

# **O MAGNATA DE VALÊNCIA: CAPITALISTAS, BICHEIROS E COMERCIANTES DO PRIMEIRO CINEMA NO BRASIL (1904-1921)**

Julio Lucchesi Moraes

Doutorando do Departamento de História Econômica da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP.

julio.moraes@usp.br

## **Resumo**

O presente artigo pretende empreender uma análise crítica a respeito da trajetória econômica do empresário hispano-brasileiro Francisco Serrador. Ao longo da bibliografia sobre a História Social do Cinema brasileiro, o imigrante valenciano costuma ser destacado como um dos atores maiores, sobretudo no que tange ao campo da exibição cinematográfica – segmento econômico ao qual se dedicou por boa parte de sua vida. A trajetória pessoal e empresarial de Serrador foi estudada por diversos autores, dentro de diversas propostas e abordagens. Sem o intuito de esgotarmos o tema, pretendemos revisitar esses diversos textos, apontando padrões, limites e lacunas dentro das diversas biografias propostas. Assim, para além de uma simples exposição cronológica de eventos de sua vida, pretendemos trazer novas contribuições à discussão mediante a vinculação de dados e informações inéditas, oriundas de pesquisa sobre documentação histórica feita junto ao Arquivo Família Ferrez, atualmente custodiado pelo Arquivo Nacional, cuja análise e tabulação inserem-se em projeto de doutoramento atualmente em curso junto ao departamento de História Econômica da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob orientação do Prof. Dr. José Flávio Motta e com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

**Palavras-chave: Francisco Serrador, História do Cinema no Brasil, História Econômica**

## **Abstract**

This article intends to undertake a critical analysis on the economic trajectory of the Hispano-Brazilian businessman Francisco Serrador. Throughout the literature dedicated to the Social History of Brazilian Cinema, the immigrant is often described as a major figure, especially in the field of cinema exhibition - the economic sector to which he dedicated a good part of his life. Both his personal and business trajectories have been studied by many authors within different approaches. We intend to revisit these various texts, highlighting the achievements and limitations within these already proposed biographies. Thus, in addition to a simple

chronological exposition of events of his life, we intend to bring new contributions to the discussion by linking data and unpublished information, derived from research on historical documentation done in the Ferrez Family Archive, currently guarded by the Brazilian National Archive, whose analysis and tabulation are currently being done in a doctoral project in the Department of Economic History from the Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences from the University of São Paulo (FFLCH-USP), under the guidance of Prof. José Flávio Motta and support from the São Paulo Research Foundation (FAPESP).

**Key-words: Francisco Serrador, Social History of Brazilian Cinema, Economic History**

### **Serrador, o empresário: gênese de um mito histórico**

À 30 de setembro de 1955, um jornal carioca publicava uma longa matéria a respeito da inauguração de um busto de bronze comemorativo à Francisco Serrador Carbonell no centro do Rio de Janeiro<sup>1</sup>. Em claro tom laudatório, a matéria destacava os diversos esforços e empreitadas comerciais realizadas pelo imigrante, suas inquestionáveis contribuições para a cidade, seu caráter empreendedor, seu pioneirismo etc. O quarteirão da Cinelândia – um elegante conjunto de cinemas, hotéis, bares, escritórios e restaurante na ponta final da Avenida Rio Branco – seria a conquista última de uma bem-sucedida trajetória de vida (**Gazeta de Notícias**, 30/09/1955).

É do mesmo período o lançamento da biografia do empresário assinada por um biógrafo, Gastão Pereira da Silva. **Serrador: o criador da Cinelândia** é um livro assumidamente hiperbólico<sup>2</sup> e que, de certo modo, integrou-se ao quadro geral de honrarias públicas prestadas ao imigrante espanhol<sup>3</sup>. Curiosamente, a despeito dos marcantes exageros do texto de Silva, a biografia parece ter dado conta de fornecer uma espécie de “narrativa oficial” da vida de Francisco Serrador, alçando-o ao panteão dos heróis e figuras públicas

---

<sup>1</sup> Houve certa disputa para a escolha do local em que o busto seria colocado. O biógrafo Gastão Silva foi particularmente contrário à escolha da Praça Floriano, em lugar do Passeio Público onde, segundo ele próprio, a estátua estaria em maior conexão com a história do próprio empresário (s/d, p.13).

<sup>2</sup> “Este livro não é uma biografia (...). É, quando muito, um perfil. Um perfil visto por um só ângulo. Contudo, será o mais expressivo flagrante da vida de um homem verdadeiramente extraordinário, de um homem que quis e soube transformar pelo milagre do trabalho cotidiano o sonho em realidade” (SILVA, s/d, p.1).

<sup>3</sup> Ao menos até onde foi nossa pesquisa, não foram encontradas informações adicionais sobre o livro, os motivos completos de sua publicação, as fontes para seu financiamento etc. Talvez a descoberta de tais informações consiga esclarecer um pouco mais a real posição da obra e de seu autor dentro do contexto sócio-político de seu lançamento.

locais. O texto sobre o espanhol “de alma carioca”<sup>4</sup> articula-se, nesse sentido, a todo uma teia de relações afetivas entre os habitantes e autoridades públicas da cidade do Rio de Janeiro e sua cidade, seu centro histórico, seu passado etc., perpassando os anos e perpetuando-se ano após ano<sup>5</sup>.

Um exemplo real do poder dessa narrativa fundadora pode ser visto no livro **Cinelândia: breve história de um sonho**, assinado por João Máximo e publicado no ano de 1997. O belo álbum de textos, fotos e depoimentos foi patrocinado pela Petrobrás – atual proprietária do Edifício Serrador, prédio erguido no coração da Cinelândia – e é prefaciado pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Luiz Paulo Conde. Para além dos objetivos meramente institucionais da publicação, a obra articula-se a uma proposta de revitalização urbanística da região central do Rio de Janeiro. Percebe-se assim que, dentro de tal proposta, as salas de cinema e a própria figura de Serrador agenciam-se a um discurso muito mais político e afetivo do que propriamente historiográfico. Assim, embora o livro de João Máximo traga avanços no que tange a dados e informações sobre a trajetória econômica do valenciano, ele segue sendo bastante tributário da visão idealista de Gastão Pereira, citando-o, inclusive, uma série de vezes (1997, pp.89-117)<sup>6</sup>.

A relação umbilical entre Francisco Serrador e a Cinelândia e, conseqüentemente, a relação com o Rio de Janeiro, não deve nos levar a concluir que essa visão “mistificada” do empresário espanhol ocorre apenas na bibliografia carioca. Em muitos casos, a excessiva importância atribuída à Cinelândia de Serrador “faz sombra” às análises historiográficas sobre outras praças comerciais brasileiras. Analisando a História do parque exibidor paulistano, afirma Inimá Simões que:

---

<sup>4</sup> Serrador foi proclamado cidadão brasileiro em 20/03/1941. Uma cópia do documento, assinado pelo Ministro do Estado da Justiça e Negócios Interiores, está anexada no início do livro de Gastão Pereira da Silva (s/d, p.17).

<sup>5</sup> O poder desse mito engendrado ainda em meados do século passado não pode ser menosprezado. As antigas salas de exibição e, por extensão, os empresários a elas ligados, parecem ter uma especial capacidade de mobilização social, não apenas no plano sentimental, mas também em esforços e ações políticas concretas. Assim, para além de uma reflexão histórica estagnada no tempo, nossa discussão tem grande atualidade. Parece-nos que a comoção e mobilização popular na cidade de São Paulo pelo tombamento do Cine Belas Artes é o mais recente capítulo desse fenômeno. Curiosamente, o referido cinema foi erguido pela Companhia Serrador, nesta época já conduzida por um de seus sucessores, Florentino Llorente (**Jornal Espetáculos**, nº 9, 30/08/1970, Arquivo de recortes de Jornal da Cinemateca).

<sup>6</sup> Há informações relevantes sobretudo no que tange aos momentos finais da trajetória de Serrador, bem como de dados a respeito da continuidade de sua empresa por parte de seus filhos e sócios. De qualquer maneira, também o livro de João Máximo não se coloca como uma referência no tema, conforme explicitado na orelha do álbum: “não é um livro de referência, abrangente, global, detalhista. Focaliza, quase em forma de crônica, década por década, os mais de setenta anos da Cinelândia de Serrador” (1997, orelha).

[Serrador, nos anos 1920 – JLM] se estabelece no Rio (deixando aqui funcionários de sua total confiança, entre eles J.Llorente), *porque ali existem mais condições e apoio para a implantação de uma moderna estrutura no ramo das diversões*, onde o cinema desponta soberano. Serrador tem plena consciência de que em torno do cinema outros negócios rendosos surgirão (1990, p.17, destaques nossos).

Também aí o trabalho de Gastão Pereira da Silva é utilizado como fonte (Cf. *idem*, p.15). Assim, mesmo que o autor explicita suas restrições à obra do biógrafo<sup>7</sup>, parece haver grande dificuldade em se superar a dominância da etapa da Cinelândia quando das reconstituições da vida do empresário Serrador. Se cabe um jogo de palavras com a frase da orelha do livro de João Máximo, veremos que a imagem histórica que mais se perpetua ao longo das décadas e da bibliografia não é exatamente a da “Cinelândia de Serrador”, mas sim a do “Serrador da Cinelândia”.

### **Para além da Cinelândia: Serrador nos anos 1910**

Em que medida as análises da trajetória econômica de Francisco Serrador viesadas pela importância da Cinelândia são problemáticas? Parece-nos, sem embargo, que a excessiva atenção dada às atividades do empresário nas décadas de 1920 e 1930 obscurece as etapas anteriores de sua biografia. Sob a égide de uma narrativa propriamente *teleológica*, cuja apoteose é a constituição da Cinelândia, os momentos iniciais de sua trajetória são ignorados, ofuscados ou encarados como meras etapas embrionárias para seu posterior triunfo<sup>8</sup>. Quais motivos e quais critérios, todavia, justificariam a hegemonia do “Serrador da Cinelândia” em detrimento dos demais? Por que não mencionar o Serrador do Coliseu Curitibano ou do Bijou-Theatre paulistano ou mesmo o jovem Serrador valenciano? Por que não ampliar sua biografia e abranger esses outros períodos de sua vida? São com tais questões em mente que seguimos adiante em nossa revisão bibliográfica.

---

<sup>7</sup> Sobre o livro de Silva, afirma Inimá Simões que “o tom da biografia é claramente incensatório, deixando supor uma obra de empreitada” (1990, p.15).

<sup>8</sup> A narrativa de Gastão Pereira tem, de fato, uma estrutura narrativa apoteótica, tendo o incêndio do cinema Alhambra e a morte de Serrador em 1941 como uma espécie de final dramático.

A primeira obra que deu conta de resgatar aspectos dos primeiros anos de atividade de Serrador foi o trabalho de Vicente de Paula Araújo, **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. A partir de um levantamento de notas, anúncios e crônicas de periódicos paulistanos no período, o autor compôs um grande quadro sobre o setor de entretenimento na cidade de São Paulo, vinculando o nome de empresários, companhias e atrações diversas que passaram pela urbe (Cf. 1981, *passim*). Na referida obra a importância atribuída à Francisco Serrador é inegável. Araújo divide a cronologia de sua pesquisa em duas partes: de 1897 a 1906 e de 1907 a 1914, sendo justamente a chegada e a instalação do imigrante espanhol na cidade o grande marco divisório (*idem*, p.137).

A exposição de Araújo aponta para uma atuação extremamente diversificada do imigrante espanhol: assim, além de pioneiro no ramo de exposições cinematográficas em salas fixas, ora o encontraremos envolvido com a articulação de recursos e capitais para a expansão de suas atividades, ora disputando espaços com seus concorrentes locais, ora ainda dedicando-se a investimentos nos campos da produção de filmes e no financiamento de grupos teatrais locais (*idem*, p.172-222).

Em meio a essa multiplicidade de tarefas, já se mencionam algumas atividades de Serrador na capital federal. O autor cita, por exemplo, um embate judiciário travado nas cortes do Rio de Janeiro entre Serrador e um de seus grandes rivais, o italiano Jácomo Staffa (*idem*, p.213). A aparição do nome do espanhol junto às páginas jurídicas não causa surpresa. Como veremos mais adiante, não faltaram oportunidades e inimigos contra quem Serrador se bateu ao longo da década de 1910 (Cf. SOUZA, 2004, pp.295-335).

Seja como for, embora a obra de Vicente de Paula Araújo traga avanços significativos à reconstituição da praça paulistana no começo de século, a contextualização das relações entre os negócios de Serrador no Rio de Janeiro e em São Paulo é pouco desenvolvida. Tampouco sua outra obra dedicada à análise histórica do período – **A Bela Época do Cinema Brasileiro** – dá conta de cobrir essa lacuna dentro das análises biográficas de Serrador (1976, pp.357-375)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> E nem poderia deixar de ser de outra maneira: além do livro dar enfoque ao setor da produção cinematográfica do período, em detrimento aos demais elos da cadeia do cinema, seu recorte temporal encerra-se em 1912, de modo que durante boa parte do período coberto por sua análise, Francisco Serrador ainda se encontrava em São Paulo.

Outro trabalho fundamental dentro dessa revisão bibliográfica sobre Francisco Serrador é o álbum **Palácio e Poeiras – 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**, de Alice Gonzaga (1996, p.100). Trabalhando com um recorte cronológico bastante ampliado, a autora dá conta de cobrir todas as etapas da vida do empresário. Embora traga algumas menções ao passado de Serrador em Curitiba e em São Paulo, seu enfoque são atividades do empresário no Rio de Janeiro, sobretudo no período posterior a 1919, quando de sua instalação definitiva na cidade. Assim, embora seu livro mencione diversas vezes as importantes relações interestaduais dentro de sua carteira de negócios, sua argumentação não deixa de incorrer, fatalmente, no paradigma da Cinelândia (*idem, ibidem*).

O ensaio **Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo**, de José Inácio de Melo Souza parece ser o primeiro trabalho a deixar clara a limitação dos recortes biográficos feitos sob o prisma estritamente geográfico<sup>10</sup>. Partindo de um elenco de fontes diverso de seus antecessores<sup>11</sup>, o autor reconstrói o período paulistano do empresário espanhol. Para além de uma mera etapa embrionária da grande realização dos anos 1920, o momento configura-se como um período crucial de capitalização do imigrante, conforme apontado na passagem abaixo:

O nosso primeiro grande do cinema cresceu a partir de São Paulo e somente o desprezo devotado aos exibidores por longas décadas, ou a concentração do comércio cinematográfico no Rio de Janeiro nos anos 1920, ficando São Paulo em segundo plano, obscureceu o fato. A cidade de São Paulo entre 1908-11 seria o principal campo de batalha para o controle do mercado, não mais paulistano mas da região mais rica do país, com a mobilização de grandes capitais financeiros (SOUZA, 2005, pp.189-190).

O argumento é levado adiante em **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. Na pesquisa, o caráter do Serrador paulista é ainda mais desenvolvido e suas relações em São Paulo esmiuçadas (SOUZA, 2004, caps. 6-8). A imagem que se forma do valenciano no contexto paulistano dos anos 1900 e 1910, contudo, diverge bastante daquela pintada por Gastão Pereira da Silva e seus sucessores.

---

<sup>10</sup> “[o império de Serrador] abarcaria São Paulo, capital e interior, Rio de Janeiro e Minas Gerais, além de agências no sul e no norte-nordeste” (2005, p.189). Ver também o anúncio vinculado no trabalho Moraes (2007, p.139).

<sup>11</sup> Souza trabalha com documentação jurídica, licenças e pedidos de alvarás feitos à Prefeitura etc.

Ao que tudo indica, o relativo silêncio da bibliografia oficial sobre Francisco Serrador não é acidental: o resgate desses primeiros anos de suas atividades nas praças curitibana e paulistana não apenas adiciona novos elementos a sua biografia, mas sim a altera qualitativamente. Não seria exagerado afirmar que a pormenorização de suas atividades no ramo de entretenimento em Curitiba e sua capitalização em São Paulo ferem mesmo sua imagem de figura pública e herói local, a partir dos anos 1920. Trata-se, nesse sentido, de um passado incômodo ao qual o historiador não pode furtar-se de visitar.

### **Do Coliseu Curitibano à Companhia Cinematográfica Brasileira**

Francisco Serrador Carbonell nasceu em oito de dezembro de 1872 na cidade espanhola de Valência<sup>12</sup>. Excetuando-se a informação de que o imigrante era “filho de Francisco Serrador e Modesta Carbonell” (SILVA, s/d, p.17) e de que teria trabalhado por algum tempo como “caixeiro viajante em Madrid” (MÁXIMO, 1997, p.62), pouco é sabido de sua trajetória antes da vinda para o Brasil. Parece-nos que uma plena reconstituição de sua vida envolveria uma análise mais profunda a respeito das condições materiais de sua família em Valência, os motivos da escolha de sua decisão pelo Brasil, a eventual existência de parentes ou amigos já instalados aqui etc.

Seja como for, o imigrante atracou no país no ano de 1887, tendo desembarcado primeiramente em Santos. Lá, obteve trabalho em uma empresa de drenagem e escoamento de águas do porto, ganhando “800 réis diários” (SILVA, s/d, p.35 e SOUZA, 2005, p.187). Ao que tudo indica, a cidade não lhe rendeu grandes dividendos, tendo ele se transferido para outro porto, o de Paranaguá, no Paraná, partindo de lá para a capital do estado, Curitiba (MÁXIMO, 1997, p.63). É na praça paranaense que o espanhol encontrará suas primeiras possibilidades concretas de capitalização (*idem, ibidem*).

---

<sup>12</sup> José Inácio de Melo Souza, valendo-se de informação do serviço do alistamento eleitoral de São Paulo, identifica uma data alternativa de nascimento do imigrante, que seria o ano de 1876 (2005, p.187). O mais provável, contudo, segue sendo o ano de 1872.

Afirma João Máximo que Serrador iniciou suas atividades na cidade “vendendo peixe” e passando, logo em seguida para o ramo de “quitandas de frutas” (1997, pp.63-64)<sup>13</sup>. Ainda de acordo com o autor, o jovem espanhol teria estabelecido, nestes primeiros meses na cidade, uma “agência de mensagens” junto com o patricio Manuel Laffite Busquets (*idem, ibidem*). Seria, contudo, com outro comerciante, Antônio Gadotti, que Serrador estabeleceria uma longa e duradoura parceria comercial. Das poucas informações de que dispomos sobre o período, pode-se imaginar que Gadotti, cinco anos mais velho e supostamente já estabelecido na cidade há mais tempo, tenha fornecido meios e recursos para a expansão dos projetos de Serrador (Cf. Souza, 2005, p.186).

A parceria mostrou-se bastante fecunda e já no ano de 1902, os periódicos locais anunciavam atividades comerciais dos parceiros (SOUZA, 2004, p.201). Primeiramente, o trio Busquets, Serrador e Gadotti arrendou o Frontão Curitibano para a realização de partidas e exposições de pelota basca. Em seguida, agenciaram circos da região para a realização de touradas (Cf. *idem, ibidem* e MÁXIMO, 1997, p.63). Pelo perfil das atrações, imagina-se que os espanhóis e, mais especificamente Serrador, foram os grandes responsáveis pela escolha de repertórios e atrações. O “iberismo” das escolhas do valenciano neste primeiro momento também se faria marcar quando de sua administração do Clube Cervantes, onde teria montada uma casa de jogos de azar, que contava com partidas de “vísporas e zôoteca” (*idem, ibidem*).

A presença desse tipo de negócio dentro do portfólio de atividades do empresário é motivo de alguma discórdia dentro da bibliografia. Isso porque, ao contrário de outros empresários do entretenimento do começo do século XX, como Paschoal Segreto ou Jácomo Staffa, Serrador “não se considerava um bicheiro” (GONZAGA, 1996, p.100)<sup>14</sup>.

Sem entrarmos no mérito de tal questão, parece-nos que uma boa maneira de escapar da discussão é imaginar que mais do que recursos oriundos de jogos ilegais, a praça curitibana permitiu ao empresário o estabelecimento de uma série de contatos comerciais. Não nos referimos apenas ao grande número de imigrantes empreendedores a quem Serrador se

---

<sup>13</sup> De acordo com José Inácio de Souza, em Curitiba “seus negócios cresceram e, de vendedor ambulante, passou a dono de quiosque, conquistando “seleta clientela”” (SOUZA, 2005, p.201). Os quiosques, contudo, eram espaços notabilizados pela frequência popular, recebendo, ao menos no que tange aos estudos feitos sobre a capital federal, uma estigma social bastante negativa, de modo que a referência ao *status* social da clientela de Serrador neste primeiro momento deve ser vista com certas restrições (*idem, ibidem*).

<sup>14</sup> As íntimas relações entre o empresariado do entretenimento da época e o jogo do bicho não deve causar surpresa aos estudiosos da *Belle Époque*. Uma análise mais apurada sobre o tema é empreendida no texto de Moraes (2007, p.116-118).



associou ainda em Curitiba<sup>15</sup>, mas também aos primeiros negócios travados com as praças carioca e paulista (*idem, ibidem*)<sup>16</sup>.

Em 1904, por exemplo, Serrador e Gadotti compraram um projetor Pathé (chamado Richebourg) e começaram a expor vistas no Coliseu Curitibano (SOUZA, 2005, p.187)<sup>17</sup>. De acordo com José Inácio de Melo Souza, a praça curitibana deu rapidamente mostras de esgotamento, de modo que os sócios decidiram iniciar uma trajetória itinerante seguindo, a princípio, o caminho de volta feito pelo imigrante: primeiro Paranaguá e depois Santos. Em 1907, encontravam-se no Teatro São Carlos de Campinas e em agosto do mesmo ano chegaram à cidade de São Paulo (*idem, ibidem*).

A instalação de Serrador em São Paulo é bem documentada e estudada, seja no livro de Vicente de Paula Araújo, seja no de José Inácio de Melo Souza. Em 3 de agosto daquele ano, o projetor Richebourg foi a grande atração do Teatro Sant'Ana, a melhor casa da cidade até 1911, quando foi inaugurado o Teatro Municipal (MORAES, 2007, pp.103-104). Em novembro de 1907, abriam-se as portas do Bijou-Theatre, a primeira sala fixa da cidade (ARAÚJO, 1981, p.145).

Segue-se a partir daí um período de crescimento realmente vertiginoso. José Inácio de Melo Souza mostra como, entre o período 1907 e 1911, a empresa de Serrador deu conta de eliminar e/ou anexar seus principais concorrentes nos mercados de venda, locação e exibição cinematográfica paulistana (2004, pp.207-220). Não causa espanto, assim que, em 1913, o imigrante detivesse o incrível número de 28 cinemas na cidade, espalhados por diversos bairros. No ano seguinte, ainda que o número fosse um pouco menor (21 estabelecimentos), sua empresa possuiria nada menos do que 31 mil assentos na cidade (MORAES, 2007, p.138).

Já neste período, contudo, a expansão de Serrador valia-se de um inédito mecanismo institucional: a captação de recursos por meio de subscrições públicas. Se, até então, o setor do entretenimento no país vinha se expandindo exclusivamente por meio da utilização de capitais próprios dos diversos empresários concorrentes, as possibilidades originadas pela

---

<sup>15</sup> O autor conta, inclusive, que o rol de relações de Serrador estendia-se até à Baronesa do Cerro Azul que, certa vez, teria coberto a banca de apostas do empresário (*idem*, p.65).

<sup>16</sup> A autora chega a cogitar que Serrador e Gadotti teriam adquirido brinquedos para seu parque de diversões do empresário italiano sediado no Rio Paschoal Segreto (1996, p.100).

<sup>17</sup> O Coliseu Curitibano era um “parque de diversões com rinque de patinação, carrossel, tiro ao alvo e um esplêndido botequim” (SOUZA, 2005, p.187)

abertura de capitais aos nascentes investidores da época davam ao segmento um dinamismo de proporções inéditas (SOUZA, 2004, p.216).

A primeira empresa de Serrador a abrir seu capital foi a Cia. de Diversões. Em 1909, foram lançadas subscrições totais de 112 contos adquiridas por figuras importantes da sociedade paulista (*idem*, p.216)<sup>18</sup>. Seria contudo a abertura da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), em 1911, que impulsionaria em definitivo a atividade cinematográfica de Serrador (*idem*, p.220). Isso porque:

A constituição da CCB representava um passo importante numa já ascendente trajetória de expansão do setor exibidor paulistano. Do ponto de vista do passivo da empresa, vemos que a empresa valia-se basicamente de capitais próprios de Serrador e de seus parceiros e sócios de negócios anteriores, bem como das ações abertas no mercado, cujos principais acionistas eram grupos ligados aos grandes capitais cafeeiros paulistas e aos interesses imobiliários em São Paulo (MORAES, 2010, p.10).

Essa estrutura acionária se alteraria já no ano seguinte. Em assembléia de 23 de junho de 1912, a diretoria da Companhia resolvia expandir o capital de empresa de dois para quatro mil contos (SOUZA, 2004, p.227). Nesse segundo lote de ações, os maiores subscritores não foram nem os grandes capitais cafeeiros paulistas, nem figuras ligados ao ramo imobiliário, mas sim uma casa de comércio e importação carioca de nome Marc Ferrez & Filhos. Parece-nos que a análise da relação entre Serrador e Mar Ferrez e seus filhos, Luciano e Julio, é fundamental na compreensão de sua trajetória econômica e, ponto fundamental, de sua opção pela praça carioca em detrimento de São Paulo, no final dos anos 1910.

### **Serrador no Rio: a querela com os Ferrez**

O primeiro contato de que se tem notícia entre a Firma Marc Ferrez & Filhos e Francisco Serrador deu-se no ano de 1907, quando o valenciano ainda se encontrava em Curitiba. De acordo com João Máximo, A MF&F contactou Serrador no intuito de “demovê-

---

<sup>18</sup> Para uma análise mais detalhada sobre a relação entre a CCB e os grandes capitais cafeeiros, ver o capítulo 3 de Moraes (2007).

lo da representação da Pathé” (1997, p.73). A relação entre a Pathé Frères e os Ferrez é central para compreender o setor cinematográfico no período. Conforme explicado no trabalho *A trajetória econômica da Marc Ferrez & Filhos*, a firma carioca assinou, naquele mesmo ano de 1907, um contrato de exclusividade no fornecimento de fitas e equipamentos da Pathé para todo o território brasileiro, realizando contratos de sublocações regionais para diversos representantes (MORAES, 2010, pp.5-10). Consultando a coletânea de documentos jurídicos do Arquivo Ferrez, pudemos identificar o documento assinado pela MF&F e Serrador/Gadotti para a representação exclusiva da Pathé nos estados de São Paulo e Paraná<sup>19</sup>.

Embora tenha sido peça chave para a sedimentação de Serrador em São Paulo, a condição de representante regional da Pathé não durou muito: ao que tudo indica, o crescimento da CCB no começo da década de 1910 acabou causando um desequilíbrio de forças entre a companhia e os Ferrez. Assim, a relação entre as duas foi formalmente alterada no ano de 1912, data da referida expansão acionária (*idem*, p.11).

Para a MF&F, uma aliança com a CCB significaria um ganho de escala no fornecimento de fitas para um cliente único, substituindo o modelo fragmentado de contratos que vinha sendo empregado desde então. Além disso, inútil lembrar, a MF&F tornava-se acionista da empresa e recebia dividendos dos bons resultados da companhia paulista (*idem*, p.12). Esta, por seu lado, rendia uma série de vantagens pela incorporação da firma carioca.

O primeiro ganho foi a possibilidade de avanço de Serrador no concorrido setor exibidor da capital federal. Tal ponto se justifica a partir de uma análise comparativa entre a contabilidade dos cinemas paulistas e cariocas administrados pela CCB no ano de 1914. Apesar do tamanho do parque exibidor na cidade de São Paulo, as receitas de bilheteria dos 11 cinemas de São Paulo apresentadas no relatório somavam um total de 548:136\$460, incluindo-se aí quatro cinemas cujos exercícios contábeis foram negativos (o Theatro São Paulo, Skating Palace, Ideal e Barra Funda). Já no Rio, onde a sucursal da CCB contava com o controle direto de apenas quatro cinemas, os resultados anuais renderam um total de 670:300\$620, isto é, quatro salas da capital lucraram quase 25% a mais do que as onze salas da matriz paulista<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> “Contratos, cartas de fiança, recibos etc. da MF&F”, 30/05/1908.

<sup>20</sup> “Relatório da Diretoria da CCB”, 29/11/1914.

Poderíamos imaginar que o interesse de Serrador no Rio de Janeiro articulava-se não exatamente a um projeto de dominação horizontal do setor cinematográfico, mas sim uma ambição de avanços *verticais*. O argumento baseia-se numa hipótese levantada por José Inácio de Melo Souza, quando de sua afirmação que “a chave do sucesso estava na distribuição de filmes” (2005, p.190). O mesmo relatório da CCB de 1914 nos serve como fonte documental para tal argumentação: nele fica clara a importância da sucursal carioca como distribuidora de fitas pelo país. De acordo com a análise dos documentos, a sucursal não fornecia rolos da Pathé apenas para cinemas na capital, atuando também nos mercados de Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul (Moraes, 2010, p.10)<sup>21</sup>.

Por fim, e possivelmente ainda mais importante que o controle do setor exibidor e de distribuição interna de fitas, era a MF&F quem detinha o contato com os canais produtores europeus, sobretudo das firmas francesas Pathé e Gaumont. De acordo com o contrato firmado entre a CCB e a firma carioca, “a sucursal seria responsável pela importação de fitas da Europa” (Moraes, 2010, p.12). É este, sem dúvida, o motivo que julgamos mais fundamental na relação entre Serrador e os Ferrez e seu real interesse no Rio de Janeiro. Tratemos de entender o porquê.

Conforme apresentado no artigo **A trajetória econômica de Marc Ferrez & Filhos**, a importação de fitas de diversas produtoras da Europa para o Brasil era, no início da década de 1910, uma prerrogativa exclusiva da MF&F (*idem, ibidem*). Em linhas gerais, a negociação funcionava através de um modelo de intermediação: a firma possuía agentes comissionados em diversas partes do continente e que realizavam o duplo papel de agentes compradores e “correspondentes estrangeiros” dos interesses de Marc, Julio e Luciano no Velho Mundo (*idem, p.8*). Este tinha sido o modelo de compras utilizado pela firma desde finais do século XIX e que, de certo modo, era herdado pela CCB quando da incorporação da MF&F e da constituição da sucursal no Rio<sup>22</sup>.

Por volta de 1914, com o aumento de dificuldades de obtenção de fitas por motivos da deflagração da Grande Guerra, esse sistema começou a dar mostras de fadiga. Serrador, na condição de diretor da CCB, percebeu desde cedo que a excessiva fidelidade às produtoras,

---

<sup>21</sup> Na rubrica de receitas oriundas da distribuição de fitas, a matriz paulista rendeu um lucro total de 381 contos, frente a 359 contos da sucursal carioca. “Relatório da Diretoria da CCB”, 29/11/1914.

<sup>22</sup> Para uma análise da estrutura administrativa da MF&F, ver Moraes (2010, p.9).

bem como a dependência dos Ferrez a seus intermediários estavam se tornando um calcanhar de Aquiles da cadeia econômica. O próprio Serrador não deixa de ser enfático na apresentação de sua opinião:

Como muito bem sabe, o interesse da companhia é ter os seus negócios diretos com as fábricas, para o que sempre temos lutado, abandonando os negócios feitos pelos intermediários (...). Não seria possível à companhia depender de intermediários para os seus fornecimentos de filmes, sendo como somos os maiores importadores e consumidores de filmes no Brasil<sup>23</sup>.

Ao menos até onde pode ir nossa compreensão da troca de correspondências entre as diversas partes envolvidas nessas tratativas comerciais, a CCB necessitava de um volume cada vez maior de fitas para manter rodando seu imenso parque exibidor no país e o modelo de distribuição por intermediação estava representando um gargalo. Impaciente com a queda do volume de recursos de um lado e o aumento da demanda e a necessidade de cumprir com a pressão de seus acionistas do outro<sup>24</sup>, Serrador começou, por volta de 1914, a tentar empreender ligações diretas com a Europa, passando por cima dos irmãos Ferrez.

Num primeiro momento, a princípio a linha de batalha para obtenção de fitas foi a Itália. A importância do pólo italiano neste período é reconhecida não apenas pela bibliografia internacional sobre o primeiro cinema, mas também pelos diversos atores sociais envolvidos no período. Nas palavras do agente da MF&F/CCB A. Nevière, “l’Italie est l’unique pays qui pour le moment resiste à la guerre”<sup>25</sup>. Assim, possivelmente insatisfeito com o representante da CCB na Itália, Eneas Malaguti (agente ligado aos Ferrez), Serrador delegou um funcionário próprio, Salvador dell’Osso, instruído de seguir suas ordens e fazer aquisições de acordo com suas deliberações<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> “Cartas entre Julio Ferrez, e Francisco Serrador”, 10/05/1915.

<sup>24</sup> Dado o escopo do presente trabalho, não teremos como analisar aqui essa pressão feita pelos acionistas paulistas sobre Serrador. O argumento, contudo, parte da análise de duas cartas de Marc a seus filhos. Nelas, vemos que diversas figuras do núcleo paulistano da CCB (A.C. Camargo, Ignarra, Vivaldi e o Conde Asdrúbal) pressionaram o diretor aumentar o controle paulista da empresa, forçando uma queda de braços entre CCB de São Paulo com a CCB do Rio e com a MF&F (“Correspondência de Marc Ferrez aos filhos”, 19/10/1914 e 25/01/1915).

<sup>25</sup> “Cartas de A. Nevière a Luciano Ferrez”, 01/09/1914.

<sup>26</sup> A presença de dois agentes da CCB na Itália, Dell’Osso e Malaguti causa alguma dificuldade para a plena compreensão de suas atribuições. A análise das cartas, contudo, não deixa dúvida sobre a subordinação do primeiro à Serrador e do segundo a Julio e Luciano Ferrez (“Cartas de A. Nevière a Luciano Ferrez”, 13/08/1914 e 10/11/1914 e também “Cartas de Luciano Ferrez à Salvador Dell’Osso”, 12/07/1914”).

Em maio de 1915 a situação já estava crítica. Não bastassem as adversidades causadas pela guerra, com complicações na aquisição e mesmo no transporte das fitas para o Brasil<sup>27</sup>, surge uma nova dificuldade a mais no mercado italiano: a presença de um agente rival, Mr. Aubert, representante local de Jácomo Staffa. Malaguti descreve a situação nos seguintes termos:

Les difficultés por lês expéditions au Brésil augment toujours. Le manque de films vient aussi de fait que Mr. Staffa a envoyé de Mr. Aubert pour acheter tout ce qu'il y a de disponible. Il a acheté 3 copies, et a payé n'importe quel prix. Dans ces conditions vous comprenez très bien que lês frabiques italiennes lui ont donné la preference (...). Il faudrait que Mr. Serrador fut ici pour voir ce qu'il passe<sup>28</sup>.

As movimentações diretas feitas por Serrador no exterior não deixaram de incomodar Luciano e Julio Ferrez, integrando-se a um quadro maior de discordâncias entre o valenciano e os cariocas. Em dezembro de 1914, por exemplo, Luciano escreve uma carta a Julio afirmando ser contra a opção de Serrador de utilizar os cinemas da companhia para realização de “cafés-concerto e espetáculos teatrais”<sup>29</sup>. Noutra carta do mesmo período, Luciano reclama com o irmão da decisão de Serrador “não ter pago seus funcionários e nem dividido os dividendos aos acionistas menores”<sup>30</sup>.

Os atritos entre os Ferrez e Serrador vão aumentando até o rompimento definitivo no início de 1915. O estopim da querela foi a súbita chegada de Serrador ao Rio de Janeiro em abril daquele ano. Alegando, a princípio, que vinha por motivos pessoais e também para “ajudar Luciano na administração da contabilidade”<sup>31</sup>, logo ficaram claras suas intenções: o real propósito de sua viagem era tirar os Ferrez do controle da importação de fitas para o Brasil. Após revirar a documentação inteira da sucursal, o valenciano identificou uma “incongruência na contabilidade feita por Luciano Ferrez junto à contabilidade da CCB com a

---

<sup>27</sup> Há grande dificuldade, por exemplo, em conseguir barcos regularmente para seguir enviando um volume grande de fitas da Itália. (“Cartas entre Luciano Ferrez e Enea Malaguti”, 20/10/1914 e 10/11/1914).

<sup>28</sup> “Cartas entre Enea Malaguti e Julio Ferrez”, 13/07/1915. A presença de Staffa e de seu agente na Itália, Aubert, é também destacada em outra carta, desta vez de Nevière: “Staffa est sans doute le plus actif cinematographiste, um homme qui n’a jamais perçu devant aucune depense et sacrifice pour satisfaire ses caprice” (“Cartas de A. Nevière a Luciano Ferrez”, 27/10/1914).

<sup>29</sup> “Cartas de Luciano Ferrez a Julio Ferrez”, 04/12/1914.

<sup>30</sup> “Cartas de Luciano Ferrez a Julio Ferrez”, 02/12/1914.

<sup>31</sup> “Cartas de Carolina Espinheira a Júlio Ferrez”, 09/05/1915.

Pathé Frères”<sup>32</sup>. Indignado com essa acusação, Luciano se demitiu da companhia, decisão que foi seguida por Julio Ferrez<sup>33</sup>.

Encerrada a parceria entre as duas firmas, iniciava-se um período de francas hostilidades entre as partes. Lentamente, ficavam claras as ambições de Serrador no Rio de Janeiro: o valenciano tentava a todo custo ganhar o controle direto do comércio com as produtoras européias, sobretudo com as francesas. Sua estratégia era comprovar, juridicamente, que a filma francesa tinha obrigações com a CCB e não com a MF&F. Em seis de maio de 1915, Serrador mandou um funcionário traduzir uma carta ao francês enviando a correspondência diretamente à Pathé Frères:

Le 30 mai de 1912, nous avons signé un contrat avec Mrs. MF&F par lequel ils nous ont transféré les avantages et droits qu'ils percevaient du contrat antérieur de la Société Pathé, qui n'ayant pas été d'accord avec cette transférence. Mrs. MF&F ont restés responsables devant vous pour le contrat, obligés devant la CCB aux clauses établis avec la même. Sur ces conditions, les films envoyées ont continués à être facturés à Mrs. MF&F, quoique les traits fussent payés par notre compagnie. (...) Selon les faits et n'existant plus le contrat entre MF&F et les établissements Pathé, nous avons maintenant le plaisir de maintenir nos relations commerciales directement avec vous<sup>34</sup>.

Afirmar que a queda de braço e o posterior rompimento entre Francisco Serrador e os irmãos Ferrez motivou-se exclusivamente por diferenças de personalidade pode parecer um argumento fraco demais. A afirmação, contudo, precisa ser lida dentro de um quadro histórico mais abrangente. Ao contrário do imigrante valenciano, que chegou ao Brasil como um trabalhador braçal, Julio e Luciano Ferrez eram filhos do mais renomado fotógrafo do Segundo Império e netos de um dos artistas da Missão Francesa de 1816 (MORAES, 2010, p.2). Herdeiros de uma tradicional casa comercial e de uma antiga maneira de fazer negócios com o Velho Mundo, a lógica empresarial dos irmãos ainda seguia a cartilha de princípios éticos oitocentistas: a importância das relações familiar, a ênfase no estabelecimento de relações pessoais, a fidelidade para com os parceiros comerciais etc.

---

<sup>32</sup> “Cartas de Carolina Espinheira a Júlio Ferrez”, 22/05/1915.

<sup>33</sup> “Saio por discordar do modo de exhibir, do modo de fazer aluguéis, do modo de retribuir os serviços dos empregados, modo de fazer as compas” (“Cartas entre Luciano Ferrez e Enea Malaguti”), 15/04/1915.

<sup>34</sup> “Cartas de Carolina Espinheira a Júlio Ferrez”, 06/05/1915.

Mais do que meros intermediários, os agentes Nevière e Malaguti, bem como o próprio Charles Pathé figuravam como amigos pessoais da família Ferrez. Assim, instaurada a crise no primeiro semestre de 1915, seria o próprio Marc, contando então 72 anos, quem interviria junto aos franceses. Ao longo de uma série de cartas, o patriarca vale-se de todo seu capital pessoal para convencer o amigo Charles a ignorar as demandas de Serrador e manter o contrato original de exclusividade de fornecimento com a MF&F<sup>35</sup>.

Ao se ler essa coleção de cartas e telegramas enviados pelo fotógrafo aos filhos no decorrer de 1915, tem-se a impressão de que esse bom relacionamento entre Marc e Pathé daria conta de acertar a querela, pondo termo aos desequilíbrios aparentemente momentâneos causados pela Grande Guerra. É esta pelo menos a aposta que Marc faz, explicitando-a numa carta a Luciano em abril de 1915:

Il me semble que nous devons continuer a maintenir nos excellentes et bonnes relations avec Pathé et Gaumont pendant tout ce temps em empechant tout travail d'apprche dès enemies mais em m~eme temps laisser ces fabriques continuer a fournire la CCB pendant cette denière phase de la guerre<sup>36</sup>.

À medida que o tempo vai passando, contudo, começa a ficar claro que a situação é outra e que a Economia mundial no pós-Guerra já estava operando num regime bastante distinto. Enquanto Marc seguia apostando em seus contatos pessoais com Pathé e Gaumont, Serrador tentava ganhar os europeus com argumento estritamente econômicos, convencendo-os a continuarem fornecendo seus produtos à CCB, a primeira empresa brasileira de exibição formada “des capitalistes, industriels et personnes de renomme”<sup>37</sup>.

Embora ainda não esteja de todo claro como a questão da representação da Pathé no Brasil foi resolvida no biênio 1915/1916, não resta dúvida que Serrador foi o ganhador da

---

<sup>35</sup> “Cartas de Marc Ferrez a Luciano Ferrez”, 03/06/1915 – 12/06/1915. Ao menos nessa coleção de cartas, Marc não fala diretamente com Pathé, mas sim com seu assistente, Monsieur Hache. Na mesma semana, o patriarca entre em contato também com certo Fournet, agente da Gaumont. O telegrama enviado de Paris à 21 de julho de 1917 é bastante positivo e deixa a entender que os Ferrez haviam triunfado: “Pathé refuse proposition Serrador notres acceptés”. O mesmo otimismo é sentido numa carta de A. Nevière a Luciano Ferrez: “je me suis rendu chez Pathé où j’ai pris connaissance de votre lettre. Vous ne l’ignorez pas le différents contrats concedes par la Maison Pathé pour la vente exclusive de sés films et de son matériel au Brésil ont toujours été établis au nom de la raison sociale MF&F” (“Cartas entre Luciano Ferrez e A. Nevière”, 06/05/1915).

<sup>36</sup> “Cartas de Marc Ferrez a Luciano Ferrez”, 14/04/1915.

<sup>37</sup> Cópia da carta de Francisco Serrador a A.Nevière (“Cartas de Carolina Espinheira a Júlio Ferrez”, 22/05/1915).



disputa. Acuados, os Ferrez decidem sair do campo da distribuição, retraindo-se na exibição. Em 1917, os irmãos arrendam, da própria CCB, o Cine Pathé (MORAES, 2010, p.14). De fornecedora e detentora da exclusividade da marca francesa que fora nos anos 1900, a MF&F acabou se tornando apenas mais um dos muitos clientes da CCB Brasil afora, conforme apontado num documento do mesmo ano<sup>38</sup>.

Já aí, contudo, o interesse dos exibidores nacionais pela marca francesa caíra significativamente em comparação a uma disputa muito mais acirrada: a desenfreada corrida dos empresários por películas da ascendente indústria cinematográfica norte-americana. De acordo com José Inácio de Melo Souza, a primeira distribuidora norte-americana que se instalou no país foi a Universal, seguida pela Fox, ambas em 1916 (2004, p.328). Para a CCB, a chegada dos americanos representou, de certo modo, um alívio, uma vez que a companhia desobrigava-se de imobilizar montanhas de recursos e esforços na obtenção de fitas na Europa (*idem*, p.334).

### **A CBC, a guinada norte-americana e o velório de Gadotti: por uma conclusão**

Ainda que tenha se iniciado de maneira tímida, a entrada das produtoras americanas no país causou mudanças significativas nos negócios do setor exibidor. Uma primeira novidade fundamental foi a instauração do modelo de “linha de exibição”, isto é, um regime que instituiu que os lançamentos de uma dada produtora gozariam de exclusividade exibição num único cinema, seguindo depois para os cinemas de bairro onde o preço da entrada seria inferior (*idem*, p.332). Iniciava-se, assim, uma nova querela para saber qual dos muitos empresários em disputa na praça carioca teria fôlego e estrutura para conseguir receber os lançamentos norte-americanas.

Altamente sensível a essa alteração do setor, Serrador eliminou, em 1917, a filial carioca da CCB, incorporando os prédios e ativos da firma por uma nova empresa, a

---

<sup>38</sup> “A CCB (...) no intuito de dar cumprimento às instruções que recebeu da fábrica Pathé Frères, de Paris, em carta de 21 de setembro passado incumbiu-nos de fazer entregar a vossas excelências 50 caixas contendo 206.744 metros de filmes” (“Cartas entre a firma Marc Ferrez & Filhos e o presidente da CBC, Vivaldi Leite Ribeiro”, 22/01/1918).

Companhia Brasil Cinematográfica (CBC), “dedicada exclusivamente ao campo da exibição” (Gonzaga, 1996, p.103). Face às novas necessidades do setor, o imigrante começou a angariar recursos para aquisição de um terreno desusado no final da Avenida Rio Branco, uma área grande e suficientemente central para comportar a instalação de uma cadeia de salas lançadoras na década seguinte (GONZAGA, 1996, p.119).

Fincando em definitivo em sua presença no mercado exibidor carioca, Serrador esteve a frente da criação, em 1919, da Junta do Comércio Importador Cinematographico no Brasil. Neste momento, a inter-relação de suas atividades com os interesses norte-americanos já estão mais do que claras, haja vista a presença de um subgerente da Universal na entidade (*idem*, p.125). Dois anos depois, Serrador desligava-se de suas relações com os capitalistas de São Paulo, abandonando a praça onde havia se capitalizado em detrimento do promissor e cada vez mais elitista mercado carioca (*idem*, p.127).

O ponto final dessa etapa de sua trajetória foi a viagem que fez aos Estados Unidos e à Europa em 1921 onde, de acordo com seus biógrafos, tomou contato com os sistema norte-americano de produção e com os teatros da Broadway (Silva, s/d, p.119-127 e Máximo, 1997). O valenciano só voltaria ao país no ano de 1924, um ano antes de inaugurar os três primeiros palácios de sua Cinelândia – o Capitólio, o Glória e o Império (MÁXIMO, 1997, p.77).

Em 1927, com a inauguração do cinema Odeon, Francisco Serrador sedimentava-se como o nome definitivo da Cinelândia e do setor exibidor brasileiro. Esta não é, certamente, a última etapa de sua biografia, mas não julgamos necessário seguir adiante em nossa reconstituição histórica. Como todas as vitórias da trajetória empresarial de Francisco Serrador, a conquista da exclusividade no fornecimento da Pathé, sua adaptação aos novos ditames impostos pela indústria americana no começo dos anos 1920 e, por fim, sua instalação definitiva no Rio de Janeiro foram decorrência tanto de seu tino comercial, quanto de sua perseverança na disputa contra rivais locais.

A essas duas características, todavia, teríamos que adicionar ainda uma terceira, igualmente fundamental para o sucesso de sua trajetória econômica nos anos subsequentes. Ao contrário de Julio e Luciano Ferrez, seus antecessores na hegemonia da distribuição de fitas no Brasil, Serrador jamais hesitou em desfazer-se, com imensa facilidade, de suas

ligações pessoais e comerciais no momento em começava a julgá-las inconvenientes, substituindo-as por ligações com novos interesses, classes e agentes econômicos. Assim como em Curitiba nos anos 1900 e em São Paulo nos anos 1910, o “Serrador da Cinelândia” da década de 1920 dedicou-se aquilo que melhor sabia fazer: “convencer novos capitalistas locais a bancar os seus projetos” (MÁXIMO, 1997, p.76).

Talvez não exista argumento mais contundente para comprovar esse ponto de sua personalidade do que um episódio transcorrido neste mesmo ano de 1927. Em 12 de dezembro, realizou-se no Cemitério São Paulo o velório de um antigo amigo e companheiro de negócios da praça curitibana, o capitão Antônio Gadotti. Acometido por dívidas e acuado por agiotas, o comerciante cometera duplo suicídio por envenenamento junto com sua esposa, Paulina Charry Gadotti, após 32 anos de vida conjugal (Cf. SOUZA, 2004, p.337).

Serrador não compareceu ao velório do casal, limitando-se a enviar seu representante local em São Paulo, o também espanhol Julio Llorente (*idem, ibidem*).

## **Bibliografia**

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte e Editora Record, 1996.
- MÁXIMO, João. *Cinelândia: breve história de um sonho*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.
- MORAES, Julio Lucchesi. *São Paulo, Capital Artística: a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)*. 2007. Iniciação Científica. (Graduando em Economia) - Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientador: José Flávio Motta.
- \_\_\_\_\_. A trajetória econômica da Marc Ferrez & Filhos (1904-1921). In: XX Encontro Regional de História da ANPUH, 2010, Franca. *Anais do XX Encontro Regional de História ANPUH-SP*. 2010. CD-ROM.

- SILVA, Gastão Pereira da. *Serrador: o criador da Cinelândia*. Rio de Janeiro. Empresa. Propaganda Ariel, s/d.
- SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema de São Paulo*. São Paulo, PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- SOUZA, José Inácio de Melo. Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo. In: \_\_\_\_\_. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005. pp.175-190.
- \_\_\_\_\_. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo : Senac, 2004.