos Gomes da Rua Lucas Fortunato e que fora fundado pelo inesquecível Marcolino de Andrade, progenitor do sr. J. B. de Andrade, e o São José, localizado na Rua Campos Melo, sendo estas três casas de diversões construídas de acordo com todos os preceitos exigidos por estabelecimentos desta natureza e apresentando linhas arquitetônicas modernas e elegantes (*A Tribuna*, 26 jan. 1939).

A mesma edição conta com as fotos de Antonio Campos Júnior, J. B. Andrade e Fins Freixo. Reproduziremos aqui a fotografia de Campos, que adorna a região central da página do jornal em que se encontra a crônica.

Figura 18 - Antonio Campos Júnior



Fonte: *A Tribuna*, 26 jan. 1939.

Figura 19- Cine Roxy ao final da década de 1930



Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/fotos103.htm>. Acesso em: 23/10/2018.

Figura 20 – Cine Paratodos ao final da década de 1930



Fonte: *A Tribuna*, 26 jan. 1939.

Figura 21– Cine Astor



Fonte: *A Tribuna*, 26 jan. 1939.

Podemos dizer, então, que, apesar de dentro de nossa categorização, Antonio Campos Júnior ser caracterizado, nesse período, como um exibidor local de menor escala, pois possuía menos salas de cinema que J. B. Andrade, é pertinente considerá-lo de grande expressividade no circuito santista. Seu desejo de expandir ainda mais seus negócios cinematográficos o levou a firmar uma sociedade com o próprio J. B., a Cinemas de Santos Ltda., cujos primeiros registros na Junta Comercial do Estado de São Paulo datam de 1948, mas é provável que tenham iniciado o trabalho conjunto um pouco antes.

O capital social da empresa era de Cr\$ 600.000,00, distribuídos igualmente entre José Burlamaqui de Andrade, André Branda e Antonio Campos Júnior. Em 1950, esse capital foi elevado para Cr\$ 1.200.000,00, novamente divididos entre os três quotistas. Além de sócio na empresa Cinemas de Santos Ltda., Campos Júnior aparece também como acionista na Cinemas de Campinas S/A, outra firma com José Burlamaqui como diretor presidente (*Jornal de Notícias*, 4 mar. 1949).

Algum tempo depois, e de maneira aparentemente abrupta o filho de Antonio Campos, Antonio Francisco de Campos, assume seu lugar nos negócios cinematográficos. Seu nome aparece, principalmente, nos documentos da Cinemas de Santos e, da Cine Roxy Ltda. O mais interessante a se considerar aqui é, se Antonio Campos Júnior almejava ser um exibidor de caráter regional desde sua associação a J. B. Andrade, a continuidade de sua empresa dada por seus familiares, primeiro seu filho e depois seu neto, Antonio Campos Neto, foi capaz de manter esse status até a atualidade.

De acordo com a revista *Filme B*, na edição de novembro de 2010, considerada uma empresa exibidora de porte médio, a Roxy Cinemas era, na época, e continua sendo, a maior rede da região da Baixada Santista. Em 2018, com salas nas cidades de Santos, São Vicente e Cubatão, é possível classificá-la como uma empresa exibidora regional na região imediata de Santos. Antonio Campos Neto, ou Toninho Campos, como é conhecido na cidade, aliou o conceito de multiplex à tradição de cinemas de rua iniciada por seu avô e continua sobrevivendo à atual condição do circuito exibidor do estado São Paulo, em que ainda existem algumas empresas que se originaram ao mesmo tempo em que Antonio Campos Júnior atuava no campo da exibição e que foram continuadas por suas famílias ou novos sócios. Outras exibidoras, no entanto, não resistiram ao movimento de transferência das salas de cinema para os shoppings centers, porém foram fundamentais ao desenvolvimento da exibição cinematográfica no estado durante décadas, como é o caso das empresas de J. B. Andrade, sobre o qual falaremos com maior profundidade a seguir.

3.3. José Burlamaqui de Andrade: o exibidor do interior

José Burlamaqui de Andrade, ou J. B. Andrade, como ficou conhecido, iniciou seu trabalho com exibição cinematográfica em 1918, juntamente com seu pai, Marcolino de Andrade. A primeira sala da empresa seria o Cine Carlos Gomes, localizado na Rua Lucas Fortunato, 89, em Santos. Mesmo tendo nascido na Bahia, Marcolino escolheu, ainda jovem, a cidade portuária como moradia e local para o desenvolvimento de seus negócios. Além do Carlos Gomes, foi adquirido o Cine Seleta, na Rua Amador Bueno, e organizada uma empresa de cinemas em parceria com o Comendador Fins Freixo. José tornou-se, mesmo que muito moço, o gerente-geral da companhia. No ano de 1924, com o falecimento de Marcolino, José tomou a frente dos negócios cinematográficos da família, com planos de expansão de sua rede de salas exibidoras (*Cine Repórter*, 11 dez. 1948, p. 5).

Durante a década de 1920, frequentou a Escola de Comércio José Bonifácio, de Santos, integrando a turma que se formaria em 1929 (*Correio Paulistano*, 15 mar. 1921, p. 5). Nesse mesmo ano, ficou noivo da senhorita Cecília Pamplona, filha de David Pamplona e Rita de Cassia Jesus Pamplona, em São Paulo (*Diário Nacional*, 12 set. 1929, p. 6). A formação no campo do comércio o impulsionaria a continuar com as atividades no setor de exibição cinematográfica, além de proporcionar ao então jovem empresário contato com outros homens de negócios emergentes, ou que já possuíam carreiras consolidadas.

Já nos anos 1930, após romper a sociedade com Fins Freixo, passou a administrar os cinemas Carlos Gomes, Paramount e Miramar. Em 1932, depois de arrendar a empresa do comendador, deteve a gerência de todas as salas exibidoras de Santos.

Figura 22 – Cine Carlos Gomes de Santos



Fonte: *Cine Repórter*, 11 dez. 1948.

Figura 23 – Cine Paramount de Santos



Fonte: *Cine Repórter*, 11 dez. 1948.

Até então, a ampliação de seu circuito de cinemas já o havia permitido chegar à capital do estado, onde administrava o Cine Avenida, o Cambuci e o antigo Astúrias, que havia se tornado Ritz Consolação. A sede de suas empresas exibidoras também passou a ser na cidade de São Paulo, o que facilitava seu relacionamento com distribuidoras cinematográficas e com a alta sociedade paulista e, assim, angariar mais investidores. Já na década de 1940, todas as suas salas paulistas foram arrendadas ao Circuito Serrador, o que, segundo *Cine-Repórter*, não o impediu que, em sociedade com Benjamin Finemberg, construísse mais uma série de cinemas na cidade de São Paulo. O Broadway, o Lux, o Paulista, o São Caetano e o Babilonia foram resultado dessa parceria, e que, de acordo com a revista, contribuíram com um “grande desenvolvimento ao negócio cinematográfico para a capital paulista que passou a ser uma das melhores praças do continente” (*Cine Repórter*, 11 dez. 1948, p. 3).

De volta à década de 1930, José Burlamaqui de Andrade deu um passo fundamental à disseminação de sua rede de cinemas, ao adquirir salas no interior do estado, nas cidades de Campinas, Piracicaba e Limeira. Essa expansão denota a intenção de fazer parte de mais um mercado regional, não bastassem os circuitos do litoral e da capital, se aproximando de uma área socioeconomicamente próspera do estado, e ainda consideravelmente próxima da capital, o que facilitaria seu controle sobre os cinemas.

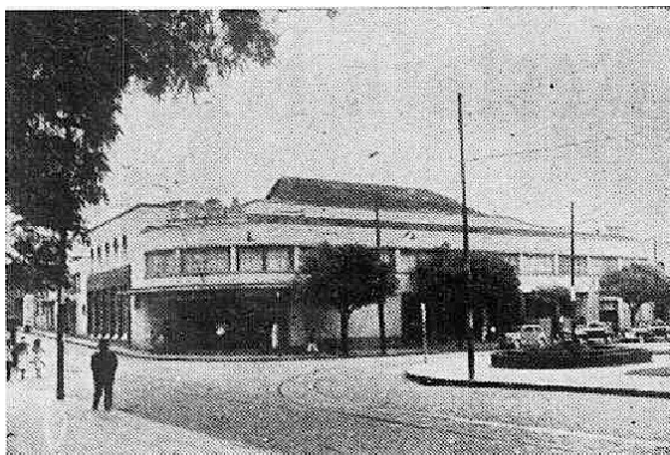
Em Campinas, era responsável pela administração de todos os cinemas da cidade no período, Rink, Voga, São Carlos e Carlos Gomes, através da empresa Cinemas de Campinas S.A. Seus primeiros registros na Junta Comercial do Estado de São Paulo são de 1944, constando um capital social de Cr\$ 5.000.000,00 no ano seguinte. A diretoria na época de sua constituição era composta por José Burlamaqui de Andrade como diretor presidente, Vicente Minieri Júnior como diretor tesoureiro, e Dolor Barbosa como diretor secretário.

Figura 24 – Cine Rink em Campinas



Fonte: *Cine Repórter*, 11 dez. 1948.

Figura 25 – Cine Voga em Campinas



Fonte: *Cine Repórter*, 11 dez. 1948.

Figura 26 – Cine Carlos Gomes em Campinas

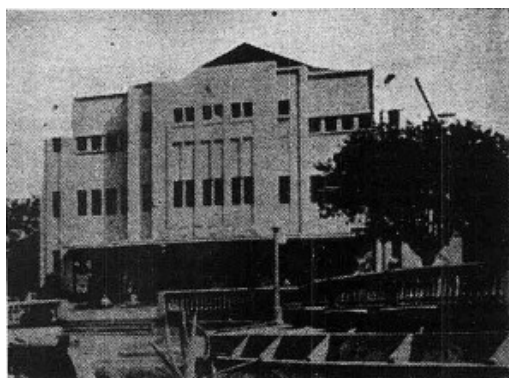


Fonte: *Cine Repórter*, 11 dez. 1948.

Já em Piracicaba e Limeira, a Empresa Piracicaba-Limeira de Cinemas Ltda. comandava os cines Broadway e São José, em Piracicaba, e Vitória, em Limeira. Como vimos no capítulo anterior, o Broadway foi a primeira sala de J. B. de Andrade na Noiva da Colina, assumido por ele no ano de 1934. A Piracicaba que J. B. encontrou contava com cerca de 73 mil habitantes, e estava em crescimento. Apesar de terem passado pela depressão de 1929, os produtores agrícolas locais se favoreciam pelo fato de terem mantido um perfil de dupla cultura, em que cultivavam cana-de-açúcar além do café. Nessa época, havia na cidade 361 estabelecimentos industriais, contando com fábricas de açúcar, água ardente, calçados, ferrarias, serrarias e carpintarias. No comércio, entre padarias, sapatarias, botequins, açougues, armazéns e bombas de gasolina, somavam-se 1.211 lojas (FURLAN, 2013, p. 70-71).

Em Limeira, que ainda possuía ares de um município um pouco menor, vale lembrar que o cinema Vitória que passou a ser administrado pela empresa de José Burlamaqui de Andrade é aquele que foi construído no mesmo local em que anteriormente funcionava o Teatro da Paz⁸¹, que, antes de ser demolido, havia sido gerenciado por Antonio Campos Júnior. Assim, uma questão que surge é se haveria a influência de Campos Júnior na aquisição de salas de cinema exatamente nessas cidades por onde ele já havia passado. Uma resposta plausível é a de que certamente havia esse tipo de interferência, uma vez que era sócio de Andrade nas empresas Cinemas de Santos e Cinemas de Campinas. Porém, curiosamente, Antonio Campos Júnior não se envolveu, pelo menos de acordo com os registros documentais, nos negócios de J. B. em Piracicaba e Limeira.

Figura 27 - Cine Vitória, em Limeira



Fonte: *Cine Repórter*, 11/12/1948, p. 4

Infelizmente, não há informações precisas sobre a empresa Piracicaba-Limeira de Cinemas. Na documentação presente na Jucesp, ela faz parte do grupo de firmas de J. B. Andrade que possuem inscrição no órgão estadual a começar em 1944, e nenhum outro documento significativo está acessível em seu arquivo.

De qualquer maneira, podemos detectar a prática de J. B. de fundar uma série de empresas menores nas diferentes cidades ou regiões em que administrava salas de cinema. A questão é por que o exibidor procedia dessa forma? Se levarmos em conta as novas condições tributárias estabelecidas pela Constituição de 16 de julho de 1934, notaremos que os municípios passaram a ter competência para decretar e decidir sobre determinados tributos. O imposto de licenças, imposto predial e territorial urbanos e o imposto sobre diversões públicas tornaram-se, portanto, de caráter municipal (VARSANO, 1998, p. 3). Assim, para melhor administrar

⁸¹ Informação disponível em: http://www.limeira.sp.gov.br/sitenovo/simple_hotsite.php?id=5&simple=56. Acesso em: 15/06/2018.

possíveis variações era mais viável abrir empresas diferentes em cada uma das cidades do estado. Além disso, é correto assumir que, do ponto de vista tributário, era muito menos vantajoso recolher impostos sobre uma firma de grande porte do que sobre vários empreendimentos menores.

Outra tendência encontrada nos cinemas ligados a José Burlamaqui de Andrade que se localizavam no interior era a concentração de salas de exibição no centro das cidades. Podemos considerar que isso se deve ao fato de suas empresas exibidoras quase não terem construído novas salas, como foi feito na capital paulista, e terem somente alugado espaços cinematográficos já existentes. Isso indica que existia um padrão para os municípios do interior, de terem suas salas de cinema somente no centro, próximas ao comércio, e distantes dos bairros, muito por conta da maior possibilidade de acesso e, portanto, maior circulação de pessoas.

O *Anuário Estatístico do Estado de São Paulo de 1944* esclarecia os detalhes do funcionamento dos cinemas administrados por J. B em Piracicaba nesse ano. O Broadway e o São José apareciam na categoria “cinema” e o Santo Estevão, na categoria “cine teatro”. A lotação de 930 assentos do Broadway era dividida entre 726 lugares na plateia e 204 nos balcões. Já no São José, eram 872 lugares na plateia, 316 nas frisas e camarotes e 370 nas galerias, totalizando 1.558 assentos. O Santo Estevão contava com 240 poltronas na plateia, 300 nas frisas e camarotes, e 80 nas galerias, sendo 620 lugares no total.

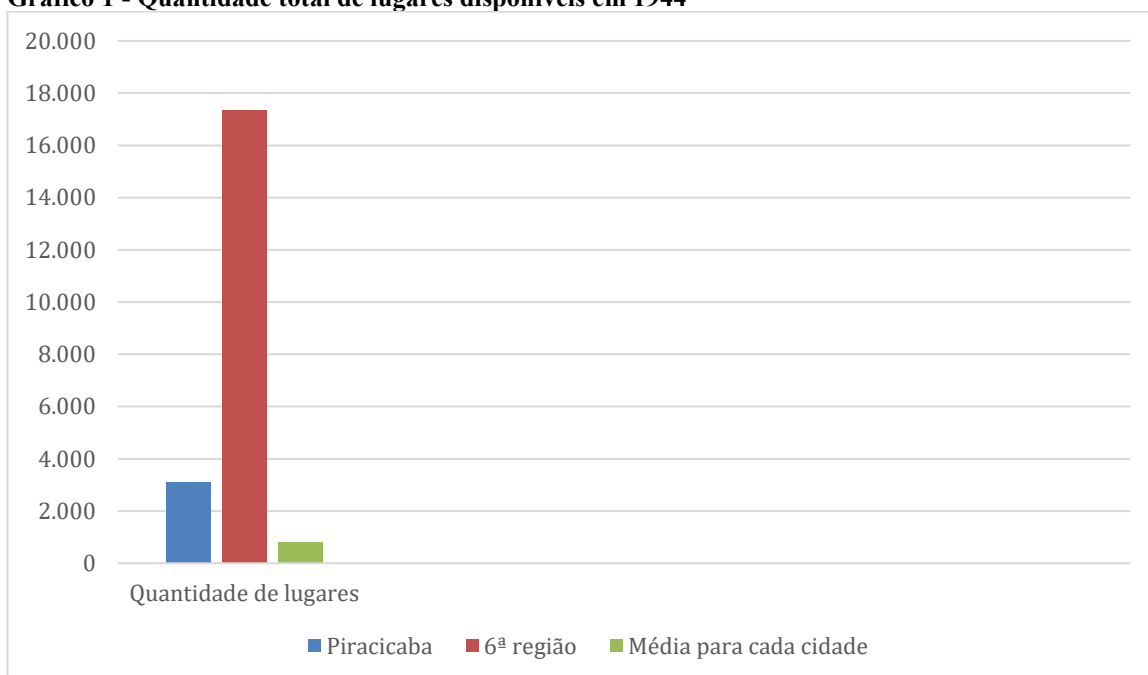
Piracicaba fazia parte da chamada “6ª região”, que englobava também as cidades de Americana, Anápolis, Araras, Barra Bonita, Brotas, Capivari, Descalvado, Dois Córregos, Itapuí, Itirapina, Jaú, Limeira, Leme, Pirassununga, Pedreira, Rio Claro, Santa Bárbara, Santa Rita, São Pedro e Mineiros. Distinta da Região Imediata de Piracicaba, elaborada pelo IBGE, que optamos por utilizar nesse capítulo, a “6ª região” possuía um total de 17.348 lugares distribuídos em cinemas e cine teatros. Se dividirmos o número total de assentos pela quantidade de cidades que compunham a região, obteremos uma média de aproximadamente 826 lugares por município. Portanto, em 1944, Piracicaba ultrapassava essa média em quase quatro vezes, totalizando 3.108 assentos. Isso indica que, dentro dessa região, a Noiva da Colina era uma das cidades com maior número de lugares em seus cinemas, o que justifica o interesse de J. B. Andrade em continuar administrando esses estabelecimentos.

Ainda no *Anuário*, são apontados os espetáculos realizados em 1944, que podiam ser considerados como “sessões cinematográficas” ou “outros gêneros”. No Broadway foram apresentadas 437 sessões cinematográficas e nenhum espetáculo de outros gêneros, reunindo um total de 160.814 espectadores. Já no São José foram 479 sessões cinematográficas, com 308.343 espectadores. O Santo Estevão foi a única sala em que aconteceram sessões

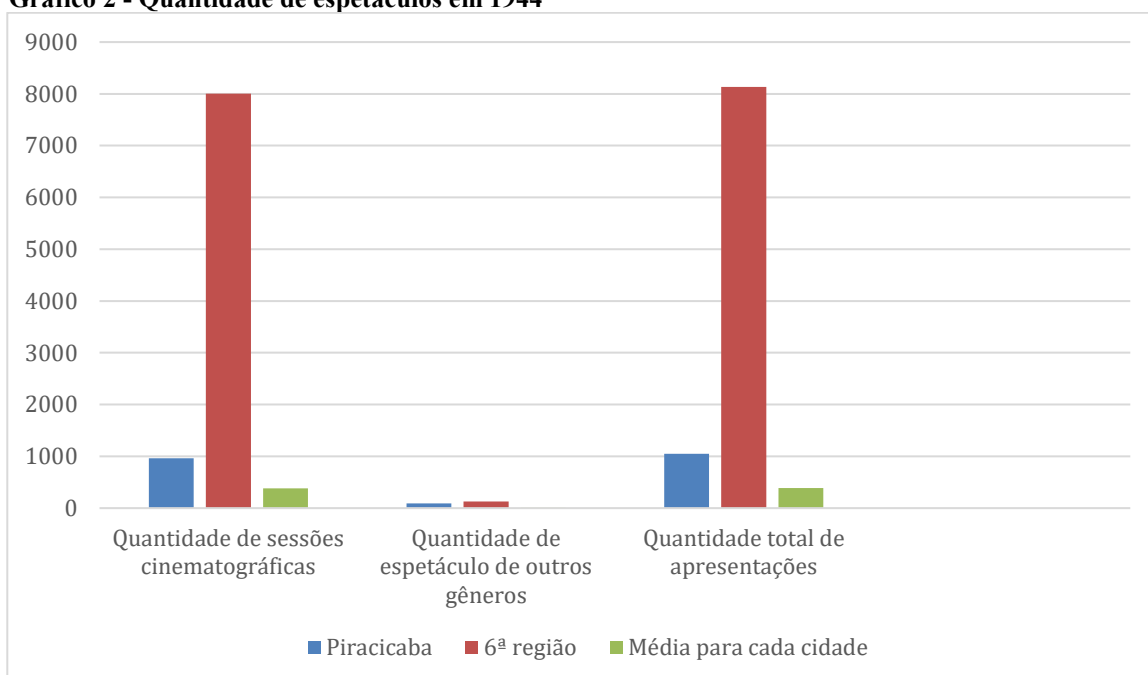
cinematográficas e apresentações de espetáculos de outros gêneros. As 45 sessões de cinema atraíram 8.430 espectadores, e os 91 demais espetáculos contabilizaram 26.500, totalizando 34.930 espectadores. Na “6ª região” ocorreram 8.001 sessões cinematográficas, com 1.930.504 espectadores, e 131 apresentações de outros gêneros, somando 36.117 pessoas. Em Piracicaba, o total de sessões cinematográficas foi de 961, o que ultrapassaria em duas vezes e meia a média de 381 sessões por cidade da região. Já no caso de espetáculos de outros gêneros, Piracicaba detinha a maioria absoluta de apresentações com relação aos demais municípios da região. O total de espectadores da “6ª região” era de 1.966.621, e o de Piracicaba 504.087 espectadores, o que correspondia a cinco vezes a média de 93.649 espectadores por cidade.

Para uma melhor visualização do contexto piracicabano em 1944, elaboramos os seguintes gráficos, que revelam o papel de protagonista desempenhado pela Noiva da Colina dentro de sua região.

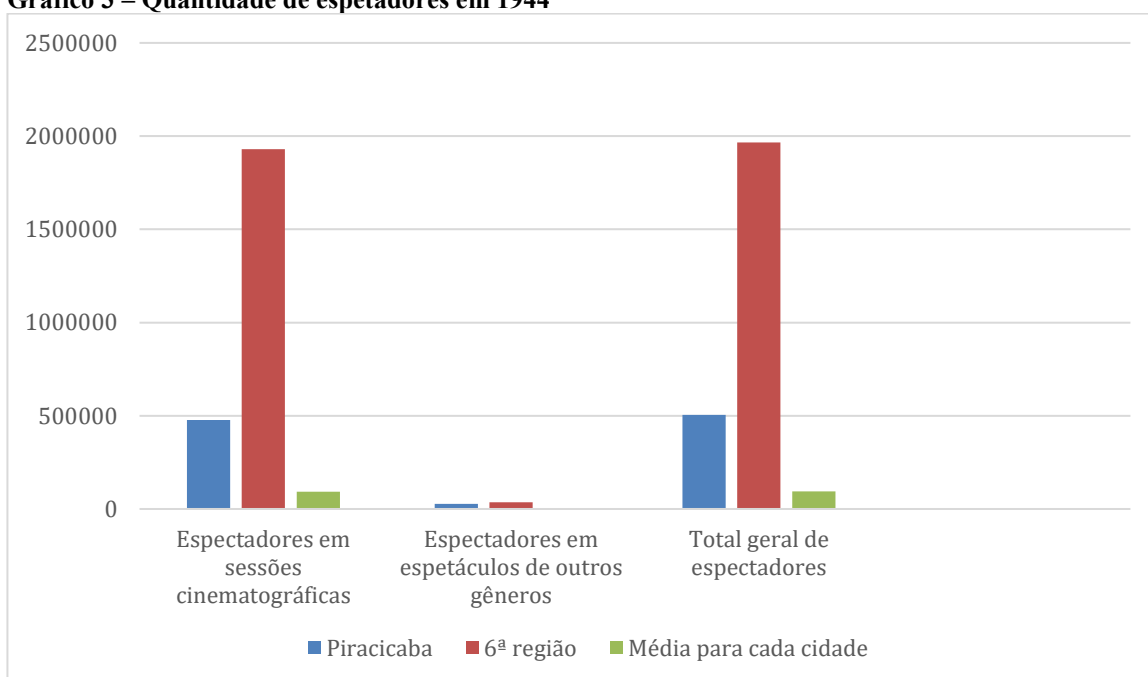
Gráfico 1 - Quantidade total de lugares disponíveis em 1944



Fonte: Elaboração da autora.

Gráfico 2 - Quantidade de espetáculos em 1944

Fonte: Elaboração da autora.

Gráfico 3 – Quantidade de espectadores em 1944

Fonte: Elaboração da autora.

De volta a J. B., seu prestígio era tamanho que, no dia 11 de dezembro de 1948, uma edição inteira do semanário cinematográfico *Cine Repórter* foi dedicada ao seu trigésimo aniversário de atividade no setor exibidor. O jornal, que teve origem em São Paulo, em 1934, lançado por Antenor Teixeira, ao longo de sua existência, até meados dos anos 1960, demonstra haver estabelecido uma relação de admiração e interesse por J. B. e suas empresas de exibição.

Anualmente, eram publicadas felicitações pelo aniversário do empresário e alguns de seus funcionários, além de notícias recorrentes sobre compras de salas, negociações e aquisição de equipamentos para seus cinemas.

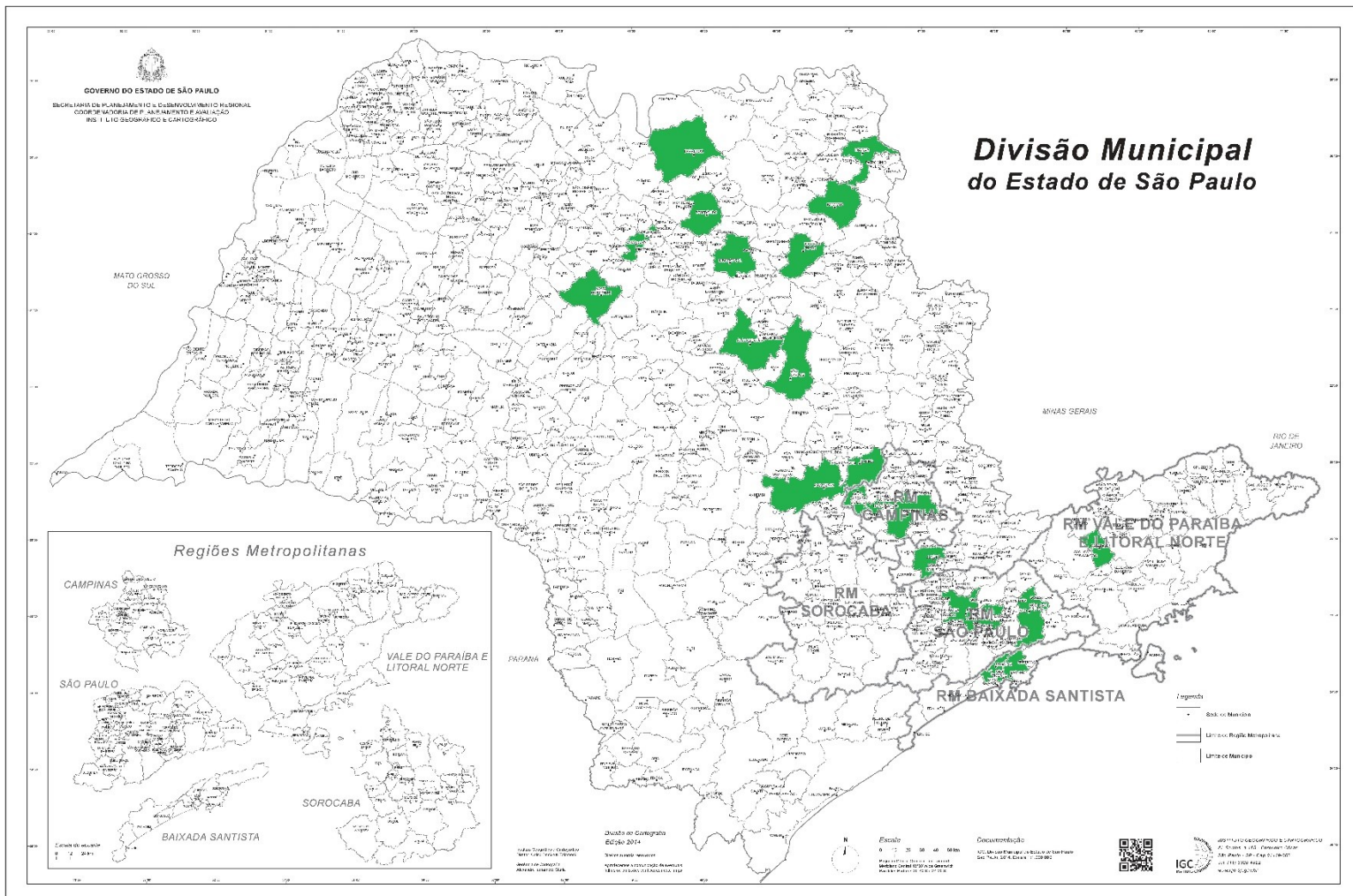
A publicação comemorativa ressalta que, nessa época, as dez salas de Burlamaqui na capital paulista encontravam-se arrendadas à Companhia Serrador, mas o trabalho no interior continuava de vento em popa. É possível especular sobre um provável acordo de divisão de território, para que Serrador dominasse a exibição na cidade de São Paulo, enquanto parte do interior seria atendida pelas empresas exibidoras de J. B.

Além disso, é salientado o fato de que o exibidor também era um dos maiores acionistas e diretor “da única fábrica de vagões de estradas de ferro existente na América do Sul, sendo também interessado em inúmeras outras organizações comerciais e industriais” (*Cine Repórter*, 11 dez. 1948, p. 3). A Fábrica Nacional de Vagões, fundada por ele, Roberto Simonsen Filho e Othon Barcellos Correa, em 1943⁸², passou a ocupar grande parte do seu tempo, o que o afastou gradativamente da exibição de filmes.

Seu filho, José Luiz Andrade, assumiu grande parte dos negócios cinematográficos e, em 1955, atingiu o marco de 73 salas sob gerência da empresa. Eram 8 cinemas em São Paulo (arrendados a Serrador), 14 em Santos, 6 em Campinas, 5 cinemas em Jundiaí, 3 em Mogi das Cruzes, 4 em Piracicaba, 2 em Araraquara, 3 em Limeira, 3 em Catanduva, 2 em São Carlos, 4 em Goiânia, 2 cinemas em Ribeirão Preto, 2 em Uberlândia, 1 em Barretos, 2 em Franca, 1 em Bebedouro, 2 em Jaboticabal, 1 em Batatais, 1 em Caçapava, 1 em Novo Horizonte, 1 em Inhumas, 1 em Santa Bárbara, 2 cinemas em São Vicente, 1 em Cubatão e 1 em Sumaré (*Cine Reporter*, 25 jun. 1955, p. 21).

⁸² Informação disponível em: <http://www.maxionsc.com/cruzeiro/historia/>. Acesso em: 26/06/2018.

Mapa 9 – Cidades do estado de São Paulo que possuíam salas de cinema do Circuito J. B. Andrade nos anos 1950



Fonte: Secretaria de Planejamento e Desenvolvimento Regional do Governo do Estado de São Paulo, 2014, com alterações da autora.

Nessa época, a Empresa Piracicaba-Limeira de Cinemas já havia se tornado a Cinemas do Interior de SP S/A, e demais cidades, como Capivari e Americana foram inseridas no circuito. Assim, podemos perceber que o chamado “Circuito Andrade” possuía aproximadamente 80% de suas salas localizadas no interior do estado, o que demonstra sua importância para o desenvolvimento do circuito exibidor cinematográfico de várias cidades do interior do estado de São Paulo, principalmente no período que vai dos anos 1930 ao final dos anos 1960.

Na década de 1960, três trajetórias importantes para a exibição cinematográfica de Piracicaba e do interior do estado se cruzam para continuar a apresentar filmes à população paulista. O resultado desse encontro e a continuidade dada por Francisco Andia são o assunto do próximo tópico.

3.4. Francisco Andia: Exibidor e distribuidor piracicabano

Começamos este subcapítulo destacando que sua base principal é a entrevista realizada com o próprio Francisco Andia, em Piracicaba, no dia 29 de maio de 2018, acrescida das referências textuais necessárias.

Francisco explicou que sua relação com o cinema vem desde criança, quando assistia aos filmes dos Três Patetas e do Gordo e o Magro no Liceu Salesiano, em Campinas, onde estudou. Quando voltou a morar em Piracicaba, na casa de sua avó, construiu um pequeno projetor de madeira, para realizar projeções domésticas para suas irmãs. Com elas, já na década de 1950, comprou uma câmera Bell e Howell, e fez um filme chamado *O segredo da máscara*. Segundo ele, a grande dificuldade era de filmar a narrativa em sequência, pois não tinham como realizar uma montagem posterior. Além disso, era preciso encaminhar o material bruto para ser revelado em Campinas. O resultado foi uma ficção de trinta minutos que, posteriormente, participou de um festival para filmes em 16 mm.

Em 1957, montou a Águia Filmes com o então sócio de Lucídio Ceravolo no Cine Colonial de Piracicaba. Lucídio Ceravolo, em parceria com Paulo Sá Pinto, já na década de 1940, era sócio de redes de cinemas na capital paulista, a Empresa Paulista Cinematográfica, da qual faziam parte os cinemas Ritz, Marabá, e a Empresa Paulistana de Cinemas, dos cinemas Avenida, São José e Moderno (*Cine Repórter*, 29 jun. 1946, p. 26). Também gerenciou diversas salas no interior do estado, em Mogi das Cruzes, Campinas, e outras cidades, além de haver sido o administrador do luxuoso Cine Marrocos, em São Paulo (*Cine Repórter*, 3 fev. 1951).

No mesmo ano, Francisco Andia comprou do colega da produtora de filmes sua parte no Cine Colonial. Esteve um ano ao lado de Ceravolo na administração do Colonial, e a passou para os irmãos Cury, que já haviam construído o Cine Palácio piracicabano.

Francisco Andia relembra que

Então Piracicaba tinha o Cine Palácio, Cine Colonial, tinha o Cine Politeama, que era do Burlamaqui, o Cine Broadway e tinha o Cine Paulistinha, que era dos irmãos Cassano, que era lá em cima na Benjamin. Era pequeno o cinema [Paulistinha], mas fazia parte do grupo [de J. B. Andrade], que fornecia filmes para ele. Em 1961 ou 1962, os irmãos Cury quiseram sair do negócio. Entrei outra vez. Eu, meu pai e mais um sócio daqui compramos o Cine Palácio e o Cine Colonial⁸³.

Sobre o Cine Colonial, em 6 de junho de 1953, *Cine Repórter* anunciava sua inauguração em Piracicaba.

⁸³ Entrevista à autora realizada em 29 mai. 2018.

Teve lugar no dia 30 de maio p. findo, a inauguração do “Cine Colonial”, na cidade de Piracicaba.

A nova casa de espetáculos dispõe, em suas modernas instalações, de 600 poltronas que oferecem ótimo conforto e moderna aparelhagem de som e projeção.

O filme de estreia foi “O caminho da esperança”, comparecendo ao ato inaugural autoridades e pessoas gradas, especialmente convidadas. Após a primeira projeção, foram longamente ovacionados pela plateia os realizadores desse importante empreendimento, naquela importante cidade do nosso estado.

Os empresários em questão eram os donos da Empresa Paulista de Cinemas Ltda., Lucídio Calió Ceravolo e Domingos Ceravolo, que, como já dissemos, vinham atuando desde a década anterior no mercado exibidor paulistano. Domingos conciliou a participação na Empresa Paulista com sua sociedade com Francisco Andia na Roma Filmes, a partir de 1967. Somente em 1971, quando Andia e Ceravolo adquiriram a Cinemas do Interior de SP Ltda, ele se desligou da Empresa Paulista de Cinemas (JUCESP, 1971), mas voltou à gerência do Cine Colonial, que foi incluído por Andia na rede de cinemas da Cinemas do Interior. A sucessão de administradores do Colonial ocorreu da seguinte forma, portanto: com a Empresa Paulista de Cinemas, de Lucídio e Domingos Ceravolo, de 1953 a 1957; com Francisco Andia e Empresa Paulista, de 1957 a 1958; com a Empresa Paulista e os irmãos Cury, de 1958 a 1962; com Francisco Andia, de 1962 até seu fechamento.

Já o Cine Palácio teve sua abertura no dia 26 de maio de 1954, por uma iniciativa dos irmãos Cury (*Cine Repórter*, 22 mai. 1954). Raja, Michel e Alexandre Cury eram comerciantes conhecidos, donos, desde 1938, da Casa Cury, uma tradicional loja de tecidos de Piracicaba (PFROMM NETTO, 2013, p. 190). A inauguração da sala de cinema contou com a exibição do filme *Lili* (Charles Walters, 1953), e, segundo *Cine Repórter*, teria ar condicionado, poltronas tipo “pullman” recuáveis, tela panorâmica e acomodações para 1.065 espectadores. O Palácio ficava na Rua Benjamin Constant, 1113, mesma rua do Cine Colonial.

Figura 28– Cine Palácio

Fonte: Acervo do jornalista Cesar Costa. Foto de Antonio Toledo.

Algum tempo depois, o Cine Palácio passou por uma reestruturação e foi novamente inaugurado, com o nome de Cine Rivoli. A sala foi a última de caráter comercial ligada a Francisco Andia a sobreviver em Piracicaba, em uma realidade que já contemplava os cinemas em shopping centers.

Encontramos também uma lista de cinemas que iniciaram suas atividades na Noiva da Colina durante a década de 1950. Essas salas localizavam-se em pontos mais distantes da área central da cidade, que atualmente são distritos de Piracicaba. O Cine Tupi começou a funcionar em 1954, com 500 lugares e projeção em 16mm, estabelecido na então Vila de Tupi. Em 1955, inaugurou-se o Cine Santo Antonio, de Orlando Duarte, no bairro Santa Therezinha. O cinema contava com 300 lugares, projetor 16 mm e funcionava somente duas vezes por semana, com uma média anual de 95 sessões e 2.989 espectadores. O ano de 1956 foi bastante significativo para o desenvolvimento do circuito exibidor piracicabano afastado do centro, pois surgiram três novas salas: Cine Artemis, Cine Lar e Cine Saltinho. O Artemis projetava filmes em 16mm, na então Vila de Artemis, e possuía 150 lugares. Já o Cine Lar situava-se na Vila de Saltinho e era propriedade de Mario Cassano. Com 200 assentos, tinha sessões duas vezes por semana, com

média anual de 101 projeções e 5.766 espectadores. Também na Vila de Saltinho estava o Cine Saltinho, com 120 lugares e aparelho 16mm⁸⁴.

Infelizmente, não obtivemos outras informações sobre esses cinemas, já que não costumavam anunciar nos jornais de maior circulação na cidade. Todavia, é possível identificar que eram salas pequenas, com uma quantidade muito limitada de lugares, poucas sessões anuais e, conseqüentemente, menor número de espectadores. Se comparados aos 214.966 espectadores anuais do Cine Palácio, por exemplo, os 5.766 espectadores do Cine Lar parecem ínfimos. Isso se deve, principalmente, à localização desses cinemas, que contavam essencialmente com a presença da população de seus arredores, uma vez que era inviável que os moradores da região central de Piracicaba se deslocassem até esses arrabaldes.

Notamos, portanto, que a Noiva da Colina passou pelo mesmo *boom* de salas de cinema ocorrido na maior parte do território brasileiro durante o período pós-guerra. De acordo com Freire e Zapata (2017, p. 191),

o crescimento do circuito exibidor brasileiro de meados da década de 1940 até fins dos anos 1950, quando o número de salas de cinema no Brasil atingiu o seu ponto máximo. Ou seja, identificamos o apogeu do circuito exibidor em meados do século XX, após o inegável desenvolvimento no pós-guerra, quando parece ter ocorrido a superação definitiva da crise do setor de exibição provocada pela introdução do cinema sonoro.

Assim, segundo Andia, também nessa época, dos anos 1950 e 1960, a concorrência era acirrada. J. B. Andrade detinha a administração das demais salas da cidade e conseguia, justamente pelo porte de sua empresa exibidora e, certamente, pela dimensão de sua cadeia de cinemas, os filmes mais atuais das distribuidoras norte-americanas. Andia tinha acesso somente a cópias da Columbia e da Paramount, enquanto o restante das *majors* somente fornecia à companhia de José Burlamaqui de Andrade.

Na década de 1960, estavam à venda o São José e o espaço térreo do edifício Luiz de Queiróz destinado a um cinema. Andia optou então por adquirir o local no prédio que, apesar da homenagem a Queiróz, ficou conhecido como COMURBA, que era o nome da Companhia de Melhoramentos Urbanísticos, constituída especificamente para a edificação do monumento (FURLAN, 2013, p. 102). Em pouco tempo seria inaugurado o Cine Plaza, antes mesmo da conclusão da obra do restante do prédio.

⁸⁴ Informações disponíveis no blog *Cine Mafalda*. <http://cinemafalda.blogspot.com/search?q=piracicaba>. Acesso em: 22/10/2018.

A história do COMURBA está relacionada ao desejo de desenvolvimento da cidade de Piracicaba, já que grande parte do centro urbano passava por mudanças significativas, com novas construções substituindo os antigos imóveis. Além disso, de acordo com Bezerra (2014, p. 39) a sociedade constituída para a formação da Companhia de Melhoramentos Urbanísticos, em 1958, era um bom exemplo da influência da elite canavieira na urbanização de Piracicaba. O grupo era presidido por Raul Coury, importante usineiro piracicabano, e apoiado por jornalistas, pelo então prefeito Luciano Guidotti, e por duas associações de empresários, o Lions Club e o Rotary Club.

Figura 29 – Edifício Luiz de Queiróz (COMURBA) em 1963



Fonte: Arquivo do IHGP.

Na praça José Bonifácio foi construído, então, o grandioso prédio inicialmente planejado para ter 12 andares, mas ampliado para 15, o que acrescentou 7.000 m² à sua área construída. Foi considerado “o mais importante conjunto arquitetônico do interior do estado de São Paulo” e possuía clube, escritórios, galeria de lojas, apartamentos, cinema e garagem no subsolo. Toda essa estrutura, que ocupava 22.000 m², foi reduzida a escombros no dia 6 de novembro de 1964 (FURLAN, 2013, p. 102). De acordo com Furlan (2013, p. 102),

Correria, gritos, gemidos. Pessoas se aglomeravam. Os bombeiros isolaram a área e com ajuda de voluntários iniciaram o trabalho de resgate aos feridos. Formou-se uma corrente de solidariedade, envolvendo indústrias, comércio, entidades, voluntários e prefeitura.

As indústrias enviavam máquinas para remover os escombros e os operários faziam fila para doar sangue. A cidade fornecia alimentos para que fossem preparados para soldados, bombeiros e voluntários que trabalhavam incansavelmente na busca por sobreviventes. O socorro vinha, também, de várias cidades da região.

O Cine Plaza já estava em funcionamento quando ocorreu a queda do prédio. O cinema foi construído em rampa, com 1.020 lugares, cortinas com desenhos geométricos, com modernos equipamentos de som. Da inauguração participaram atrizes e atores renomados, as autoridades piracicabanas, a imprensa da cidade e os representantes das maiores distribuidoras no país. Lucídio Ceravolo era sócio de Francisco Andia e seu pai nesse empreendimento, que, na época, concorria com o São José, o Politeama e o Broadway⁸⁵. Antes do desmoronamento, o cinema realizou sessões por dois anos e fazia parte do cotidiano dos moradores e trabalhadores do centro da cidade.

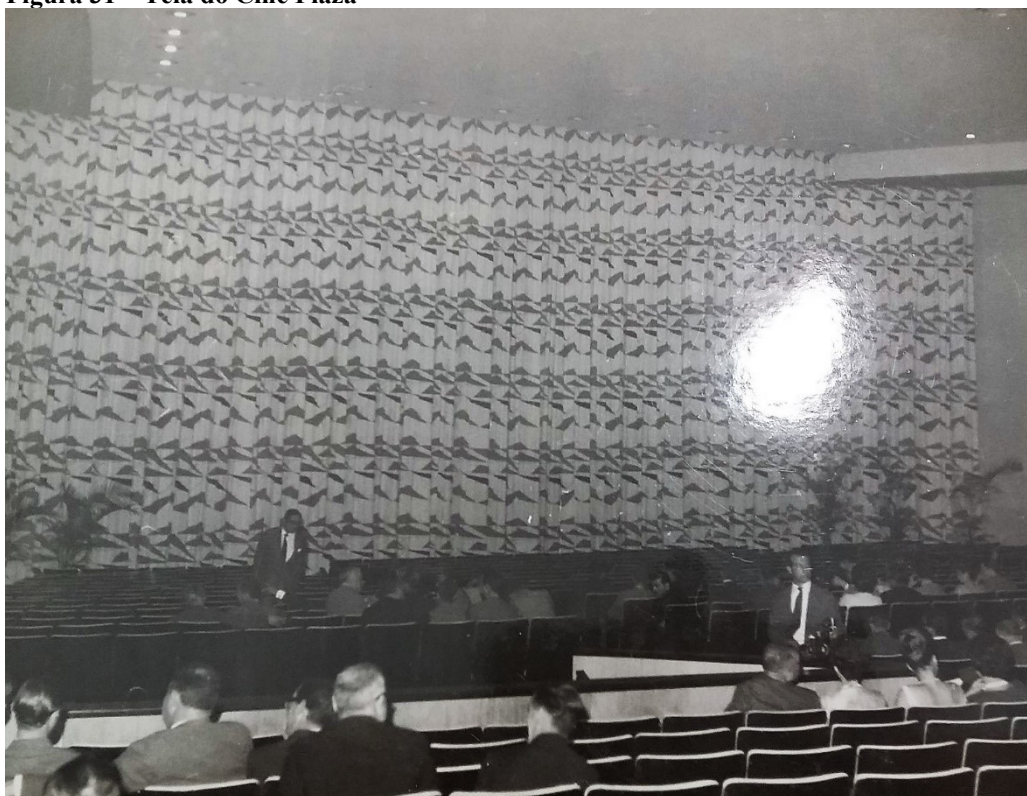
Figura 30 – Plateia do Cine Plaza no dia da inauguração



Fonte: Acervo de Francisco Andia.

⁸⁵ De acordo com Francisco Andia, em entrevista à autora.

Figura 31 – Tela do Cine Plaza



Fonte: Acervo de Francisco Andia.

No dia 6 de novembro de 1964, estava em cartaz *A vida secreta de Christina Keeler* (*The Christine Keeler Affair*, Robert Spafford, 1964), filme inglês que havia lotado as exhibições do dia anterior (MAGIOLI, 2016). No momento em que a construção veio abaixo, alguns frequentadores já haviam entrada na sala para a sessão das 14h, o próprio Francisco Andia se encontrava no escritório do Cine Plaza, que ficava abaixo da plateia, e conseguiu se salvar saindo pelo duto de refrigeração que dava para a Rua São José⁸⁶. Morreram mais de cinquenta pessoas na tragédia, e a verdadeira causa do acontecimento ainda permanece obscura. A teoria mais aceita, no entanto, é a ampliação de doze para 15 andares, sem o reforço devido (FURLAN, 2013, p. 103).

O episódio teve repercussão nacional, e a revista *O Cruzeiro*, de 28 de novembro de 1964, curiosamente contou que

Duas semanas antes, a sessão do Cine Plaza (localizado no primeiro pavimento do edifício) fora interrompida com um início de pânico entre os assistentes, após estalido escutado na sala de projeção. Houve corre-corre, gritos e emoção, mas dez minutos passados, a sessão teve prosseguimento e ninguém mais ligou ao fato.

⁸⁶ De acordo com Francisco Andia, em entrevista à autora.

A tragédia anunciada do COMURBA marcou a cidade profundamente. A retirada dos escombros levou, ao todo, seis anos. Em 8 de outubro de 1966, o *Jornal de Piracicaba* ainda lamentava o ocorrido, afirmando que “o próprio orgulho da cidade foi ferido, e a cicatriz está exposta, [...] sob a fórmula de entulhos amontoados e de lajes penduradas ameaçadoramente. A face da “Noiva da Colina” está desfigurada”.

De qualquer forma, o acontecimento fez que Andia alterasse seu foco para o campo da distribuição cinematográfica. Sem deixar totalmente a seara da exibição, iniciou as reformas no Cine Palácio, que seria reinaugurado um ano depois como Cine Rivoli. Em 1967, entretanto, fundou a distribuidora Roma Filmes, com escritório na capital paulista. A partir dessa mudança de cidade, Andia passou a ter um contato ainda mais amplo com figuras atuantes nos mercados distribuidor e exibidor no Brasil.

3.4.1. Roma Filmes

Antes de falarmos especificamente da distribuidora de Francisco Andia, é importante entendermos em que contexto a empresa surgiu. De acordo com Rafael de Luna Freire (2011, p. 383), no período pós-guerra, além da proliferação de salas de cinema, houve um crescimento da quantidade de filmes europeus, asiáticos e latino-americanos exibidos no Brasil, o que se deveu, entre outros fatores, à implementação de novas distribuidoras entre 1945 e 1947, que se encarregaram das obras cinematográficas de nacionalidades diferentes da norte-americana. Segundo o autor, as películas mexicanas tiveram presença significativa nas salas brasileiras, por conta da atuação de pequenas distribuidoras, como a “Mundial Filmes, Condor Filmes e Difilmes”.

As cidades menores e interioranas eram as mais afetadas pela atividade dessas distribuidoras. Em Piracicaba, entretanto, se considerarmos o início da década de 1950, de acordo com os anúncios do *Diário de Piracicaba*, somente chegavam aos cinemas produções de estúdios norte-americanos e alguns filmes italianos e mexicanos, em sua maioria, distribuídos no Brasil pelas distribuidoras de origem estadunidense. Isso ocorria em razão da presença da empresa Cinemas do Interior de SP S/A na administração, primeiro do Cine Broadway e do São José, e, depois, também do Politeama. Como dito anteriormente, o acesso das exibidoras regionais com cadeias mais extensas às grandes distribuidoras era maior se comparado ao dos exibidores locais, o que facilitava a chegada dos grandes sucessos de Hollywood aos piracicabanos. Essa situação se altera no final dos anos 1950, quando outros exibidores, de caráter local, passam a fazer parte do circuito de Piracicaba.

De volta à Roma Filmes, Andia lembra que ele mesmo viajava à Europa comprar filmes, para importá-los e distribuí-los. A partir dessa inserção do piracicabano no meio da distribuição de filmes, seu relacionamento com os gerentes das distribuidoras norte-americanas se aprofundou, o que o possibilitou exibir maior quantidade de filmes americanos em seus cinemas, além de permitir seu acesso a superproduções. Já as películas europeias distribuídas pela Roma eram exibidas em diversos cantos do Brasil, principalmente na cidade de São Paulo, e, por algumas vezes, de acordo com as exigências dos produtores, em outros países da América Latina, como Argentina e Colômbia.

De acordo com a Junta Comercial do estado de São Paulo, a Roma Filmes foi constituída em 21 de março de 1967, com sede na capital do estado, na Rua Conselheiro Crispiniano, 344, e um capital social de NCr\$ 160.000,00. Os sócios eram Francisco Luiz Andia, com NCr\$ 96.000,00, Domingos Ceravolo, com NCr\$ 32.000,00, Fernando Ceravolo⁸⁷, com NCr\$ 16.000,00, e Alberto Bitelli, também com NCr\$ 16.000,00. Os objetivos da empresa foram registrados como “importação, exportação, produção, distribuição e exploração de filmes, cinemas e outras atividades cinematográficas.”

É importante lembrar que o que era trazido para o Brasil, de acordo com Andia, era o que ele chamou de “copião”, entretanto, é provável que esteja se referindo a um interpositivo. Conforme informou Andia, a titulação era feita no Rio de Janeiro, e as cópias eram feitas em São Paulo. Segundo ele, “se fazia um número de cópias de acordo com a qualidade do filme”, o que é uma colocação controversa, pois não especifica critérios para avaliar a qualidade desses filmes. É possível deduzir que devia ser considerada a maior quantidade de elementos que apelavam ao tipo de público que costumava assistir aos filmes importados pela distribuidora para a confecção de mais cópias.

Em 1969, o capital da Roma Filmes foi elevado para NCr\$ 270.000,00 e, no ano seguinte, retirou-se da sociedade Fernando Ceravolo, tendo sido substituído por Luiz Andia. Ele também deixa a empresa em 1971, quando o capital foi alterado para Cr\$ 330.000,00 e ocorreu a abertura de uma filial da distribuidora na cidade do Rio de Janeiro. Sobre a sucursal carioca o *Correio da Manhã*, de 8 e 9 de outubro de 1972, comentou, na reportagem intitulada “Roma com circuito”, que

A distribuidora Roma Filmes de São Paulo, há cerca de um ano começou suas atividades na Guanabara. E ampliando agora os seus negócios de exibição, passou ao controle dos cinemas do Grupo Valansi: Ópera, Paissandu, Tijuca-Palace, Jóia e Astor. O Grupo Roma Filmes tem à frente Francisco Luiz Andia, Antônio Campos,

⁸⁷ Irmãos de Lucídio Ceravolo.

Domingos Ceravolo, Emílio Pedutti, Gilberto Araújo, Ronaldo Passos, Alberto Bitelli e Nick Batista.

A empresa acaba de adquirir os seguintes filmes estrangeiros para o circuito Ópera: *Um pouco de sol na água fria* (Um Peu de Soleil Dans L'Eau Froide), de Jacques Deray, com Claudine Auger, com base num romance de Françoise Sagan e já com estreia marcada para amanhã; *Os dinamitadores*, melodrama de aventura com Rod Taylor e John McIntire; *Por amor ou por vingança*, de Damiano Damiani, com Aléssio Orânio e Ornela Matti; *No paraíso da selva*, documentário de François Bel, Gerard Viendre, Michel Fano, no estilo de *No reino selvagem* e premiado em Cannes; *O fantástico homem invisível*, comédia de Anthony M. Dawson, com Gastone Moschin, Dean Jones; *A parte do leão* (La Part des Lions), de Jean Larriaga, com Robert Hossein, Charles Aznavour, Elza Martinelli e Raymond Pellegrin; e, finalmente, entre mais uns 30 títulos que serão anunciados brevemente, *As noviças* (Les Novices), com “monstros sagrados”, do cinema moderno europeu, Brigitte Bardot e Annie Girardot, dirigidas por Guy Casaril.

Conforme podemos inferir da notícia de jornal, novos sócios passaram a fazer parte da empresa. Antônio Campos, nesse caso, é o filho de Antonio Campos Júnior, que abordamos nesse capítulo, e que deu continuidade aos negócios cinematográficos da família. Seu nome completo era Antonio Francisco de Campos e, de acordo com Francisco Andia, se conheceram em São Paulo, por conta da negociação de filmes com a Roma para seus cinemas em Santos. Emílio Peduti, Gilberto Araújo e Ronaldo Passos eram todos exibidores detentores de cadeias regionais no estado de São Paulo e em alguns outros estados. Alberto Bitelli iniciou sua carreira cinematográfica também como exibidor e depois se tornou distribuidor e produtor.

Sobre esse período, Andia explicou que

O Araújo, do Passos e Araújo, que é de Botucatu, e o Emilinho Peduti tinham uma rede grande do lado de Botucatu, Bauru. Nós tínhamos amizade e eles falaram: vamos fazer uma sociedade na Roma Filmes?

O Lívio Bruni tinha um monte de cinema no Rio de Janeiro em sociedade com a Columbia e quis sair do negócio. Ofereceu ao pessoal do Peduti, e eles falaram: vamos fazer uma sociedade, nós pegamos a parte de exibição e vocês nos dão metade da Roma Filmes. Então ficamos sócios 50% da Roma Filmes e ficamos sócios no Rio de Janeiro.

[...] Ficamos com cinemas no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Curitiba, Bahia. Ficamos com uma rede grande de cinemas fora a Cinemas do Interior, que era separada, e separada também da rede deles de Botucatu. A sociedade durou dois, três anos, e eu acabei brigando com o Araújo. Tinha um cinema que ele queria pegar na Bahia, mas não compensava, era caro.⁸⁸

Claudine Auger é um nome recorrente nas conversas com Francisco Andia. A Miss França 1958 e ex-*bond girl* era uma das atrizes preferidas do distribuidor, tanto que, em 1968, ele a convidou para estrear seu filme *Escalada* (*Escalation*, Roberto Faenza, 1968) no Brasil, no Cine Palácio de Piracicaba. Essa relação rendeu a Andia uma facilitação de acesso às fitas estreladas pela atriz nos anos seguintes, além de aumentar seu prestígio entre os piracicabanos.

⁸⁸ Em entrevista à autora.

Notamos, também, uma tentativa de importantes exibidores paulistas de verticalização do mercado, buscando facilitar a aquisição de filmes europeus e, certamente, diminuir os custos de aluguel dessas películas e a dependência das *majors*. A integração vertical em questão seria o esforço no sentido de fazer parte de mais patamares da cadeia cinematográfica, nesse caso, além da exibição, controlar também a distribuição. O último passo seria o de atuar no setor da produção, para, então, dominar todos os campos do cinema, como fizeram as *majors* de Hollywood. Segundo Allen e Gomery (1985),

O controle de Hollywood sobre a exibição foi conquistado gradualmente entre os anos 1910 e os anos 1930. Era baseado largamente na compra de redes ou circuitos de salas locais e regionais. Ironicamente, depois, os passos de Hollywood em direção à integração vertical (controle da produção, distribuição, e exibição) eram facilitados pelos esforços dos empresários locais na integração horizontal (a formação de salas individuais em cadeias).

A criação da Roma Filmes, portanto, funcionou no caminho inverso ao das empresas norte-americanas, pois partiu dos empresários da exibição locais e regionais que almejavam participar da distribuição e, em algum momento, da produção de filmes. A verticalização total, no entanto, não se concretizou, pois a empresa se interessou em integrar mais e mais circuitos exibidores à sua cadeia e em trazer uma maior quantidade de filmes europeus ao Brasil. Assim, com o passar dos anos e com as mudanças na dinâmica da exibição cinematográfica, seu número de salas foi diminuindo até se tornar de novo somente distribuidora e, depois, encerrar suas atividades. Além disso, conforme lembra Francisco Andia, o declínio da produção europeia e a concorrência do videocassete massacraram a Roma Filmes.

Os sócios sobre os quais vimos falando duraram pouco no comando da distribuidora e, logo em 1973, dois anos após haverem entrado na sociedade, a deixaram. De acordo com Andia, o maior motivo para a separação foi um empréstimo grandioso com a Caixa Econômica Estadual através de Peduti. Andia e Ceravolo estavam preocupados com o pagamento da dívida e optaram por uma cisão do corpo social, em que os dois e Alberto Bitelli ficariam com a parte de distribuição da empresa, além de manterem o nome de Roma Filmes, e os demais, incluindo Peduti, ficariam com todas as salas de cinema e assumiriam a despesa.

Campos preferiu permanecer em Santos com seu circuito cinematográfico, Araújo e Passos voltaram para Botucatu, mas continuaram a expandir sua rede de cinemas, até dissolverem a sociedade em 1996 (*O Estado de S. Paulo*, 7 out. 2004)⁸⁹. Na Roma Filmes, restaram apenas Francisco Andia, com Cr\$ 82.000,00, Domigos Ceravolo, com Cr\$ 50.000,00,

⁸⁹ Disponível em: <http://salasdecinemadesp.blogspot.com/2009/02/grandes-empresarios-da-exibicao.html>

e Alberto Bitelli, com Cr\$ 33.000,00. Bitelli passou a ter papel crucial para a continuidade da empresa, tendo se tornado o sócio detentor de maior capital em 1979. Os registros da Roma Filmes na Junta Comercial do Estado de São Paulo vão até 1981, com a presença dos três administradores.

Alberto Bitelli continuou atuante no campo da distribuição cinematográfica e chegou a ser presidente do Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo em 1985 (*Jornal do Brasil*, 12 mar. 1985), e integrou o Concine em novembro do mesmo ano (*Jornal do Comércio*, 2,3 e 4 nov. 1985). Já Francisco Andia, nem mesmo enquanto era membro da Roma Filmes, deixou de investir em outras empresas exibidoras. Em 1971, ele comprou, de J. B. Andrade, a Cinemas do Interior de São Paulo.

3.4.2. Cinemas do Interior de São Paulo nas mãos de Francisco Andia

Desde o início de sua relação com a exibição cinematográfica em Piracicaba, com a compra do Cine Colonial, Francisco Luiz Andia conheceu Luiz Pamplona, cunhado de J. B. Andrade, que administrava diretamente os cinemas da cidade que faziam parte da cadeia exibidora da empresa. Nos anos 1960, com a instalação do escritório da Roma Filmes em São Paulo, Andia passou a ter contato também com José Luiz Pamplona de Andrade, que geria os negócios cinematográficos de seu pai, em uma sala próxima, também no Largo do Paissandú. A iniciativa de encorajar a venda da Cinemas do Interior de SP teria partido do próprio Francisco, que tinha a intenção de expandir sua rede de cinemas em sua cidade natal. Segundo ele, Luiz Pamplona já se encontrava com idade avançada e era bem possível que estivesse disposto em deixar o comércio.

Desse modo, em 1971, Francisco Andia e Domingos Ceravolo, que também era seu sócio na distribuidora, compraram a empresa Cinemas do Interior de SP, porém assumindo somente as salas de cinema localizadas na região de Piracicaba, que incluía as cidades de Capivari, Limeira, Americana e Santa Bárbara d'Oeste. De acordo com Andia,

Nós compramos aqui em 1971, a distribuidora foi em 1967. Então nós fazíamos negócio com o Zé Luiz para Piracicaba, Limeira, para distribuir os nossos filmes. A gente tinha amizade, o Zé Luiz tomava conta [dos cinemas], e o pai dele ficava na fábrica de vagões, de Elevadores Atlas, negócios grandes.

O tipo de sociedade foi alterado de Sociedade Anônima para Limitada, e todos os cinemas de Piracicaba ficaram sob a gestão da Cinemas do Interior de SP Ltda. Em 1975, de

acordo com o documento 797.833, parte dos registros da empresa na Junta Comercial, o capital foi elevado para Cr\$ 1.130.000,00 entre Francisco Luiz Andia, com Cr\$ 791.000,00, Luiz Andia, com Cr\$ 113.000,00 e Domingos Ceravolo, com Cr\$ 226.000,00. O objeto da exibidora também foi ampliado para “Importação, produção, distribuição e exibição de películas cinematográficas”. Essa mudança sinaliza uma certa preocupação de Andia e Ceravolo com a Roma Filmes, que havia passado por uma série de modificações no quadro societário no início da década, e poderia seguir por caminhos pouco previsíveis a partir de então. Caso necessitassem de uma outra firma para continuar desempenhando a atividade de importação e distribuição de filmes, poderiam fazê-lo também através da Cinemas do Interior. Além disso, não teriam que lidar com a figura de Alberto Bitelli, sócio na distribuidora.

No ano seguinte, 1976, Francisco comprou a parte de Luiz Andia, e o capital da empresa mais que dobrou, de Cr\$ 1.130.000,00 para Cr\$ 2.700.000,00. Francisco Andia passou, então, a deter uma parte ainda maior da Cinemas do Interior, com uma participação quatro vezes maior que a de Domingos Ceravolo. Até o início da década de 1980, o patrimônio da firma cresceu vertiginosamente e foi incluída, com base no documento número 1.161.533 da Jucesp, a atividade de exploração de estacionamento para veículos para as salas de cinema.

Até 2003, ano em que Francisco Luiz Andia fechou seu último cinema, na cidade de Limeira, ele havia administrado, com a Cinemas do Interior de SP, doze cinemas, em cinco cidades diferentes da região de Piracicaba. Para entendermos melhor em que contexto as salas foram adquiridas, reuniremos, a seguir, informações sobre suas trajetórias.

3.4.2.1. Em Americana, Cine Brasil e Cine Cacique

O Cine Brasil foi fundado em 21 de abril de 1960, com a exibição do filme *Salomão e a Rainha de Sabá* (*Solomon and Sheba*, King Vidor, 1959). Seu proprietário era Abdo Najar, um refugiado sírio, que havia se fixado na cidade de Americana na década de 1930 e se tornou um importante empresário no ramo têxtil. Atílio Romano Gallo era o gerente da sala, que contava com 1.800 lugares, sendo 800 poltronas de madeira e 1.000 poltronas estofadas. Sua tela panorâmica media 12 metros de comprimento por 6 metros de altura (GOBBO et al., 1999, p. 102).

Na década de 1980, seu prédio foi desapropriado e, após reformas, passou a funcionar como Teatro Municipal “Lulu Benecase”. Assim, podemos dizer que permaneceu sob a administração de Francisco Andia, com a Cinemas do Interior de SP, por volta de dez anos.

Figura 32 – Cine Brasil (Americana)



Fonte: <http://zildo-gallo.blogspot.com/2015/01/o-cinema-e-as-suas-salas-fechadas-em.html>. Acesso em: 23/10/2018.

Já o Cine Cacique possui inauguração anterior ao Cine Brasil. Em 1952, a família Duarte o colocou em funcionamento, em um prédio próprio, em que também ficava o Hotel Cacique (GOBBO et al., 1999), como podemos ver no postal a seguir.

Figura 33 – Cine Cacique (Americana)



Fonte: IBGE – acervo dos municípios brasileiros.

O cinema desenvolveu suas atividades de exibição de filmes, de shows ligados à Radio Clube americanense, e de apresentações teatrais também sob a gerência de Atílio Romano Gallo. Após a compra da Cinemas do Interior de SP, Andia e Ceravolo o administraram até 1977. O jornal *O Liberal* comentou, em 8 de outubro de 1977, que era certo o fechamento do Cine Cacique, após a saída dos então proprietários. Segundo o periódico, a ação de despejo instigada pelo proprietário da edificação, pertencente ao Grupo Duarte, era polêmica, pois, sobretudo, rechaçava o mau uso das instalações. Francisco Duarte afirmou que o descuido da Cinemas do Interior de SP Ltda. com o estabelecimento era o que os obrigaria a deixar o local.

O aluguel pago pela empresa era de 13 mil Cruzeiros mensais, valor considerado alto por Francisco Andia, e que era, segundo ele, o que o havia compelido a largar a administração do Cacique. A ação judicial, no entanto, foi ganha por Duarte, que exigiu a saída da Cinemas do Interior do prédio, e que pretendia transformá-lo em um magazine, ou, caso passasse por intensas reformas, em um novo cinema. Em seguida, o Cacique voltou a funcionar como exibidor de filmes e se manteve nessa atividade até 2001, quando ainda era administrado pela Cinematográfica Araújo.

3.4.2.2. Em Santa Bárbara d'Oeste, Cine Santa Rosa

O jornal *Cidade de Santa Bárbara* noticiava, em 23 de agosto de 1938, que a construção do prédio que viria a abrigar o cinema Santa Rosa se desenvolvia rapidamente. Por iniciativa do importante industrial Alfredo Maluf, a sala teve sua estreia em 12 de fevereiro de 1939. O projeto havia sido elaborado por José Medina, o mesmo construtor do São José, em Piracicaba, e o edifício contava com 15,5m de frente, por 40m da frente aos fundos, e 13,7m de altura na fachada. O palco media 15m de comprimento por 6m de profundidade, tendo a boca de cena 7,9m por 5m, a área reservada para a orquestra possuía 7m por 22,2m, já o salão de projeções 26m de comprimento por 15m de largura e 7,9m de altura, além da sala de espera com 6m por 15m e 3,5 de altura. A cabine em que ficavam os aparelhos tinha 4,5m por 3,8m de dimensão, as duas galerias existentes mediam 5m por 6m, e as duas frisas possuíam 20,7m por 2,5m.

Figura 34 – Cine Santa Rosa na década de 1940



Fonte: Acervo da Fundação Romi.

A Cinemas do Interior de SP era bastante presente nas páginas dos jornais barbarenses, principalmente, entre os anos 1950 e 1960, quando ainda era propriedade de J. B. Andrade. Em 1958, na edição do dia 6 de julho do *Jornal D'Oeste*, a empresa recebeu elogios e alguns detalhes sobre os dois cinemas que mantinha na cidade foram descritos.

[...] o Cine Santa Rosa, localizado bem no centro da cidade, à rua XV de Novembro, e o Cine Monte Castelo, situado na principal avenida de Santa Bárbara d'Oeste. Dotados de todos os melhoramentos, essas casas de diversões proporcionam, entretenimento à nossa população. O Cine Santa Rosa, que é o principal cinema, está dotado de tela e aparelhamento Cinemascope. Responde pela gerência das duas casas de diversões, o sr. João Carlos C. Almeida [...].

As críticas, entretanto, vieram no mesmo jornal, em 3 de julho de 1960.

Santa Bárbara d'Oeste é uma cidade que possui grande público frequentador de cinema; mas, de bom cinema, onde se desfrute de comodidade e de bem-estar. O que a gente deseja é entretenimento, coisa, aliás que não foi ainda compreendido pela Empresa que explora os dois cinemas da cidade, impingindo-nos uma programação deplorável, enquanto a mesma Empresa apresenta, em Americana e em Piracicaba, ótimos filmes e uma grande aparelhagem. Será que Santa Bárbara d'Oeste não está no mapa dessa Empresa? Será que aqui é fim de linha?

Dizer que uma cidade era “fim de linha” da rede de exibição de determinada empresa significava ser dos últimos municípios a exibir determinado filme que se encontrava em circulação. Considerando que cada exibidor alugava certa quantidade de cópias, os cinemas de “fim de linha” recebiam cópias já bastante projetadas e, conseqüentemente, danificadas. Assim, muitas de suas sessões acabavam prejudicadas pela péssima qualidade das cópias. Além disso, as reclamações foram a respeito dos aparelhos de reprodução de imagem e som que seriam muito melhores nas cidades vizinhas de Americana e Piracicaba. Em Piracicaba, por conta de seu maior tamanho, maior quantidade de habitantes e maior número de cinemas da empresa, certamente, o investimento era mais significativo. Em Americana, todavia, pode ser que nessa época os aparatos fossem melhores, porém, como vimos anteriormente, ao final da década de 1970, o estado das salas gerenciadas pela Cinemas do Interior era dos piores.

O outro cinema do qual se fala na reportagem que não o Cine Santa Rosa era o Cine Monte Castelo, fundado em 17 de junho de 1956 (*Jornal D'Oeste*, 17 jun. 1956), pelos irmãos Covolan. Sua projeção era realizada em 16mm, e não chegou a ser administrado pela Cinemas do Interior de SP após a empresa ser comprada por Francisco Andia. Já o Cine Santa Rosa, mesmo que por pouco tempo, esteve sob sua administração (de 1971 a 1977). Ao que indica o *Jornal D'Oeste*, de 10 de março de 1977, o cinema havia passado por intensas reformas após a saída da empresa, e foi instalado ar condicionado, nova aparelhagem de som, carpete e poltronas confortáveis.

3.4.2.3. Em Piracicaba

3.4.2.3.1. Cine Politeama

De acordo com a edição de 1º de janeiro de 1955 de *Cine Repórter*, no ano anterior, havia sido inaugurado em Piracicaba o Cine Politeama, com o filme *Puccini* (Carmine Gallone, 1953), em technicolor. Localizado na Praça José Bonifácio, na região central da cidade, o cinema possuía poltronas estofadas e tela panorâmica, para exibições de Cinemascópio. A empresa Cinemas do Interior de São Paulo o administrou desde a sua fundação, quando J.B. Andrade era o responsável, até seu fechamento, em 1981, sob a gerência de Francisco Andia e Domingos Ceravolo.

É fundamental que não o confundamos com o Politeama que exibia filmes durante os anos 1920 e que sofreu as conseqüências da chegada do cinema sonoro ao Brasil. Apesar do mesmo nome, a localização dos dois cinemas era distinta, e possuíam estruturas diferentes.

Figura 35 – Cine Politeama nos anos 1970



Fonte: Acervo João Umberto Nassif.

Figura 36 – Cine Politeama nos anos 1980



Fonte: Arquivo do IHGP.

O filme em cartaz na foto, *Histoire d'O* (Just Jaeckin, 1975), erótico e de origem francesa, denota o papel da Roma Filmes como distribuidora das fitas exibidas em diversas salas da Cinemas do Interior de SP. Outras salas piracicabanas gerenciadas pela empresa, como o Tiffany e o Rivoli, mesmo no final de sua existência, retomaram ou mantiveram a programação comercial hollywoodiana, principalmente no final dos anos 1980, em que

Francisco Andia se afastou da distribuidora. O Politeama, no entanto, encerrou suas atividades com filmes eróticos e pornográficos, que estavam ligados diretamente à Roma Filmes.

3.4.2.3.2. Cine Paulistinha

Localizado na rua Benjamin Constant, no sentido centro-bairro, o Cine Paulistinha era considerado uma sala de exibição de pequeno porte, com capacidade para 400 espectadores. Suas cadeiras, apesar de retráteis, não eram estofadas, e haviam sido adquiridas da Móveis Cimo, de Curitiba, pela família Cassano, responsável pela construção e inauguração do cinema. Vale destacar o fato de que o Paulistinha não era um cinema lançador na cidade, sendo comum que os espectadores aguardassem para assistir a determinados filmes que já haviam saído de cartaz nos cinemas maiores, com ingressos a preços mais baixos, no Cine Paulistinha (NASSIF, 2013, p. 87). Nassif (2013, p. 87) afirma que, na frente do cinema, meia hora antes das sessões, os jovens costumavam se reunir para trocar gibis. Além disso, o autor lembra que

Logo na entrada, do lado esquerdo, havia uma bombonière. Do lado direito, ficava um quadro com fotos e cartazes dos filmes que seriam projetados em breve. Talvez pela tecnologia da época, ou por causa dos equipamentos de projeção, às vezes durante a projeção a fita “quebrava”. Era uma algazarra geral, acendiam-se as luzes, o projetista [sic.] rapidamente consertava o defeito e voltava tudo ao normal. Hoje funciona no prédio uma oficina de reparo de freios de automóvel (NASSIF, 2013, p. 88).

Quando Nassif fala sobre a fita “quebrar”, está se referindo ao rompimento da película ao passar pelo projetor. Conforme dissemos, o Cine Paulistinha recebia os rolos de filmes após passarem por outras salas de Piracicaba, o que os danificava, por conta das exibições repetitivas. Se havia a vantagem de o ingresso ser mais barato, existiam os inconvenientes das poltronas desconfortáveis e da possibilidade de ruptura da fita. A Cinemas do Interior de SP, tanto na gestão de J.B. Andrade quanto na de Francisco Andia, manteve essa característica de “cinema de bairro” do Paulistinha, com a permanência de entradas a preços baixos e a exibição de filmes já projetados na cidade.

Do prédio original do Paulistinha, onde atualmente funciona a FreioTec, foram mantidos alguns aspectos, como “a moldura em alvenaria do palco do cinema, os locais de projeção, situados acima, onde hoje existem duas janelas” (NASSIF, 2013, p. 88). Não encontramos fotos antigas do cinema, mas a fachada atual é capaz de trazer traços do que era o Cine Paulistinha.

Figura 37 – Prédio do antigo Cine Paulistinha



Fonte: Google Maps.

3.4.2.3.3. Cine Tiffany

Sobre o Cine Tiffany, devemos lembrar que quando Francisco Andia comprou a Cinemas do Interior de SP, o cinema ainda era Cine Broadway, o mesmo inaugurado em 1938, já como propriedade de J.B. Andrade. Sua história pregressa foi discutida no capítulo anterior da tese, e o que nos importa ressaltar aqui é sua situação após 1971. De acordo com Cachioni (2011, p. 58), em 1980, a sala estava em declínio, “chegando a oferecer dois filmes pelo preço de um”, o que a levou ao fechamento para reformas de cinco meses.

Assim, em março de 1981, o espaço foi reinaugurado como Cine Tiffany. Sua existência persistiu até o começo dos anos 1990, quando exibia somente filmes pornográficos. Juntamente com o Cine Rivoli, foi dos últimos cinemas piracicabanos da Cinemas do Interior de SP a fechar, e, em 1995, se tornou um bingo, que retomou o nome de Broadway (CACHIONI, 2011, p. 58). Atualmente, o prédio funciona como igreja.

Figura 38 – Prédio do Cine Tiffany (atual Igreja das Santas Missões)



Fonte: Arquivo da autora.

Com relação ao nome escolhido para o cinema, Francisco Andia ressalta que trazia o nome para todas as suas salas de fora do Brasil. Diferentemente das demais salas da Cinemas do Interior de SP, que possuíam nomes comuns a cinemas de São Paulo e de outros estados, como Rivoli, por exemplo, que também existia na capital e em Curitiba, o Cine Tiffany piracicabano era o único no país durante o período em que existiu.

3.4.2.3.4. Cine Arte “Grande Otelo”

O Cine Arte Grande Otelo integrou o Teatro Municipal Dr. Losso Netto, a partir de 18 de agosto de 1981. Sua localização era logo abaixo do palco, onde deveria ser o fosso da orquestra, o que limitava sua capacidade para acolher espectadores, de apenas 150 lugares. É importante frisar que o cinema não fazia parte do circuito comercial piracicabano. Como seu próprio nome já diz, compunha o que era conhecido como o circuito de arte da região (ALLEONI, 2008).

A participação de Francisco Andia era fornecendo o maquinário e realizando tarefas administrativas. Para a escolha da programação a ser exibida na sala, existia uma comissão curadora. É possível dizer que os filmes selecionados não atingiam a maior parte da população de Piracicaba, portanto, seu público era composto, em grande parte, por universitários, artistas,

e pessoas com formação acadêmica mais extensa. Sobre o assunto, o jornal *A Província* publicou, em setembro de 1987,

Dos três cinemas da cidade, o menos frequentado é o Cine Arte ou Sala Grande Otelo, localizado junto ao Teatro Municipal. Concentrando estudantes, em sua maioria, nas férias a frequência é quase nula. Pensando nisso, Andia teve a ideia de exibir desenhos de Walt Diney em julho passado e disse que houve ótima aceitação.

Já uma programação mais elaborada, como por exemplo exibir durante uma semana filmes de um só diretor, teria que partir da Comissão responsável pela programação, do Cine Arte, para que Andia pudesse ver a viabilidade de se obter tais filmes todos juntos.

“E isso teria que acontecer durante as aulas”, já que ficou provado que, de uma maneira geral, Piracicaba não tem um público significativo para filmes de arte.

Sua inauguração contou com a presença do próprio Grande Otelo, que, segundo boatos, estava internado em um hospital no Rio de Janeiro e fugiu para prestigiar a homenagem em Piracicaba. O filme projetado nesse dia foi *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), e o ator deixou suas mãos moldadas em concreto, como registro de seu comparecimento. Essa prática se manteve para grandes estrelas da música e do teatro que se apresentaram por lá, como Ivan Lins, Belchior, Eva Wilma, Paulo Autran, entre outros (ALLEONI, 2008).

Em 1998, após um intenso período de chuvas, o prédio sofreu uma devastadora inundação. De acordo com Andia, “Inundou. E foi água... Pegou dentro, poltrona, tudo. Até o gerente se machucou, porque teve que sair pelo vidro. Então eu falei: Acabou, não quero mais. E não fizeram mais nada lá. Não tem condição, porque alaga mesmo.” A sala, então, ficou inutilizada até 2013, quando se iniciaram as reformas no teatro inteiro. Após cinco anos em obras, ocorreu a reinauguração do teatro no dia 19 de agosto de 2018. Segundo o *Jornal de Piracicaba* de 22 de agosto, foi entregue à sociedade piracicabana um novo teatro que segue as normas de segurança estipulada pelo Corpo de Bombeiros e que possui uma série de inovações. São destacados: o número de assentos ampliado para 703, a partir da criação de 2 camarotes com 14 lugares cada; a reativação do fosso operístico, onde ficava o Cine Arte Grande Otelo; a instalação de luzes de emergência, equipamentos de combate a incêndio e troca do carpete por antichamas; construção de rampas de acesso e sanitários adaptados para pessoas com deficiência; melhorias na cozinha e na iluminação do hall de entrada; e colocação de um elevador.

3.4.2.4. Em Capivari, Cine Vera Cruz

Já na cidade de Capivari surgiu, em 21 maio de 1955, o Cine Vera Cruz (*Cine Repórter*, 21 mai. 1955). Logo, sua administração ficou a cargo da empresa Cinemas do Interior de SP, enquanto era de J. B. Andrade. Em 1971, passou às mãos de Francisco Andia e Domingos Ceravolo, que pouco o modificaram. Não foi possível precisar a data em que foi vendido novamente, mas sabemos que, em 1983, foi comprado por Davilson de Jesus Talassi, que se mantém na gestão do cinema até a atualidade.

Segundo Talassi, em entrevista ao jornal *O Semanário* (22 mai. 2015), do município de Rafard, antes dele foram “três ou quatro proprietários”, mas não entra em maior detalhe. Afirma que, quando adquiriu o Cine Vera Cruz, eram exibidos apenas filmes pornográficos, pois havia muita dificuldade em acessar os *blockbusters* e até filmes menores, que eram projetados em cinemas de grandes redes exibidoras. Após assumir a sala, Talassi manteve a programação pornográfica às quartas-feiras até conseguir retomar o ritmo de cinema comercial, que o Vera Cruz possui hoje. De início, o cinema possuía capacidade para mil espectadores, que foi reduzida para duzentos (*O Semanário*, 22 mai. 2015).

Em 2018, o Cine Vera Cruz possui projeção digital, com capacidade de exibir filmes em 3D, e é parceiro da rede Centerplex Cinemas, antiga rede São Luiz, de Eli Jorge Lins de Lima (*Jornal Correio de Capivari*, 29 jun. 2018). A fachada do cinema foi mantida desde os anos 1950, com portas vermelhas e paredes verdes.

Figura 39 – Cine Vera Cruz em 2015



Fonte: *O Semanário* (29 mai. 2015).

3.4.2.5. Em Limeira, Cine Vitória

Falamos brevemente sobre o Cine Vitória nesse capítulo da tese, para destacar que, desde a década de 1940, era administrado pela Cinemas do Interior de SP. Sua inauguração foi em 31 de outubro de 1940, e durante os próximos vinte anos, recebeu plateias numerosas, para assistir a produções italianas, francesas e americanas.

Do início dos anos 1970 a meados da década de 1990, foi administrado por Francisco Andia e Domingos Ceravolo. Andia conta que a Santa Casa de Limeira era dona do prédio, na época, portanto, tratava do aluguel do Cine Vitória com o diretor da entidade, que geralmente demonstrava interesse na renovação do contrato. Um acontecimento inesperado foi de a Santa Casa haver feito uma troca com a Prefeitura Municipal do espaço onde funcionava a sala de exibição por um terreno para futuras construções, em 1994. Com a passagem da posse do prédio para a municipalidade, optou-se por transformar as instalações do Cine Vitória em teatro, o que gerou a finalização do contrato com a Cinemas do Interior de SP e o consequente fechamento do cinema.

O Vitória foi reinaugurado como teatro em 1996 e segue recebendo espetáculos de diversas ordens.

3.4.3. Cinemas de shopping e o fim da carreira na exibição cinematográfica

As últimas salas da Cinemas do Interior de SP sob a gerência de Francisco Andia foram as do Limeira Shopping, também na cidade de Limeira. Após o fechamento de todos os seus cinemas de rua nos anos 1990, Andia seguiu a tendência de migração para os *shopping centers* e investiu nesse tipo de negócio. Segundo ele, houve a intenção de adquirir o cinema do Shopping Piracicaba, inaugurado em 1987⁹⁰, porém o valor do aluguel, naquela época, já era inviável. Ele ressalta que

Abriu o shopping Piracicaba e tinha dois cinemas. Como o valor era muito alto, 200.000 dólares de luvas, sem condição. Tanto que quem comprou fechou, não aguentou. Aí já ficou ruim, porque quem comprou foi a Paris Filmes e a Paris Filmes era distribuidora e tinha mais cinemas em São Paulo. Então começou a lançar filme bom como aquele Dança com Lobos, e a encrenca [concorrência] começou.

Nesse período, o Cine Rivoli e o Cine Tiffany ainda estavam em atividade, e o público passou a se dividir entre os cinemas de rua e o cinema do shopping, o que acabou por incitar seu fechamento. Francisco Andia descreveu as dificuldades que encontrava com as

⁹⁰ Informação disponível em: <http://www.shoppingpiracicaba.com.br/ShoppingDetalhe>. Acesso em 15/08/2018.

distribuidoras em uma entrevista publicada em setembro de 1987 pelo semanário piracicabano *A Província*:

Conversando com Francisco Andia, responsável pelos Cinemas do Interior de São Paulo e pela programação Rivoli e Tiffany – a do Cine Arte é elaborada por uma Comissão, da qual fazem parte algumas pessoas da Ação Cultural – ele explicou que a seleção dos filmes que chegam à cidade é feita por lotes. Ou seja: três a quatro vezes por ano faz-se contrato determinando a exibição de um grupo, cerca de 10 a 12 filmes. Normalmente, disse Andia, os contratos são feitos com a empresa UIP – United International Pictures –, selecionando o “grupo” de filmes que mais interessam – aqueles cujos títulos terão boa aceitação por parte do público. Estabelecidas as regras, é obrigado a exibir tudo o que existe no “pacote”, obedecendo o critério de simultaneidade com São Paulo.

Porém, esse lote envolve filmes de qualidade muito variável, afirmando Andia que às vezes ele chega a pagar à UIP pela não exibição de uma ou mais fitas, por serem ruins. A verba para esse tipo de negociação com a Empresa vem da própria bilheteria de filmes com grande aceitação pela população, na sua maioria estrangeiros e, dentre os nacionais, os dos “Trapalhões”, que produzem em Piracicaba, durante todo o ano, recorde de bilheteria, ajudadas que são, pelo lançamento simultâneo nacional com cerca de 40 cópias.

O que dificulta a chegada da maioria dos lançamentos na província é o número reduzido de cópias, pois, segundo Andia, geralmente são feitas poucas cópias, devido aos altos custos.

[...] Já o Cine Tiffany mudou, de uns tempos pra cá, sua programação pornô, o que tem dado bom resultado em termos financeiros. Ainda disse que o cinema deverá ter pelo menos o horário das 22 horas reservado a esse tipo de filmes, pois há boa aceitação.

Com a nova concorrência em Piracicaba, além do impasse com a distribuidora, a cidade apresentava um cenário desfavorável a Andia, que optou por manter somente o cinema de Limeira, pois, como ele mesmo lembra, lá somente havia sua empresa exibidora. Por outro lado, logo no ano de 2003, ele decidiu vender o cinema do Limeira Shopping para Mario Leopoldo dos Santos, conhecido como Mario Pintado, dono da Arcoplex Cinemas. Houve a possibilidade de gerenciar as salas do então recém-inaugurado Pátio Limeira Shopping, mas Andia a recusou. De acordo com ele,

O Ronaldo, que era sócio do Araújo, me convidou para abrir o cinema de um shopping que abriram mais no centro de Limeira. Nós fomos ver e falei: Ronaldo, parei com exibição. Daí acabamos fechando a firma. Em 2003 eu passei [os cinemas] para o Mário Pintado. Eu negocieei com ele, e ele comprou todo o equipamento que nós tínhamos. E eu saí do ramo do cinema.

A empresa Cinemas do Interior de SP passou, portanto, por pelo menos quatro diferentes fases, em que sua gerência mudou e se alterou a quantidade de cinemas pelos quais era responsável. Podemos considerar como um primeiro momento o período entre a fundação da exibidora e o início da década de 1950, em que, dentro da classificação que abordamos no início do capítulo, se encaixa como uma empresa exibidora multirregional, pois possuía salas em mais

de uma região intermediária do estado de São Paulo. No que chamamos de segunda fase, a partir de meados dos anos 1950, ainda sob a gerência de J. B. Andrade e seu filho José Luiz Andrade, a Cinemas do Interior atinge um âmbito nacional, já que seus cinemas se localizavam em mais de uma região ampliada, conforme a delimitação do IBGE. Em sua terceira fase, administrada por Francisco Andia, que vai de 1971 até o final da década de 1990, a empresa pode ser observada como uma exibidora de caráter regional em uma única região geográfica intermediária do estado, a região de Campinas. Já em sua quarta e última fase, a Cinemas do Interior de SP realiza o seu último movimento de retração, até se tornar uma empresa exibidora local, por administrar cinemas em uma única cidade, nesse caso, Limeira.

Juntamente com a Cinemas do Interior, depois de quase cinquenta anos na carreira de exibidor e distribuidor cinematográfico, Francisco Andia encerrou suas atividades. Hoje, ele gerencia uma agência de turismo no centro de Piracicaba e, quando perguntado sobre como se sente em saber que a cidade possui somente os cinemas do shopping, ele responde que nunca assistiu a um filme nessas salas. Sobre a projeção digital, ele a considera interessante e lembra que ainda tem rolos antigos em casa. “Primeiro vinham 12, 18, 20 rolos. Era um peso desgraçado. Depois começou o rolo grande. Emendavam-se todos e ficava um rolo só.” Apesar disso, Francisco reconhece que há mais de dez anos não vai ao cinema. De acordo com ele,

Sabe qual o problema? As últimas vezes que eu fui, eu entrava e falava: Não está bom o foco. Só via os defeitos. Porque, quando eu entrava, por exemplo no Rivoli, eu subia que nem um raio na cabine. Você não está vendo que o som está muito alto? Ou está muito baixo? Na parte técnica, eu era muito chato para isso. O público não notava, mas eu notava os mínimos defeitos. Com isso, quando ia ao cinema, ficava vendo, principalmente, que eles usam muito o som grave e não é um grave de alta qualidade. Aqui, um dia eu fui na sala de espera [do cinema do shopping] e encontrei um fiscal de filme. E ele: “Ô, Sr. Andia, como vai? Entra aqui.” Entrei só na sala e ouvi aquele som. Foi a única vez que entrei e nem cheguei a sentar. Olhei e saí.

Assim, o exibidor piracicabano de 84 anos de idade, além de seu trabalho na agência, se dedica a assistir filmes e séries em sua televisão de 75 polegadas, via Netflix. Podemos dizer, no entanto, que sua trajetória se entrecruza com a história recente da exibição cinematográfica de Piracicaba, criando uma relação de simbiose. Sem Francisco Andia, o circuito piracicabano de salas de cinema teria, certamente, se desenvolvido de maneira bem diferente.

A influência da Roma Filmes e a alteração na gestão da Cinemas do Interior de SP delimitaram o cenário exibidor de Piracicaba, e o controle de Andia de todas, ou da maior parte, das salas de cinema da Noiva da Colina afastou a presença de outras empresas regionais na cidade, o que pautou a situação atual do mercado exibidor piracicabano. O monopólio dos setores de distribuição e exibição dificultou a instalação de outras empresas na cidade por duas

vias possíveis: gerando o receio de se aventurar em um mercado local já dominado e, assim, se envolver em uma disputa desleal por público; ou conservando, até certo momento, o respeito às fronteiras de atuação de cada empresa regional, sobre as quais falamos no início desse capítulo. Por um caminho ou por outro, o encolhimento da cadeia exibidora era inevitável, a partir do momento em que Francisco Andia deixasse de fazer parte do cenário cinematográfico piracicabano, e sua única concorrente, antes a Paris Filmes e hoje a Cinematográfica Araújo, iniciasse mais um período de controle.

CONCLUSÃO

Depois de todo percurso histórico apresentado em nossa tese, chegamos à Piracicaba da década de 2010. A situação é, em parte, parecida com a dos últimos setenta anos, pois, novamente, as sete salas da cidade, para quase 400 mil habitantes, que se localizam no Shopping Piracicaba, ainda são administradas por uma empresa cujo maior número de cinemas se concentra em municípios de porte médio no interior do estado de São Paulo, a Cinematográfica Araújo. Falamos brevemente sobre a empresa no último capítulo do trabalho e resgatamos seu surgimento, em Botucatu, no ano de 1926. Apesar de ocupar o quinto lugar no ranking dos circuitos exibidores no Brasil, em 2017, com um total de 143 salas (ANCINE, 2017)⁹¹, é possível dizer que a exibidora preserva ares regionais.

Na maioria das cidades paulistas em que está presente, com exceção dos grandes centros, como São Paulo, Campinas e Ribeirão Preto, dificilmente divide o público com empresas exibidoras de maior porte, como as de caráter global. Apesar de possuir um vasto circuito, a Cinematográfica Araújo opta pela construção de complexos com um número reduzido de salas, o que limita a opção do espectador das cidades menores. O caso de Piracicaba e essa espécie de perpetuação da condição de cidade com cinemas administrados por uma empresa regional pode ser contraposto ao da cidade de Jundiaí, por exemplo, em que a quantidade total de habitantes é muito próxima, porém conta com catorze salas, o dobro de Piracicaba, de duas exibidoras diferentes (Cinépolis e Moviecom) (ANCINE, 2017).

Se comparada a outro município da região, como Limeira, cujos moradores, durante um bom tempo, recorreram aos cinemas da Noiva da Colina, Piracicaba ainda se encontra em desvantagem. Com aproximadamente 300 mil habitantes, Limeira conta com três complexos (Arcoplex, Centerplex e Circuito) que totalizam 14 salas (ANCINE, 2017). Ou seja, duas vezes o número de salas de Piracicaba, para 100 mil habitantes a menos, o que gera uma média de 21.400 limeirenses por sala, contra 57.000 piracicabanos a cada sala. A média do estado de São Paulo está entre 35 a 50 mil habitantes por sala (ANCINE, 2017).

Pensando na variação da quantidade de salas de cinema ao longo da história do mercado exibidor piracicabano, à primeira vista, é possível ponderar que não foi tão significativa, chegando até a se expandir, se levados em consideração os últimos anos. Entretanto, se nos voltarmos para a mudança na quantidade de poltronas, identificaremos uma diminuição drástica. Colocando em questão o período em que funcionavam em Piracicaba cinco cinemas,

⁹¹ Informação disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_exibicao_2017.pdf. Acesso em: 16/08/2018.

temos salas com lotação próxima a 1.000 lugares (com algumas exceções, como o Paulistinha, que possuía 400 poltronas, e era o menor). Assim, se pressupormos que havia algo próximo a 4 mil lugares, aconteceu uma baixa de aproximadamente 2.600 assentos, quando pensamos nas sete salas existentes em 2017, com uma média de 200 lugares.

Essa alteração indica sobretudo a transformação na configuração das salas de cinema, que não somente ocorreram em Piracicaba, mas no Brasil como um todo. Na Noiva da Colina, acompanhamos, desde o primeiro capítulo da tese, a chegada dos aparatos de reprodução de imagens em movimento e o estabelecimento de locais de exibição, em princípio, efêmeros e pouco higiênicos. Passaram pela cidade alguns ambulantes bastante conhecidos no restante do país, como Faure Nicolay, Kaurt, Magno Cumea (ou Cavaleiro Magno) e Enrique Moya.

Analisamos a consolidação dessas salas durante a década de 1910, com a utilização do Teatro Santo Estevão como local de frequentes exibições, além dos cineteatros Bijou, Íris, Radium e Politeama, localizados na área central da cidade. Já ao longo dos anos 1920, observamos a decadência do Santo Estevão, as melhorias nos cines Íris e Politeama, e a inauguração, já na metade final da década, do luxuoso São José.

Discutimos a relação dos trabalhadores urbanos piracicabanos com o cinema, e identificamos que esta se intensificou com o surgimento das salas fixas. Sua aproximação com as fitas cinematográficas era praticamente inexistente no período em que os cinematógrafos trazidos pelas empresas ambulantes eram exibidos nos clubes, restaurantes e no Teatro Santo Estevão. Notamos, assim, que a história do público piracicabano de cinema tem como origem um espectador predominantemente elitizado, que se transforma ao longo tempo e se diversifica a partir da instalação das salas destinadas à exibição cinematográfica.

A convivência entre diferentes classes sociais era possível, portanto, principalmente nas salas mais amplas e que disponibilizassem diferentes valores de entrada para setores específicos. Ressaltamos, porém, que era necessário que os espaços delimitados fossem respeitados, o que acabava por gerar uma espécie de convivência regrada. Além disso, fazia parte desse processo de solidificação do cinema um conjunto mais rígido de regras impostas a esses espectadores, como explicaram Châteauvert e Gaudreault (2001, p. 184-185).

A imprensa de Piracicaba também participou do desenvolvimento do cinema na cidade. Fosse com colunas que se distanciavam do conteúdo cinematográfico em si, mas que o associavam à ideia de modernidade e movimento, fossem os espaços informativos sobre a programação das salas de cinema, teatros e circos, o *Jornal de Piracicaba*, principalmente, abordou o tema em suas diversas vertentes. Os cidadãos piracicabanos foram igualmente participativos, tanto nos veículos locais como nos de âmbito estadual, elaborando textos em

ferrenha defesa da nova forma de entretenimento ou execrando os ambientes de exibição cinematográfica e seus frequentadores.

Por outro lado, a presença das cartas de leitores nas páginas dos jornais impressos de Piracicaba foi mínima quando se iniciou o processo de transição para o cinema sonoro na cidade. Piracicaba foi o terceiro município paulista a possuir uma sala equipada para exibir filmes sonoros, mas não houve qualquer tipo de consulta ao público piracicabano no que diz respeito à sua implantação e as perspectivas para o cinema na Noiva da Colina dali em diante. Destacamos, assim, a enquete realizada pelo jornal *Correio Popular*, em Campinas, diante da qual os espectadores campineiros puderam opinar e fazer previsões sobre o que seria o cinema falado em sua cidade.

Em Piracicaba, diferentemente da Empresa Teatral Paulista, responsável por uma série de cinemas em Campinas, o exibidor Antonio Campos não se preocupou com eventuais prenúncios fatalistas vindos do público ou da imprensa, e trouxe a novidade tecnológica do som para o cinema São José, em 1929. A aparelhagem era um *Pacent Reproducer*, trazido dos Estados Unidos, e que foi montado por técnicos norte-americanos que residiam em São Paulo. Com menores custos que os aparelhos da Western Electric e da RCA, apesar de ainda onerosos, os aparatos Pacent, como vimos em Freire (2013a), foram instalados durante a primeira etapa do processo de conversão para o cinema sonoro nas cidades brasileiras e em parte da segunda. Dessa forma, a Noiva da Colina se inclui, assim como Rio de Janeiro e São Paulo, na primeira fase de adaptação sonora das salas de cinema localizadas em território brasileiro.

As outras salas da cidade tiveram uma conversão pouco mais tardia, porém, passaram a projetar fitas sonoras ainda na primeira metade da década de 1930. De qualquer forma, o Cine Teatro Popular, Odeon, e o ressurgimento do Politeama, adaptado ao som, precederam o primeiro cinema projetado e construído com o intuito de exibir filmes falados em Piracicaba, o Cine Broadway, inaugurado em 1935, e que marca a chegada da empresa exibidora de J. B. Andrade ao município. Portanto, diferentemente do que ocorreu no restante do país, em cidades de médio e pequeno porte, observamos uma constância no número de salas na cidade. De acordo com Freire e Zapata (2017, p. 180), é possível identificar

a acentuada diminuição do circuito exibidor brasileiro, particularmente entre 1933 e 1935. Essa diminuição do circuito alguns anos após a chegada do cinema sonoro é mais significativa por ser possível indicar – mais através de relatos e reportagens do que de números – que o setor vinha crescendo intensamente na segunda metade dos anos 1920. Já na segunda metade da década da 1930, passada a fase mais difícil da transição para o sonoro, o circuito se estabilizou, mantendo-se razoavelmente constante, mas num patamar ainda inferior ao do início da década.

Embora a manutenção na quantidade de salas tenha sido benéfica para o desenvolvimento do cinema sonoro na Noiva da Colina, o aumento acelerado da concorrência afastou Antonio Campos do mercado exibidor piracicabano. Outros empresários, então, se interessaram por administrar salas na cidade, como foi o caso de J. B. Andrade, a partir de 1935. De origem santista, José Burlamaqui de Andrade iniciou sua carreira na exibição cinematográfica em sua cidade natal, tendo, em seguida, expandido seu circuito de salas até a capital do estado. O empresário dispunha de um bom relacionamento com distribuidoras cinematográficas e com a alta sociedade paulista, o que o permitia atrair investidores importantes. Diante disso, na década de 1930, José Burlamaqui de Andrade adquiriu salas de cinema nas cidades de Campinas, Piracicaba e Limeira, o que indica o objetivo de formar mais uma cadeia regional. É relevante lembrar que, até então, a rede J.B. era composta pelos circuitos do litoral, da capital, e, depois, da região de Campinas e Piracicaba, que, devido à proximidade, era facilmente controlada.

Para administrar seu circuito de cinemas, J. B. fundava um grupo de pequenas empresas circunscritas a cada região, como a Empresa Piracicaba-Limeira de Cinemas, para as respectivas cidades. Seus cinemas costumavam se concentrar nas áreas centrais dos municípios, pois dificilmente eram construídos novos prédios para novas salas, tendo sido somente alugados espaços cinematográficos já existentes, e que comumente eram localizados no centro.

Na década de 1950, o Circuito Andrade chegou ao marco de 73 salas, com 80% dos cinemas funcionando no interior do estado de São Paulo, o que denota a importância da empresa para a expansão do circuito exibidor cinematográfico de diversas cidades interioranas. Nesse período, a responsável pela gerência das salas piracicabanas era a Cinemas do Interior de SP S/A, da qual também faziam parte as redes de cinema de Limeira, Capivari, Americana e Santa Bárbara d'Oeste.

Em 1971, Francisco Luiz Andia comprou a empresa e administrou os cinemas Cine Brasil e Cine Cacique, em Americana; Cine Santa Rosa, em Santa Bárbara; Cine Politeama, Cine Paulistinha, Cine Tiffany e Cine Arte Grande Otelo, em Piracicaba; Cine Vera Cruz, em Capivari; e Cine Vitória e Cine Limeira Shopping, em Limeira. Andia havia entrado no mercado exibidor de Piracicaba em 1957, quando comprou parte do Cine Colonial de Lucídio Ceravolo, e, em seguida, administrou o Cine Palácio, que viria a se transformar no Cine Rivoli, uma das últimas salas comerciais de rua a existir em Piracicaba, em um período em que os cinemas já haviam migrado para os shopping centers.

Apesar da experiência de Andia e sua dedicação ao circuito exibidor de Piracicaba, não é possível afirmar que, durante o espaço de tempo em que gerenciou os cinemas das demais

idades que integravam a Cinemas do Interior de SP, tenha havido tanto empenho na conservação e modernização dos locais de exibição, e cuidado com a atualidade e condição das fitas exibidas. As diversas críticas que apresentamos ao longo do Capítulo 3, nos levaram a essa constatação. O fato é que o mercado piracicabano era seu maior foco, o que o levou, antes mesmo da compra da Cinemas do Interior, a construir na Noiva da Colina, o Cine Plaza, no então marco do desenvolvimento e modernização da cidade, o Edifício Luiz de Queiróz, mais conhecido como COMURBA.

Com 1020 poltronas, o Cine Plaza estava em funcionamento quando ocorreu a queda do prédio, o que, de certa forma, freou a expansão do circuito exibidor piracicabano. Francisco Andia, após a tragédia, migrou para o campo da distribuição cinematográfica, fundando, em 1967, a Roma Filmes, na capital do estado. A mudança de cidade também proporcionou a Andia um maior contato com personagens importantes dos mercados distribuidor e exibidor no Brasil. Francisco Andia esteve ligado à distribuidora, juntamente com Domingos Ceravolo e Alberto Bitelli, até meados dos anos 1980, quando as práticas cinematográficas passaram por diversas mudanças em todo o país. A existência da Roma Filmes, portanto, partiu dos empresários da exibição locais e regionais que pretendiam participar da distribuição de filmes, e, conseqüentemente, despender menos capital com a compra e o aluguel dessas fitas. Assim, podemos afirmar que a carreira de Francisco Andia na seara da distribuição cinematográfica foi fundamental para a concretização do passo mais importante na ampliação de seu circuito de salas exibidoras, justamente, a aquisição da empresa Cinemas do Interior de SP.

Deste modo, Piracicaba esteve integrada, por conta da Cinemas do Interior, a um circuito regional de salas de cinema, em que havia estreias de filmes de maneira coordenada e uma estratégia diante do mercado. Essa estratégia era exatamente a de presença regional no estado, dominando uma série de municípios e respeitando as barreiras impostas por outras importantes empresas regionais atuantes em São Paulo. O cenário em questão explica, em grande parte, a recorrência de exibidores no estado que pudemos acompanhar ao longo do trabalho. Antonio Campos Júnior, depois seu filho Francisco Antonio de Campos, J. B. Andrade, José Luiz Pamplona de Andrade, Emílio Peduti, Ronaldo Passos e Gilberto Araújo dominavam a exibição cinematográfica paulista, e, até hoje, por meio do prosseguimento familiar de suas empresas, ou de novas parcerias, continuam a atuar no mercado exibidor do estado de maneira intensa.

Consideramos, então, Piracicaba, a partir do estudo minucioso realizado nesta tese acerca do desenvolvimento de seu circuito exibidor cinematográfico, muito mais como uma cidade incluída nas transformações do mercado exibidor brasileiro, do que uma espécie de exceção, isolada das tendências e acontecimentos. Nesse sentido, acreditamos que o tipo de

análise desempenhada nesse trabalho é cabível ao estudo da expansão das cadeias exibidoras de outras cidades de porte médio do interior de São Paulo.

Além disso, por mais que tenhamos procurado construir de maneira aprofundada a história da exibição cinematográfica em Piracicaba, compreendemos nossa tese como uma pesquisa ainda de caráter inicial, responsável pela reunião de variadas informações que merecem estudos ainda mais acurados. Uma das intenções iniciais do trabalho, por exemplo, era a de elaborar mapas mais precisos de circuitos exibidores, através de softwares especializados, porém não foi possível por ausência de tempo hábil e, principalmente, por falta de conhecimento específico sobre os programas que seriam utilizados. O desenvolvimento desse mapeamento e sua disponibilização em um site dedicado ao assunto seria um desdobramento exequível da nossa tese. As questões sobre a realidade atual do mercado exibidor de Piracicaba e sobre as salas de bairro que surgiram a partir dos anos 1950 também não foram devidamente esgotadas nessa pesquisa e merecem futuras análises. Entendemos que diversos aspectos podem ainda ser explorados tomando nosso trabalho como base. Finalizamos, assim, com o desejo de que muito se caminhe, nos próximos anos, em direção a um melhor entendimento do desenvolvimento histórico dos mais diversos aspectos cinematográficos não só da cidade de Piracicaba, mas de todo o interior do estado.

BIBLIOGRAFIA

ABEL, Richard. *Menus for Movieland: Newspapers and the Emergence of American Film Culture*. Oakland: University of California Press, 2015.

ACLAND, Charles R. Cinemagoing and the Rise of the Megaplex. *Television and New Media*, v. 1, n. 4, 2000.

AIRES, José Luciano de Queiroz. *Cenas de um espetáculo político: poder, memória e comemorações na Paraíba (1935-1945)*. 2012. Tese (Doutorado em História) – CFCH, UFPE, Recife, 2012.

ALDROVANDI, Alcides. *A Vila e seus Vilões: a história de um bairro*. Piracicaba, SP: IHGP, 2009.

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.

_____. From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. In: WALLER, Gregory A. (ed.). *Moviegoing in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition*. Oxford & Malden: Blackwell, 2002.

ALLEONI, Olivio Nazareno. *Teatro Municipal Dr. Losso Netto: Três décadas de cultura*. Piracicaba, SP: Editora Filipel Artes Gráficas Ltda., 2008.

ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

_____. *Sound theory/ sound practice*. New York: Routledge, 1992.

ANCINE. *Listagem de Complexos de Exibição por Município e UF – 2017*. Rio de Janeiro: COB/SAM/Ancine, 2018.

_____. *Quantidade de Salas por UF - 2007 a 2017*. Rio de Janeiro: COB/SAM/Ancine, 2018.

ANDRADE, Mário de (R. de M.). Do Rio a São Paulo para casar. *Klaxon*, São Paulo, 15 jun. 1922.

ARANHA PEREIRA, Stella; LIMA COSTA, Danielle; SILVA DOS SANTOS, Thays Fernanda. *Salas de cinema: da rua ao shopping center*. Anais: II CONINTER – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920. *Imagofagia*, v. 8, 2013.

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

ASSEF, Roberta Santos. *Sobre expectativas e resultados: uma periodização do cinema brasileiro a partir da distribuição (1990-2007)*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2012.

ASSIS, Maurílio José Amaral. *A trajetória das salas de cinema de Belo Horizonte : sociabilidade no espaço UNIBANCO Belas Artes e nas salas de cinema do Shopping Cidade*. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais: Gestão das Cidades) – PUC-MG, Belo Horizonte, 2006.

AZEVEDO, Veruschka de Sales. *Cinema e sociabilidade nas cidades do café: Franca e Ribeirão Preto (1890 – 1930)*. Tese. (Dourado em História) – PUC-SP, São Paulo, 2015.

BARBOSA, Alexandre de Freitas. *A formação do mercado de trabalho no Brasil: da escravidão ao assalariamento*. Tese (Doutorado) -Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Economia. Campinas, SP, 2003.

BARNIER, Martin. “Une Histoire Technologique: L'exemple Du Son Avant Le ‘Parlant’”. *Revue D'histoire Moderne Et Contemporaine (1954-)*, vol. 51, no. 4, 2004.

BARRETTO, Alberto G. O. Pereira; SPAROVEK, Gerd; GIANNOTTI, Mariana. *Atlas Rural de Piracicaba*. Piracicaba, SP: IPEF, 2006.

BARRO, Máximo. Raul Roulien, p. 8-27. In: *Facom – Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP* – n. 26 - 1º semestre de 2013.

_____. *A primeira sessão de cinema em São Paulo*. São Paulo: Tanz do Brasil, 1996.

_____. *Na trilha dos ambulantes*. São Paulo: Maturidade, 2000.

BARROS, Antonio da Costa. *Piracicaba: a noiva da colina*. Piracicaba, SP: Prefeitura Municipal, 1975.

BATTISTONI FILHO, Duílio. *Vida Cultural em Campinas 1920-1932*. Campinas, SP: Komedi, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *História clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. A cidade, o campo – Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. In: *Cinema Brasileiro: 8 Estudos*, Rio de Janeiro: MEC/ Embrafilme/ Funarte, 1980.

BORGES, Vera Lúcia Bogéa. A Primavera de Sangue: a cidade do Rio de Janeiro na batalha eleitoral de 1910. *Dimensões*, vol. 27, 2011, p. 115-128.

BRITZ, Iafa; BRAGA, Rodrigo Saturnino.; LUCA, Luiz Gonzaga Assis de; DIAS, Adriana; BARBOSA, Leticia. *Film Business – O Negócio do Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2010.

CACHIONI, Marcelo. *Arquitetura eclética na cidade de Piracicaba*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). PUC Campinas. Campinas, SP: 2002.

_____. *Catálogo da Exposição Itinerante: desenhando o patrimônio cultural de Piracicaba*. Piracicaba, SP: IPPLAP, 2011.

CARRADORE, Hugo Pedro. *Retrato das tradições piracicabanas*. Piracicaba, SP: IHGP, 2010.

CARVALHO, Jailson Dias. *Lazer, cinema e modernidade: um estudo sobre a exibição cinematográfica em Montes Claros (MG) - 1900-1940*. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, MG, 2010.

CASTRO, Kellen Cristina Marçal de. *Cinema: mudanças de hábito e sociabilidade no espaço urbano de Uberlândia – 1980 a 2000*. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFU, Uberlândia, MG, 2008.

CATELLI, Rosana Elisa. *Dos “naturais” ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos de 1920 e 1930*. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007.

CHÂTEAUVERT, Jean; GAUDREAU, André. The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle. In: ABEL, Richard; ALTMAN, Rick. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

CONDÉ, William Nunes. *Marc Ferrez & Filhos: comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912)*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CORNEJO, Carlos; GERODETTI, João Emilio. *As ferrovias do Brasil nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2005.

COSTA, Fernando Morais da. Primeiras tentativas de sonorização no cinema brasileiro (os cinematógrafos falantes – 1902-1908). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005,

Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM.

CHOAIRY, Chafic. *De “Turcos” a “Mascates”: O questionamento da identidade sírio e libanesa em Piracicaba (1889 – 1930)*. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: UFSCar, 2013.

CUARTEROLO, Andrea. El cine científico em la Argentina de principios del Siglo XX: Entre la educación y el espectáculo. *História da Educação*, v. 19, n. 47, set./dez, 2015.

ELIAS, Beatriz. *A gripe espanhola e 1917: mortos chegaram a 88*. In: ELIAS NETTO, Cecílio. _____. *Memória de Piracicaba: Almanaque 2002-2003*. Fascículo 1. Campinas: A Tribuna Piracicabana; IHGP, 2002.

ELIAS NETTO, Cecílio. *Memória de Piracicaba: Almanaque 2002-2003*. Fascículo 1. Piracicaba, SP: A Tribuna Piracicabana; IHGP, 2002.

_____. *Almanaque 2000: Memorial de Piracicaba Século XIX*. Piracicaba, SP: IHGP, Jornal de Piracicaba, UNIMEP, 2000.

FELICE, Fabricio. *“A apoteose da imagem” – Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. 2012. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – PPGIS, UFSCar, São Carlos. 2012.

FERRAZ, Eduardo Luís Leite. Acidentados e remediados: a lei de acidentes no trabalho na Piracicaba da Primeira República (1919-1930). *Revista Mundos do Trabalho*, vol. 2, n. 3, janeiro-julho de 2010, p. 206-235.

FERRAZ, Talitha. *A segunda cinelândia carioca*. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.

_____. *Espectação Cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos ‘cinemas de estação’ às experiências contemporâneas de exibição*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FIGUEIREDO, Priscilla Kelly. *Recônditos da beleza: As práticas corporais em Cinearte e Scena Muda (1921-1941)*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas. 2007

FILHO, Romualdo da Cruz. *História das Artes Plásticas em Piracicaba*. Piracicaba, SP: Editora Degaspari, 2007.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gângsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

_____. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930. *Significação-Revista de Cultura Audiovisual*, v. 40, p. 29-51, 2013a.

_____. *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói, RJ: Niterói Livros; Rio de Janeiro: INEPAC, 2012a.

_____. Cinetom e outros tons: a adaptação do circuito exibidor brasileiro ao cinema sonoro. *Filme Cultura*, v. 58, p. 20-24, 2013b.

_____. Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes. *Estudos Historicos* (Rio de Janeiro), v. 26, p. 113-131, 2013c.

_____. O início da legendagem de filmes no Brasil. *Matrizes* (USP. Impresso), v. 9, p. 187-211, 2015.

_____. Trustes, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos. *Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 5, 2012b.

_____; ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 44, n. 48, p. 176-201, 19 dez. 2017.

FULLER-SEELEY, Kathryn; POTAMIANOS, George. “Introduction: Researching and Writing the History of Local Moviegoing.”. In: FULLER-SEELEY, Kathryn. *Hollywood in the Neighborhood: Historical Case Studies of Local Moviegoing*. Berkeley: University of California Press, 2008.

FURLAN, Angela (org.). *Acipi 80 anos*. Piracicaba, SP: Gráfica Mundo, 2013.

GOBBO, Célia et al. *Preservando nossa história*. Americana: Prefeitura Municipal de Americana, 1999.

GOMERY, Douglas. *The coming of sound: A history*. New York: Routledge, 2005.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GOULART, Isabella Regina Oliveira. *A ILUSÃO DA IMAGEM: O Sonho do Estrelismo Brasileiro em Hollywood*. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA, USP, São Paulo. 2013.

GUERRINI, Leandro. *História de Piracicaba em quadrinhos*. Piracicaba: Equilíbrio, Instituto Histórico e Geográfico-IHGP, 2010.

GUNNING, Tom. “Doing for the eye what the phonograph does for the ear”. In: ABEL, Richard e ALTMAN, Rick. *The Sounds of Early Cinema*. Indiana University Press: 2001.

_____. The Cinema of Attraction: Early film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle*, vol. 8, n.º.s 3-4, Outono de 1986.

IBGE. *Divisão regional do Brasil em regiões geográficas imediatas e regiões geográficas intermediárias: 2017*. Rio de Janeiro: IBGE, 2017.

_____. *Recenseamento de 1936 – Situação demográfica*. Rio de Janeiro: IBGE, 1937.

IHGP. *O passar da banda (1906-2006): A história dos cem anos da Banda União Operária de Piracicaba*. Piracicaba, SP: IHGP, Secretaria Municipal de Ação Cultural, Câmara do Vereadores, Dedini S/A, Los 3 Gatos, 2006.

JACKSON, Guida M. *Women Leaders of Africa, Asia, Middle East, and Pacific: A Biographical Reference*. Bloomington: Xlibris Corporation, 2009.

JANCOVICH, Mark; FAIRE, Lucy; STUBBINGS, Sarah. *The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption*. Londres: British Film Institute, 2003.

KEPPLER, Robert K. *Silent films, 1877-1996: a critical guide to 646 movies*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1999.

LANGMAN, Larry. *American film cycles: the silent era*. Westport: Greenwood Press, 1998.

LIMA, Caio Tabajara Esteves de. Histórico do Clube Coronel Barbosa e Teatro São José. *Revista do IHGP* (Piracicaba), n.7, p. 66-84, 2000.

LIMA, Sandra Lúcia Lopes. Imprensa Feminina, Revista Feminina: A Imprensa Feminina no Brasil. São Paulo. *Projeto História*, n.35, p.221 – 240, dez. 2007.

LÓPEZ, Ana M. Early Cinema and Modernity in Latin America. *Cinema Journal*, vol. 40, no. 1, 2000, pp. 48–78.

LOURENÇO, Elaine; RAZZINI, Márcia de Paula Gregório. Leitura e formação do cidadão republicano na escola elementar paulista. In: ODALIA, Nilo; CALDEIRA, João Ricardo de Castro (Orgs.). *História do estado de São Paulo: a formação da unidade paulista*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, 2010.

LUNDE, Arne. *Nordin exposures: Scandinavian identities in Classical Hollywood cinema*. Washington: University of Washington Press, 2010.

MARTINS, Ana Luiza (org.). *Insólita metrópole: São Paulo nas crônicas de Paulo Bomfim*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2013.

MATOS, Marcos Fábio Belo. *Cinema Ambulante: A Experiência De São Luís Do Maranhão*. Anais: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Teresina, PI: 2009.

_____. *Ecos da modernidade: uma análise do discurso sobre o cinema ambulante em São Luís*. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, 2010.

MCDONALD, Paul. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower Press, 2005.

MENEZES, Felipe Marques. *História e memória do teatro: Piracicaba das monções aos dias atuais*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2016.

MELNICK, Ross. *American showman: Samuel "Roxy" Rothafel and the birth of the entertainment industry, 1908-1935*. New York: Columbia University Press, 2012.

MELO, Cássio Santos. *Caipira no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2007.

MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 42, n. 44, p. 29-44, dec. 2015.

MORETTIN, Eduardo. Um apóstolo do modernismo na Exposição Internacional do Centenário: Armando Pamplona e a Independência Film. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 37, p. 75-92, 23 jun. 2012.

NASCIMENTO, Luiz. *Memórias do Bairro Alto: ruas, comércios, indústrias, escolas, tipos populares, famílias, hábitos e tradições*. Piracicaba, SP: Instituto Histórico e Geográfico – IHGP, 2009.

NASSIF, João Umberto. *Paulistenses*. Piracicaba, SP: IHGP, 2013, v. 1.

NEGRI, Barjas. *Estudo de Caso da Indústria Nacional: Análise do Grupo Dedini (1920 - 1975)*. Piracicaba, SP: Equilíbrio: Instituto Histórico e Geográfico - IHGP, 2010.

NEME, Mário. *Um município agrícola: aspectos sociais e econômicos da organização agrária de Piracicaba*. Piracicaba, SP: Equilíbrio, 2010.

NOVAES, Gabriela Pontin. *A Modernização na Belle Époque e o caso de Piracicaba (1900-1914)*. Anais: XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão da ANPUH/SP. Campinas, ANPUH/SP, 2008.

_____. *Cidade dos desejos: Belle Époque, Lazer e Imprensa em Piracicaba (1900-1914)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

_____. *Identidade, distinção cultural e estigma na “Belle Époque” Piracicabana. O Papel da imprensa na construção de imaginários da cidade moderna*. Anais: XXVI Simpósio Nacional da ANPUH. São Paulo, ANPUH-SP, 2011.

PAJARES, Vania Sanches. *Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil*. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: 1995.

PERECIN, Marly Therezinha Germano. *A síntese urbana*. Piracicaba: Equilíbrio, Instituto Histórico e Geográfico-IHGP, 2009.

PEREIRA, Carlos Eduardo. *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.

PFROMM NETTO, Samuel. *Piracicaba de outros tempos*. Campinas: Editora Átomo e Edições PNA, 2001.

_____. *Dicionário de Piracicabanos*. São Paulo : PNA, 2013.

PIRES, Cibélia Renata da Silva. A religiosidade caipira: a festa do Divino em Piracicaba. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Abril/ Maio/ Junho de 2009, vol. 6, ano VI, nº 2.

REZENDE. Antonio Paulo de Moraes. (Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife, PE: FUNDARPE, 1997.

ROCHA NETTO, Delphin Ferreira da. Os Irmãos Cobra In: *Jornal de Piracicaba*, ago. 1986.

SAES, Flávio Azevedo Marques In: ODALIA, Nilo; CALDEIRA, João Ricardo de Castro (Orgs.). *História do estado de São Paulo: a formação da unidade paulista*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, 2010.

SANDRE, Vânia. *Cinema em Linhares: salas de exibição cinematográfica de 1950 a 2007*. Dissertação (Mestrado em educação, administração e comunicação) - Universidade São Marcos, São Paulo, 2007.

SANTOS, Francisco Martins dos; LITCHI, Fernando Martins. *História de Santos/Poliantéia Santista*. São Vicente, SP: Ed. Caudex Ltda., 1996.

SCHVARZMAN, Sheila. Cultura popular massiva no Brasil: o lugar do cinema sonoro e sua relação com a música popular. *Ícone*, Recife, vol.10, n.1, p.77-99, julho de 2008.

SCHRÖDER, Bruno. Práticas Restritivas, Barreiras à Entrada e Concorrência no Mercado Brasileiro de Exibição Cinematográfica. *RBE*, Rio de Janeiro, v. 66, n. 1, p. 49–77, jan-mar 2012.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

SILVA, Hadija Chalupe da. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010.

SILVA, Márcio Inácio da. *Nas telas da cidade: salas de cinema e vida urbana na Fortaleza dos anos de 1920*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

SIMIS, Anita. *Transformações na exibição de filmes no Brasil*. Anais: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, 2016.

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

SIMÕES, José Luis. *Anotações sobre a abolição, imigração e o mercado de trabalho na República Velha*. Anais: IX Simpósio Internacional Processo Civilizador. UTFPR. Ponta Grossa, PR: 2005a.

_____. *História do lazer em Piracicaba (1889-1930)*. Anais: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional De História. Londrina, 2005b.

_____. *História do lazer em Piracicaba-SP (1900-1912)*. Anais: XVII Encontro Regional de História – O lugar da História. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

SOARES, André. *Beyond paradise: the life of Ramon Navarro*. Oxford: University Press of Mississippi, 2010.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

_____. *O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição no Brasil*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histocinema/200-resenhafreire>. Acesso em: 26/08/2014.

_____. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: Editora Senac, 2016.

STAIGER, Janet. *Media Reception Studies*. New York: New York University Press, 2005.

STEFANI, Célia Regina Baider. *O Sistema Ferroviário Paulista: um estudo sobre a evolução do transporte de passageiro sobre trilhos*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SUTIL, Marcelo Saldanha. A modernidade esquecida: o Art Decó em Curitiba. *Revista UFG (Goiânia)*, nº 08, p. 41-45, 2010.

TERCI, Eliana Tadeu. *A Cidade Na Primeira República: Imprensa, Política e Poder em Piracicaba*. (Tese de Doutorado em História Social)- USP. São Paulo, 1997.

TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. *Piracicaba no século XIX*. Piracicaba: Equilíbrio, Instituto Histórico e Geográfico-IHGP, 2009.

TRUSZ, Alice Dubina. *As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861 – 1908*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2008.

TSIVIAN, Yuri. *Early cinema in Russia and its cultural reception*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

VALENCISE, João Miguel. *A chegada do som nos cinemas de São Paulo segundo a Folha da Manhã (1928-1933)*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2012.

VARSANO, Ricardo. *A evolução do sistema tributário brasileiro ao longo do século: Anotações e reflexões para futuras reformas*. Rio de Janeiro, Brasília: IPEA, 1998.

VASCONCELLOS, Evandro G. *Do cinema silencioso ao sonoro: a transição na cidade de São Carlos*. 2011. Não publicado.

_____. *Entre o palco e a tela: as relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2015.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: KBR Editora Digital Ltda., 1996.

VIEIRA, Flavia Gonzaga Lopes. *Espaços públicos de lazer no centro de Curitiba: a transformação da cidade urbana para cidade humana*. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

VITTI, Guilherme. *Manual de história piracicabana*. Piracicaba: Equilíbrio, Instituto Histórico e Geográfico-IHGP, 2009.

_____. O primeiro construtor do Santo Estevão. In: IHGP. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba*. Ano XVI, n. 16. Piracicaba: Prefeitura de Piracicaba, 2009.

Jornais

A Gazeta (São Paulo). Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

A Província. Arquivo do próprio jornal online.

A Tribuna (Santos)

Cine-Fan (Americana). Arquivo do Centro de Memória da Unicamp.

Cine-Jornal (Campinas). Arquivo do Centro de Memória da Unicamp.

Cine Repórter. Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

Correio da Manhã (Rio de Janeiro). Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

Correio Paulistano. Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

Correio Popular (Campinas). De outubro de 1929 a maio de 1930. Arquivo do Correio Popular.

Diário Nacional (São Paulo). Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

Diário de Piracicaba. Arquivo do Centro Cultural Martha Watts.

Gazeta de Piracicaba. Arquivo da Biblioteca Municipal de Piracicaba/ Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba.

Jornal Correio de Capivari

Jornal de Notícias. Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

Jornal do Brasil (Rio de Janeiro). Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

Jornal do Comércio. Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

Jornal D'Oeste (Santa Bárbara d'Oeste). Arquivo da Fundação Romi.

Jornal de Piracicaba. Arquivo da Biblioteca Municipal de Piracicaba/ Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba.

O combate. Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

O Estado de S. Paulo. Arquivo digital do próprio jornal.

O Fluminense. Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

O Liberal (Americana). Arquivo da Biblioteca Municipal de Americana.

O Momento (Piracicaba). Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba.

O Jornal. Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

O paiz. Arquivo da Biblioteca Nacional digital

O Semanário (Rafard)

Revistas

A Scena Muda

A vida moderna. Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

Cinearte

Exhibitors Herald-World, 20 jun. 1929.

Klaxon, nº 2, 15 jun. 1922. Arquivo da Biblioteca Nacional digital.

O Cruzeiro

Revista Cine-Fan

Revista Feminina

The motion Picture projectionist, julho de 1929.

Internet

BATTAGIN, Arnaldo. *Pequena história dos cinemas em Capivari*. Mar. 2015. Disponível em: https://blognassif.blogspot.com/2017_02_17_archive.html.

ELIAS NETTO, Cecílio. *Pioneirismo de Piracicaba também no cinema. Desde 1896: Um mergulho na história de Piracicaba revela porque esta é uma terra especial* (online).

Disponível em: <http://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/especial/pioneirismo-de-piracicaba-tambem-no-cinema-desde-1896/>

FREIRE, Américo. *Fazendo a República: a agenda radical de Irineu Machado*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v13n26/a07v1326.pdf>.

<https://archive.org/>

<http://www.aguadmirante.com.br/historia-do-rio-piracicaba/>

<http://bases.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

<http://cinemafalda.blogspot.com/search?q=piracicaba>

<http://dicionariompb.com.br/erotides-de-campos/biografia>
<http://docsouth.unc.edu/gtts/index.html>
<https://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2018/08/13/prefeitura-de-piracicaba-vai-fazer-obra-complementar-apos-reinaugurar-teatro-fechado-para-reforma-ha-mais-5-anos.ghtml>
http://historia.camarapiracicaba.sp.gov.br/vereador/90-antonio_augusto_de_barros_penteado
<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2306.pdf>
https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2304_2017.pdf
https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_exibicao_2017.pdf
<http://produtos.seade.gov.br/produtos/500anos/consulta.php>
<http://salasdecinemadesp.blogspot.com/2009/02/grandes-empresarios-da-exibicao.html>
http://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/populacao/1937/populacao1937aeb_14_a_26.pdf
<http://silenciosos.l2o.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=iah.xis&lang=pt&base=VIDEO>
http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_brasil.php
<http://zildo-gallo.blogspot.com/2015/01/o-cinema-e-as-suas-salas-fechadas-em.html>
<http://www.camaramatao.sp.gov.br/?id=65&idPagina=49>
http://www.cedae.com.br/ligacao_agua
<http://www.cinearaujo.com.br/>
http://www.codistil.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2&lang=pt
<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/>
<http://www.lazuliarquitetura.com.br/conceitos.htm#Varandas>
http://www.limeira.sp.gov.br/sitenovo/simple_hotsite.php?id=5&simple=56
<http://www.maxionsc.com/cruzeiro/historia/>
<http://www.memoriadesantos.com.br/post/historia-dos-cinemas-em-santos-111/>
<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/200-resenhafreire>
<http://www.mp.usp.br>
<http://www.setur.piracicaba.sp.gov.br/site/index.php/a-cidade/como-chegar>
<http://www.shoppingpiracicaba.com.br/ShoppingDetalhe>
<http://www.ufjf.br/minasecinema/>
<http://www.xvpiracicaba.com.br/historia/>

<https://www.youtube.com/watch?v=k73saxyVow0>

MAGIOLI, Lucas. *COMURBA*. Disponível em: <https://memorialacipi.wordpress.com/2016/11/11/comurba/>

Arquivos

Biblioteca Nacional digital

Biblioteca Municipal de Piracicaba

Câmara Municipal de Piracicaba

Centro Cultural Martha Watts

Centro de Memória da Unicamp

Correio Popular

Fundação Romi

Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba

JUCESP

Secretaria Estadual de Educação

Entrevistas

Francisco Andia, 29 mai. 2018.

APÊNDICE A
Tabela 3 - Quadro sinóptico de salas de cinema de Piracicaba

Nome da sala	Início - Término das atividades	Empresas administradoras	Localização	Especificidades
<i>Teatro Santo Estevão</i>	19/12/1870 (Início da construção)		Largo do Teatro, entre as ruas Prudente de Moraes, São José e Santo Antônio, onde hoje é a Praça José Bonifácio	Com aproximadamente 1.000 assentos.
<i>Éden</i>		Antonio Riggo (proprietário)		Bar em que ocorreram apresentações de cinematógrafo.
<i>Clube Piracicabano</i>	1900 - 1910	Coronel Barbosa (proprietário do clube)	Sobrado na Rua Direita	Clube em que ocorreram apresentações de cinematógrafo.
<i>Ideal</i>	julho de 1908 - setembro de 1908	Empresa Walker/ Bento Graner (operador)	Rua da Boa Morte, esquina com a Rua Municipal	Durou em torno de dois meses.
<i>Pavilhão Paulista</i>	1908 - 1909	Sociedade entre Walker e Saturnino de Campos (1º período) Walker e Graner (2º período)	Rua XV de Novembro	
<i>Charitas</i>	05/12/1908 - 1910		Teatro Santo Estevão	
<i>Bijou</i>	05/09/1909 - maio de 1910	Victor Walker e Leandro Madazio	Rua São José (antigo rinque de patinação)	Ingressos a 5\$000 para camarotes, 1\$000 para cadeiras e \$500 para geral.
<i>Iris</i>	22/10/1910 - 10/1912 03/01/1913 (Reinauguração) maio de 1914 - 03/12/1914 03/12/1914 - início de 1920 início de 1920 - setembro de 1920 setembro de 1920 - janeiro de 1921 janeiro de 1921 - 1929	Empresa Müller e Costa Empresa Müller e Costa Empresa Castro, Godoy e cia. Empresa Castro, Franco e cia. Empresa Antonio Campos e Cia. Empresa Pinto e Cia. Empresa Antonio Campos e Cia.		Antigo Bijou. Em 29/03/1914 foi inaugurada sua pista de patinação.
<i>Teatro Cinema</i>	fevereiro de 1910 - dezembro de 1915 dezembro de 1915 - final da década de 1910	Claes e Oliveira Lippelt e Comp.	Teatro Santo Estevão	Ingressos a 2\$000 para camarotes, 1\$000 para varandas, \$500 para cadeiras e \$300 para a geral.
<i>Parisiense</i>	abril de 1911 - 17/06/1911		Rua do Comércio	
<i>Bijou (segundo)</i>	17/06/1911 - 11/08/1911		Rua do Comércio	Antigo Parisiense.
<i>Cinema Piracicabano</i>	11/08/1911 - 26/10/1911	Gabriele Serso e Comp.	Rua do Comércio	Antigo Bijou (segundo). Houve a instalação de ventiladores elétricos.
<i>Radium</i>	26/10/1911 - outubro de 1912 outubro de 1912 - dezembro de 1913 Reinauguração em 31/07/1915 - ?	Empresa Müller Empresa G. Martins Empresa Lippelt e Cia.	Rua do Comércio Rua do Comércio	Antigo Cinema Piracicabano . Com ingressos a \$500 para a varanda, \$300 para cadeiras \$200 para geral.
<i>Rezende</i>	12/10/1912 - 01/08/1913 (foi colocado à venda)	Empresa Lopes e Cia.	Vila Rezende	
<i>Politeama</i>	28/03/1914 - setembro de 1920 setembro de 1920 - 06/04/1921 06/04/1921 - 1930 Reinauguração em 27/05/1933 - ?	Empresa Francisco Alves Fagundes Empresa Pinto e Cia. Empresa Antonio Campos e Cia. Empresa Sarruge e Cia.	Largo do Jardim	
<i>Teatro Santo Estevão</i>	Reinauguração em 08/08/1920 - setembro de 1930	Empresa Antonio Campos e Cia.	Largo do Teatro	
<i>São José</i>	11/07/1927 - 1929 1929 - maio de 1933 maio de 1933 - julho de 1933 02/07/1933 - 1938 1938 - meados da década de 1960	Empresa Teatral Hungria Empresa Antonio Campos e Cia. Empresa Cinematográfica Eichemberg Ltda. Empresa Sarruge e Cia. Cinemas do Interior de SP (J. B. Andrade)	Rua São José, 799	
<i>Pavilhão Popular</i>	01/05/1930 - setembro de 1930 setembro de 1930 - 1931	Empresa A. Vasconcellos e Cia. Empresa Sarruge e Cia.	Rua do Comércio Mudou-se para o Teatro Santo Estevão	
<i>Cine Teatro Popular</i>	06/05/1931 - 1932	Empresa Sarruge e Cia.	Rua Pessoa, 194-196	
<i>Cine Odeon</i>	1933 - ?	Empresa Cine São Paulo Ltda.		Antigo Iris.
<i>Cine Broadway</i>	10/10/1935 - 1938 1938 - 1971 1971 - março de 1981	Empresa Piracicaba-Limeira de Cinemas (J. B. Andrade) Cinemas do Interior de SP (J. B. Andrade) Cinemas do Interior de SP (Francisco Andia)	Rua São José, 644	Antigo Odeon.
<i>Cine Colonial</i>	30/05/1953 - 1957 1957 - 1958 1958 - 1962 1962 - 1971 1971	Empresa Paulista de Cinemas (Lucídio Domingos Ceravolo) Empresa Paulista e Francisco Andia Empresa Paulsita e Irmãos Cury Francisco Andia Cinemas do Interior de SP (Francisco Andia)		600 poltronas.
<i>Cine Palácio</i>	26/05/1954 - 1962 1962 - 1965	Irmãos Cury Francisco Andia	Rua Benjamin Constant, 1.113	1.065 lugares.
<i>Cine Politeama</i>	1954 - 1971 1971 - 1981	Cinemas do Interior de SP (J. B. Andrade) Cinemas do Interior de SP (Francisco Andia)	Praça José Bonifácio	
<i>Cine Tupi</i>	1954 - ?		Vila de Tupi	500 lugares - Projetor 16mm.
<i>Cine Santo Antonio</i>	1955 - ?	Orlando Duarte	Bairro Santa Terezinha	300 lugares - Projetor 16mm - Funcionava 2 vezes por semana.
<i>Cine Paulistinha</i>	1955 - década de 1960 década de 1960 - 1971 1971 - ?	Irmãos Cassano Cinemas do Interior de SP (J. B. Andrade) Cinemas do Interior de SP (Francisco Andia)	Rua Benjamin Constant, 2795	400 lugares.

<i>Cine Saltinho</i>	1956 - ?		Vila de Saltinho	120 lugares - Projetor 16mm.
<i>Cine Artemis</i>	1956 - ?		Vila de Artemis	150 lugares - Projetor 16mm.
<i>Cine Lar</i>	1956 - ?	Mario Cassano	Vila de Saltinho	200 lugares - Funcionava 2 vezes por semana.
<i>Cine Plaza</i>	1962-1964	Lucidio Ceravolo, Francisco Andia e seu pai	Edifício Luiz de Queiróz (COMURBA)	1.020 lugares.
<i>Cine Rivoli</i>	1965 -1971 1971 – 1995	Francisco Andia Cinemas do Interior de SP (Francisco Andia)		Antigo Cine Palácio.
<i>Cine Tiffany</i>	Reinauguração em março de 1981- 1994	Cinemas do Interior de SP (Francisco Andia)		Antigo Broadway.
<i>Sala Grande Otelo</i>	18/08/1981 - 1998	Prefeitura Municipal de Piracicaba	Teatro Municipal Dr. Losso Netto	150 lugares.
<i>Salas do Shopping Piracicaba</i>	1987 - anos 2000 anos 2000 - momento atual	Paris Filmes Cinematográfica Araújo	Shopping Piracicaba	1 complexo com 7 salas.