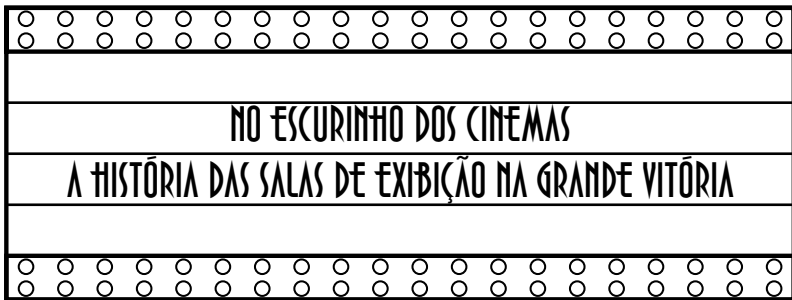


André Malverdes



Vitória  
2008



---

## Patrocínio

---



SETUR - SECRETARIA DE TURISMO, CULTURA, ESPORTE E LAZER  
CMCS - CONSELHO MUNICIPAL DE CULTURA DA SERRA

---

## Apoio cultural

---



**UFES**

Secretaria de Produção  
e Difusão Cultural



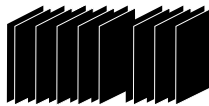
ArcelorMittal



estel  
SERVIÇOS



GRÁFICA E EDITORA



**AARQES**



ENARA  
Executiva Nacional das Associações  
Regionais de Arquivologia



Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

Malverdes, André, 1972-  
M262n No escurinho dos cinemas : a história das salas de  
exibição na Grande Vitória / André Malverdes. – Vitória : A.  
Malverdes, 2008.  
176 p. : il. ; 21 cm

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-908057-0-0

1. Cinemas - História. 2. Projeção cinematográfica. 3.  
Vitória, Região Metropolitana de (ES). I. Malverdes, André.  
II. Título.

CDU: 791.45(91)

---

## Ficha Técnica

Concepção, coordenação de pesquisa e redação | **André Malverdes**  
Assistente de organização e pesquisa de acervo | **Diovani Favoreto**  
Estagiários | **Anderson Cyrillo Rodrigues e Giselle Malverdes Lessa Magalhães**  
Revisão | **Kristina Michelle Speakes e Neusely Fernandes da Silva**  
Colaboradores | **Arquivo Público do Estado do Espírito Santo - APEES**  
**Associação Nacional de História Regional ES – ANPUH-ES**  
**Núcleo de Estudos em Políticas Públicas Meio Ambiente e Desenvolvimento Humano – NEPPADH/UFES**  
Projeto gráfico, diagramação e capa | **Douglas Domingues**  
Imagens | **Arquivo Público do Estado do Espírito Santo - APEES**  
**Arquivo Geral do Município de Vitória – AGMV**  
**Instituto Jones dos Santos Neves**  
**Biblioteca Central da UFES – Coleções Especiais**  
**Biblioteca Pública Estadual**  
**Jornal A Gazeta**  
**Revista Capixaba**  
**Acervo Família Abaurre**  
**Acervo Família Caretta**  
**Acervo Família Rocha**  
**Acervo José Tatagiba**

***In Memória àqueles que fizeram parte da história das salas***  
**Dionysio Abaurre • Edgar Rocha e Edgar Rocha Filho • Fernando  
Tatagiba • José Caretta e Ilda Fim Caretta**

Agradecimentos aos que ajudaram na construção desse livro

**Altamir Lopes Barbosa • Douglas Domingues • Edson José Careta • José Tatagiba • Luiz Cláudio Moisés Ribeiro • Maria da Penha Caretta • Marcelo Benezath Abaurre • Marlene Rocha Barbosa • Rubem Careta • Valéria Rocha Dias Lopes • Universidade Federal do Espírito Santo • Departamento da Ciência da Informação da Ufes • Programa de Pós Graduação em História da Ufes • Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Ufes • Arquivo Público Estadual do Espírito Santo • Minha Família • Meus amigos • Minha amada Luciana**

# Apresentação

A história da arte cinematográfica e da indústria do cinema no Espírito Santo têm aspectos interessantíssimos a serem investigados adequadamente que demonstrarão como, desde os primórdios do último século, a sociedade urbana capixaba incorporou ir ao cinema à vida cotidiana e conviveu com as fachadas dos cinemas cobertos de cartazes que compuseram o cenário das ruas da velha cidade.

Neste livro, André Malverdes, descortina mais profundamente a relação do público capixaba com a sétima arte, bem como a organização empresarial que deu sustentação aos hábitos de consumo de filmes de nossa modernidade. Assim trabalhando, o autor nos presenteia com oportuna análise da nossa própria constituição como público participante de uma sociedade “cultura e moderna” ao mesmo tempo em que desnuda os limites e condicionantes do fazer-se urbano e o construir da modernidade no Espírito Santo.

Primeiramente, surgindo improvisado e itinerante o exibidor capixaba cativou seu público exibindo em locais descampados, aproveitando-se da proximidade com estações de bondes e outros pontos de acesso popular para oferecer o entretenimento *de massas* símbolo maior da modernidade do século XX: o cinema!

As salas acompanharam as mudanças estruturais da cidade e a expansão urbana que se seguiu com a abertura de novas áreas e a adaptação das ruas e avenidas à passagem dos automóveis pelo Centro da capital, conferindo a esses espaços os ares modernos que aqueles tempos requeriam. Depois, as salas de cinema espalharam-se pelos bairros de Vitória e municípios do interior como símbolos maiores de sua emancipação e, replicando os hábitos da capital, aumentaram grandemente o público espectador e os negócios, chegando a todas as classes sociais.

Na projeção de uma Vitória moderna e consagrada como

centro da convergência da cultura local, já nos anos de 1950, o cinema afirmava-se ainda ao abrigar um público tão variado quanto as crianças nas matinês, os militares das sessões *colosso*, os estudantes e as donas-de-casa, trazendo uma variedade de ambientes onde desfilavam os *westerns* hollywoodianos, as chanchadas brasileiras e os grandes dramalhões que do “escuri-nho do cinema” ofereciam abrigo aos casais de namorados e às comemorações dominicais das famílias no ambiente elegante das salas, e servim a todos os estratos sociais.

Assim, como privilegiado *termômetro* da vida social, o cinema não poderia passar imune às transformações políticas e comportamentais experimentadas no contexto dos abalos provocados pela contracultura no ocidente e o correspondente acirramento do conservadorismo sobre as manifestações culturais que sobressaltaram o Brasil. A crise dos exibidores não se fez esperar e logo o dirigismo estatal induzia uma linha de produção pouco afeita ao gosto do público e obrigava a exibição de produtos de apelo duvidoso e moralista. Conjugando a produção nacional com o filme importado, surgia uma audiência segmentada por gênero de filme vinculado à especialização das salas. Tal processo logo afastou o antigo público do Centro, e afetou as empresas locais envolvidas com a produção, com os canais de distribuição e o com circuito de exibição capixaba.

Houve, nesse processo, também a influência enorme da recém-popularizada TV e logo do videocassete. Dessa maneira, o antigo apelo comercial e ideológico da pornochanchada se desvanecia diante das produções do filme erótico que, frente ao apelo comercial do sexo explícito, reduziram ainda mais o público e as salas da capital e arredores. Às antigas *catedrais* cinematográficas coube servir às agências bancárias, lojas de retalhos e, finalmente, ao circuito das igrejas evangélicas. Desalojado de seu próprio *ethos*, o edifício-cinema desmaterializou-se para transfigurar-se em mercadoria-filme, de consumo imediato, praticado nas *mecas* de aglomeração humana da pós-modernidade, os *shopping centers*.



Em outras palavras, de objeto de fruição coletiva na sala de exibição o filme reproduzia agora o ideário do consumo egoísta praticado nos apartamentos das áreas novas da cidade onde a velha fachada luminosa não competia com os *néons* e *outdoors*, ícones absolutos de afirmação massiva de individualidades que, no gigantismo coletivo da *aldeia global*, só se completavam frente a inovações como o computador, o DVD e o celular.

O texto de Malverdes, abastecido com ampla pesquisa – bibliográfica, iconográfica, entrevistas, levantamento em acervos de exibidores etc. - e boa utilização de dados históricos inéditos, nos revela muitas passagens importantes de um roteiro cujo final conhecemos por dele fazermos parte, mas que nas palavras do autor assumem maior concretude:

Percebemos que a EMBRAFILME desenvolveu uma política voltada para a produção e distribuição do cinema nacional, o que foi de grande importância para a cinematografia brasileira. Contudo, não houve políticas de compensação para o parque exibidor que ficou destinado à própria sorte encurralado pelas políticas de proteção do produto nacional e o monopólio das distribuidoras estrangeiras que entregavam as produções de grande rentabilidade apenas às salas lançadoras e através da venda do filmes em lotes. Para adquirir um lançamento era necessário comprar vários filmes B. Diferente do cinema glamouroso de Hollywood, esse tipo de rótulo era utilizado para sugerir os filmes que eram considerados menores, realizados com poucos recursos.

Mais ainda

A política cinematográfica oficial do Brasil falhou ao não desenvolver planos que dessem conta de toda a cadeia cinematográfica e atingisse a tríade produção – distribuição - exibição. De certa forma as políticas experimentadas durante o governo militar atingiram apenas a produção-distribuição, enquanto o nosso parque exibidor cinematográfico enfrentou o monopólio das distribuidoras e dos grandes complexos de

exibição como o Grupo Serrador (Centro-Oeste e Sul) e o Grupo Severiano Ribeiro (Sudeste e Nordeste).

O que levou ao fechamento das salas de cinema no período de 1979-1985 foi uma conjugação de fatores, mas principalmente foi o grande poder de *lobby* do cinema norte-americano que queria alcançar a hegemonia no mercado internacional.

Para Malverdes, ainda assim o circuito de exibição cinematográfica capixaba reagiu à crise para não sucumbir apresentando uma programação atenta ao gosto das diferentes faixas etárias e à abertura de salas nos pontos de consumo, reinventando um cinema sob a lógica da *indústria cultural*. Ou seja, seguindo uma tendência geral de mercado que se associava às novas estruturas de produção e distribuição do filme, apostou na dissolução da identidade entre a sala de exibição e o espaço urbano e mesmo do público com aqueles espaços da cidade.

O autor ainda questiona se o espetáculo cinematográfico chegou ao fim. E responde, otimista, que a emoção de ir ao cinema permanece, embora transformada enquanto acontecimento social em si para diluir-se no contexto geral da cidade. Acrescente-se que, um contexto de volatilidade estética das produções artísticas e culturais impostas pelo mercado onde o ir ao cinema é mais um ato de consumo a que todos estão submetidos indiferentemente.

Revelando intimidade com um tema por demais complexo e atual, André Malverdes apresenta uma abordagem que conduz o leitor de volta às salas de exibição que tanto marcaram a formação urbana capixaba. Assim fazendo, o autor traça as sendas de uma novíssima história cultural capixaba, útil e prazerosa, ao trazer o gosto popular e os gêneros de classificação do filme para o cerne de sua análise. Revela-se também hábil historiador quando, em fontes como as regulamentações da EMBRAFILME e do Concine e o mapeamento do fechamento das salas de exibição, desfaz a tessitura das relações de poder manifestas nas formações de monopólios do exibidor estrangeiro e na reconfiguração simbólica do Centro da velha cidade.

Sempre a cidade, obsessão maior dos historiadores desde os que se dedicaram à antiga *polis* até os que, modernamente, se debruçam sobre as características mais marcantes das cidades: a arquitetura, o porto, os bondes e as estações, ruas e avenidas, tipos humanos marcantes. Há, no entanto, muito a conhecer sobre esses elementos típicos das cidades que são os cinemas. Em Vitória, acenderam-se as luzes!

Luiz Cláudio Ribeiro  
*Historiador/professor da UFES*



# SUMÁRIO

**Introdução** - 15

**Capítulo 1** - 19

O cinema no Brasil

**Capítulo 2** - 31

O Estado e a obrigatoriedade da exibição dos filmes nacionais

**Capítulo 3** - 52

A EMBRAFILME e as pornochanchadas na década de 1970

**Capítulo 4** - 68

O Espírito Santo e os primeiros momentos das salas de cinema

**Capítulo 5** - 90

No escurinho do cinema: a época de ouro das salas de exibição

**Capítulo 6** - 113

Projetando a própria crise: o fechamento das salas de cinema

**Capítulo 7** - 138

Apagando as luzes: algumas considerações sobre as salas de cinema no ES

**Conclusão** - 149

**Cine imaginário** - 158



# Introdução

Quando entrei para o curso de História na UFES, em 1995, não fazia a mínima idéia do que iria pesquisar, mas em pouco tempo já tinha uma certeza: seria sobre a história do Espírito Santo. Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, minha família e criação é capixaba. O certo é que em meio a uma diversidade de assuntos, a questão das salas de cinema apareceu na minha vida. Mais tarde, o curso de especialização e depois o Mestrado em História Social das Relações Políticas da UFES vieram me permitir realizar essa pesquisa.

As salas de cinema estavam lá nos primeiros beijos no escuro do cinema, às escondidas com o lanterninha que insistia em colocar a luz em cima da gente, nas tardes de gazejar aula, nos finais de semana e nos filmes dos Trapalhões durante as férias escolares. Então assistindo um jornal local conheci Marcelo Abaurre, filho de Dionysio Abaurre, que conduziram por muitos anos vários cinemas, entre eles o Cine Paz, o meu preferido.

Nessa reportagem, Marcelo mostrava seu acervo composto por maquinário, poltronas, fotografias. Na ocasião ele reclamava do desinteresse de uma pesquisa e a necessidade de um museu do cinema no estado. Foi quando lendo o livro de José Tatagiba, a “Ilha da Nostalgia”, na sua primeira edição, na página 103 (nunca mais esqueci o número da página), fiquei sabendo que Vitória chegou a ter 13 salas em funcionamento. Ali eu decidi: vou escrever sobre a história das salas de cinema no Espírito Santo e entender como se deu o desmantelamento do parque exibidor capixaba e no Brasil.

O Cine Paz com seus carpetes vermelhos, na avenida Princesa Isabel, perto da antiga Mesbla, para mim era a referência na época dos “cinemas de calçada”, quando ir ao Centro era um passeio. Tínhamos que ir bem vestidos e aproveitava-se para passear nas lojas, comprar balas e fazer um lanche. Não se ia ver um filme, na realidade ia-se ao cinema, independente do filme. Como

tinha vários cinemas, se não gostasse daquele que estava passando simplesmente íamos ao outro seguindo a calçada.

No ano de 2002, ingressei no curso de especialização em História Social do Brasil, na Universidade Federal do Espírito Santo, pelo Departamento de História. A primeira pergunta que se faz ao iniciar uma pesquisa desse tipo é sobre as fontes. O único livro que existia, e que foi de fundamental importância, era do Fernando Tatagiba. Sua obra “História do Cinema Capixaba” foi o ponto de partida para uma pesquisa sobre o cinema no Espírito Santo. A partir dele passei a conhecer mais sobre o assunto. Fotografias nos arquivos públicos achei apenas de algumas salas e nada mais. Foi então que eu decidi que iria procurar o Marcelo Abaurre.

Com um acervo valiosíssimo e com uma memória enciclopédica sobre a trajetória de sua família na “cinelância capixaba”, Marcelo Abaurre me recebeu com carinho e atenção que fez crescer a minha paixão e interesse pelo tema. A partir daí direcionei minha pesquisa para o Arquivo Público do Estado, a Biblioteca Estadual, e as Coleções Especiais da Biblioteca da UFES onde dei início a uma longa jornada. Foram meses debruçado sobre jornais, revistas e acervos pessoais. Cada foto encontrada, cada vez que era recebido pela família de um dos ex-proprietários como a família Careta e a família Rocha, o meu espírito era tomado pelo euforismo típico da descoberta histórica pela raridade das fontes. As pessoas que me receberam o fizeram com muito carinho na esperança que essa história fosse levada aos capixabas de todas as idades e gerações.

Enquanto os fatos registrados em documentos podem ser facilmente resgatados, as histórias de vida dependem de uma relação de confiança entre o entrevistado e o pesquisador. Nesse contexto a ajuda dos que fizeram parte da história do cinema no Espírito Santo foi imprescindível para esse trabalho.

Além das histórias pessoais, seria interessante acessar documentos da extinta EMBRAFILME (fechada em 1990 no Governo de Fernando Collor de Mello). Essa documentação permitiria



suceder uma compreensão mais efetiva da política cinematográfica dos anos 70 no âmbito estatal. Todavia, com a extinção do órgão muitos documentos foram perdidos e o que restou não está disponível para consulta. Mesmo assim a relação das políticas da EMBRAFILME com o parque exibidor cinematográfico brasileiro, seus registros e a fase das pornochanchadas mostrou que era necessário o debate com esse contexto.

Este livro tem um pouco do espírito dos velhos cinemas capixabas: cinema para todos. Não é escrito para os cinéfilos. Não é “cult”. Ele é para o público em geral que gosta de cinema. Segue nesse livro a história das salas que chegavam a ter mil lugares e que com o tempo se tornaram obsoletas para as transformações das cidades. Com o tempo, o ritmo e a diversificação de opções da cidade fizeram com que as salas fossem desaparecendo como dinossauros, virando depósitos, igrejas e dando lugar às salinhas pequenas, sem o luxo e a fantasia de outras épocas.

Para Inimá Simões, pesquisador do tema e autor do livro “as salas de cinema em São Paulo”, não seria exagero afirmar que o cinema nos colocou em contato com a técnica moderna do século XX, determinando nosso ingresso na esfera da indústria cultural, a partir daí influenciando os hábitos e padrões de comportamento da população, que passa a se identificar com ídolos e estrelas. Copiando penteados ou perfis de bigode, maneiras de andar, beijar, sorrir, antecipando como se fosse um *trailer* o que ocorreria décadas depois sob o poder da televisão. No estado a influência não foi diferente e o cinema caminhou nessa direção.

O projeto CINEMA NO ESPÍRITO SANTO: 100 ANOS DE HISTÓRIA pretende dar continuidade a esse resgate e atrair a sensibilidade de autoridades políticas e da iniciativa privada de todo o estado para a criação do Museu do Cinema no Espírito Santo. Esse trabalho atrairá o interesse de novas pesquisas sobre o assunto e daqueles que viveram esse momento, dessa forma ajudará na continuidade da catalogação de informações que se encontra no imaginário urbano do capixaba que vivenciou uma época de ouro da exibição cinematográfica no estado.

Mas não pensamos num texto nostálgico ou um desfecho melancólico, se as salas de cinema diminuíram em número e tamanho, não é porque o cinema esteja “morrendo”, como preconizaram alguns, mas porque as opções de lazer da cidade se diversificaram muito nos últimos anos. O cinema talvez não represente “a maior diversão”, como no slogan da década de 70, mas continua sendo um dos grandes prazeres da cidade.

Após uma longa caminhada essa é minha versão, que, evidentemente, não está isenta de incorreções e lacunas. Se alguém possuir uma versão diferente ou uma nova informação e quiser registrá-la, disponho-me humildemente a considerá-la e aproveitá-la numa segunda edição.

## O cinema no Brasil

A projeção de filmes com objetivo comercial começou na França em 1895, no salão indiano do Grand Café, no boulevard Capucines em Paris com o cinematógrafo Lumière.<sup>1</sup> Em 1896, o cinema chegou ao Brasil e as primeiras exhibições aconteceram numa sala da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), o autor Paulo Emílio Salles Gomes aborda o nascimento do cinema nacional, apenas dois anos após aquela exibição inicial. “Em 1898, voltando ele [Afonso Segreto] de uma das suas viagens, tirou algumas ‘vistas’ da Baía de Guanabara com a câmara de filmar de Paris”.<sup>2</sup> Apesar de tal película não ter sido preservada, restando sobre a sua existência apenas registros e notícias publicadas na época, muitos estudiosos do cinema nacional consideram que este momento marca o início da história do cinema no Brasil.

O estudo sobre a história do cinema brasileiro ganhou grande impulso com as reflexões de Jean-Claude Bernardet, especialmente quando, no livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), o autor questiona a razão de a historiografia escolher como marco fundador uma filmagem e não uma projeção pública, alternativa seguida pelos franceses. Até então, a historiografia clássica do cinema nacional enfatizava mais a filmagem. Porém com o trabalho de Bernardet, revelou-se um comportamento que coloca a um segundo plano, outros elementos essenciais para o estudo do cinema, como a distribuição, a exibição e, principalmente, a recepção dos espectadores. Além do mais, o autor mostrou que ao estudarmos cinema temos que pensar na complexa máquina internacional da indústria, do comércio, e do controle cinematográfico e o poder de infiltração da cultura do cinema na indústria cultural.<sup>3</sup>

Para fazer isso, é necessário identificar as principais etapas do cinema brasileiro. O comércio cinematográfico não decolou

entre 1886 e 1906, principalmente devido à incipiente distribuição de energia elétrica no país<sup>4</sup>. As salas nesse período eram poucas e concentravam-se nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Porém, a partir de 1907, a utilização da energia elétrica produzida pela usina de Ribeirão das Lages trouxe conseqüências imediatas para a expansão do cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas mais de vinte salas. Vicente de Paula Araújo, em seu livro *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo* (1981) registra 18 inaugurações de novas salas entre 10 de agosto e 24 de dezembro de 1907, iniciando a primeira fase do cinema nacional, denominada pelos historiadores como a “Bela Época do cinema brasileiro”. Entre 1907 e 1911, o Brasil assistiu seu primeiro grande ciclo de produção, motivado principalmente pela ampliação e consolidação das salas fixas de exibição cinematográfica<sup>5</sup>.

Esse brusco florescimento do comércio cinematográfico influenciou diretamente a produção dos filmes brasileiros. Seguindo os caminhos abertos pela família Segreto, os empresários do ramo, todos da classe imigrante, bem como a maioria dos comerciantes da época, começaram a dedicar-se simultaneamente à importação, exibição e produção de filmes. Foi assim com os italianos José Labanca e Jácomo Rosário Staffa, até então empresários do “jogo do bicho”. Também seguiram esse ramo o francês Marc Ferrez e sua família, instalados como fotógrafos; o alemão Cristóvão Guilherme Auler que era fabricante de móveis e o espanhol Francisco Serrador. Esse tipo de comercialização entre a exibição e a produção de filmes é explicado por Gomes como o motivo da singular vitalidade do cinema brasileiro entre 1908 e 1911.

Até 1915 aproximadamente, os filmes eram bem curtos e seguiam o estilo o qual chamamos de documentários. No Brasil tais filmes eram denominados filmes naturais. A partir da primeira década os produtores deixaram de vender cópias e passaram a alugá-las, passando os exibidores a receber uma porcentagem sobre as receitas das salas<sup>6</sup>. “Nesse contexto teve início o controle rigoroso do processo de produção, distribuição e exibição

das películas”<sup>7</sup>. Dessa forma, abriu-se um caminho para o monopólio dos grandes estúdios cinematográficos, em especial os de Hollywood. Além disso, a partir de 1914, com a Primeira Grande Guerra, a indústria cinematográfica brasileira passa a ter dificuldades em importar filmes virgens. De fato, nesta época a circulação internacional de película virgem diminuiu e tornou-se mais raro, o que onerava a produção dos filmes nacionais. Por outro lado, o cinema hollywoodiano começou a penetrar intensamente nos diversos setores, aproveitando a crise do cinema europeu causada pela guerra.

Em suma, a aguda e sufocante conjunção de fatores internos e externos debilitou a incipiente indústria cinematográfica brasileira, inviabilizando, na prática, a produção de filmes nacionais e afetando todo o ciclo de produção, distribuição, exibição e consolidação das películas nacionais junto aos espectadores brasileiros<sup>8</sup>.

Ao longo da década de 1920, a produção de cine-jornais e documentários continuou sendo de grande importância para manter o cinema nacional. A partir da Revolução de 1930, o Estado despertou a atenção para o cinema e para a possibilidade de empregá-lo como instrumento de propaganda. Esse debate promoveu a criação do órgão estatal voltado para o cinema brasileiro: o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Tal intervenção consolidou-se com a chegada do Estado Novo, em 1937. Foi implementada a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, “determinando a exibição obrigatória de um curta-metragem nacional, em cada programa cinematográfico, e de pelo menos um longa nacional por ano nas salas de cinema”<sup>9</sup>. Deu-se assim o início da intervenção governamental brasileira na indústria de cinema. Apesar das medidas de proteção tomadas pelo Estado não serem suficientes para o desenvolvimento da indústria brasileira, o cenário não era tão obscuro, pois os anos 1940 marcaram o início da Atlântida<sup>10</sup>.

Esse período firmou-se numa fórmula que garantiu a conti-

nuidade do cinema brasileiro por quase vinte anos. Com a comédia musical que ficou conhecida genericamente como chanchada (“porcaria” em espanhol paraguaio), a Atlântida significou a popularidade de atores oriundos do rádio como Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Zé Trindade, Derci Gonçalves, entre outros<sup>11</sup>. O que o estúdio não conquistou, porém, foi uma demonstração de sensibilidade artística ou estética. As produções repugnavam os críticos bem como os estudiosos. Os críticos repetiam que as chanchadas não tinham qualidade, os roteiros eram superficiais e os seus atores não tinham a formação necessária. Entretanto, a opinião do público foi diferente, principalmente entre as camadas mais populares da sociedade. Comprovado pelos sucessivos êxitos de bilheteria que marcaram a época. “Estes filmes acabam compondo o primeiro movimento cinematográfico brasileiro prolongado e realmente significativo em termos de contato com o público”<sup>12</sup>.

A fórmula da comédia musical foi de grande proximidade ao público maior, formado principalmente por crianças e pelas camadas mais pobres da população. Aproveitando as tradições do circo do mambembe, do teatro de revista e do rádio, a Atlântida acabou sendo a primeira indústria cinematográfica que o cinema brasileiro conheceu<sup>13</sup>. O período foi marcado por filmes como MATAR OU CORRER (1954), SANSÃO E DALILA (1949), CARNAVAL ATLÂNTIDA (1952), entre outros.

A Companhia Vera Cruz<sup>14</sup> marca a participação de São Paulo no cenário cinematográfico brasileiro. O objetivo da Vera Cruz era criar uma produção de filme que aliasse qualidade e quantidade e, dessa forma, marcar uma diferença em relação às produções da Atlântida, cujos filmes eram considerados vulgares.

(...). Os diretores da produção carioca [Atlântida] concentravam seus esforços nas chanchadas carnavalescas, desenvolvendo roteiros relacionados ao samba, ao futebol e às favelas, isto é, argumentos baseados em temas populares, filmes de consumo fácil e de baixo orçamento. A Vera Cruz procurou investir em outra seara, pois aos olhos da elite paulistana que a dirigia,

o cinema nacional não deveria continuar levado para as telas um país mulato, atrasado e festivo que não correspondia às novas aspirações estéticas e culturais dessa elite.

Durante o período de 1949 à 1954, a Companhia Vera Cruz produziu 18 longas metragens, a saber: CAIÇARA (1950), TERRA É SEMPRE TERRA (1951), ÂNGELA (1951), APASSIONATA (1952), SAI DA FRENTE (1952) TICO-TICO NO FUBÁ (1952), VENENO (1952), SINHÁ MOÇA (1953), O CANGACEIRO (1953), UMA PULGA NA BALANÇA (1953), FAMÍLIA LERO LERO (1953), ESQUINA DA ILUSÃO (1953), LUZ APAGADA (1953), NADANDO EM DINHEIRO (1953), É PROIBIDO BEIJAR (1954), CANDINHO (1954), A SENDA DO CRIME (1954) E FLORADAS DA SERRA (1954). A companhia partiu da concepção própria que a qualidade de suas produções podia garantir a seus filmes um lugar no mercado, ignorando as limitações que a estruturação do mercado impunha no cinema brasileiro. Visando alcançar essa qualidade, lançou-se a grandes investimentos que se mostraram incompatíveis com as restritas possibilidades do mercado. As produções da Vera Cruz custavam em média dez vezes mais que os filmes da Atlântida. A companhia carioca obtinha grandes lucros num mercado de baixo rendimento porque os seus custos de produção também eram baixíssimos<sup>15</sup>. Quando a tática não deu certo, a queda da empresa foi tão espetacular como o início de sua intensa atividade, liquidando por completo com a fortuna pessoal de Franco Zampari, seu fundador<sup>16</sup>.

Os anos 1950 e 1960 testemunharam a passagem das chanchadas da Atlântida e dos projetos industriais da Vera Cruz para uma postura mais agressiva de diretores, produtores e intelectuais, que se manifestaram nos dois movimentos cinematográficos conhecidos como Cinema Novo e o Cinema Marginal<sup>17</sup>.

O Cinema Novo é, depois da Bela Época e da Chanchada, o terceiro acontecimento no que tange a importância para o cinema brasileiro. O neo-realismo italiano foi uma das principais fontes de inspiração da geração cinemanovista. Apresentava al-

gumas características como atores não profissionais, cenários reais, e mostras das injustiças sociais sem solidariedade, como tema. Esse neo-realismo não teve uma boa repercussão junto ao grande público. Dessa forma os exibidores preferiam fornecer filmes de aventura, bem como os filmes americanos<sup>18</sup>.

Baseado na poesia do humanismo e na vida cotidiana, o cinema novo marcou esse movimento com filmes como: RIO 40 GRAUS (1955), BAHIA DE TODOS OS SANTOS (1960), BARRAVENTO (1961), CINCO VEZES FAVELAS (1962), DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1963), O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (1969).

O segundo dos novos movimentos cinematográficos, o Cinema Marginal surge na região conhecida como “Boca do Lixo”, no bairro da Luz, em São Paulo, a partir da década de 1950. A Boca do Lixo produziu tanto filmes eróticos quanto criações consideradas “cult” como o BANDIDO DA LUZ VERMELHA (1968) e o PAGADOR DE PROMESSAS (1962), a primeira e até hoje a única realização nacional premiada com a Palma de Ouro do Festival de Cannes, no mesmo ano. Com direção de Anselmo Duarte e baseado na peça teatral de Dias Gomes, o filme teve em seu elenco atores como Leonardo Villar (Zé do Burro), Glória Menezes (Rosa), Dionísio Azevedo (Padre Olavo), Norma Bengell (Marli), entre outros.

Para Sidney Ferreira Leite, a “Boca do Lixo” marca um dos períodos mais expressivo (ao lado da Chanchada e do Cinema Novo) na história do cinema brasileiro:

No final dos anos 1960 e início da década de 1970 desenvolveu-se na cidade de São Paulo, na região conhecida como Boca do Lixo, um dos movimentos mais originais da história do cinema nacional: o ciclo de produção das comédias eróticas, ‘as pornochanchadas’, como ficaram mais conhecidas<sup>19</sup>.

Com baixo custo, razoável acabamento artístico e técnico e alta lucratividade, o ciclo das comédias eróticas foi de grande importância para a permanência do espectador nas salas de exi-



bição. Na lista dos filmes mais prestigiados ao longo da década de 1970 estão títulos como AS MULHERES QUE AMAM POR CONVENIÊNCIA (1972), AS CANGACEIRAS ERÓTICAS (1974) e a ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS (1978), que alcançaram bilheteria superiores a 500 mil espectadores. Nas maiores bilheteria do período de 1970 a 1975, deparamos com nove pornochanchadas, entre elas a recordista A VIÚVA VIRGEM (1972)<sup>20</sup>.

A pornochanchada tinha como tema a malandragem, a homossexualidade (entendida como papel passivo) e o adultério. Combinado com títulos de duplo sentido e piadas maliciosas, o gênero atingiu um público numeroso. “De acordo com seus defensores, contribuíram [as pornochanchadas] para deselitizar o cinema brasileiro e as salas de projeção”. Agregar a palavra “pornô” à chanchada não deve ser considerado diretamente em acrescentar pornografia. A pornochanchada foi mais uma expressão de uma onda de permissividade e de liberação de costumes da época. “Utilizou-se o nome de batismo de um genuíno gênero nacional (já com apelo popular) acrescentando-lhe a malícia sugestiva de conter pornografia”<sup>21</sup>.

Para Abreu<sup>22</sup>, esse gênero foi um momento de “revolução sexual à brasileira” com temas que se prendiam ao adultério, a viúva disponível, à virgindade, à nudez (cuja fartura estava quase sempre em relação direta com o arrecadamento da bilheteria), insinuando, às vezes deformando, mais do que exibindo. O autor lembra que da Boca também saíram outros gêneros como faroestes, cangaços, kung-fus, melodramas e aventuras de segunda linha. “Havia público para isso: o pequeno funcionário, o mecânico, o mensageiro”. A tese do autor trata de cinema e classes populares, porque para ele aquele era um cinema popular feito por populares.

Apesar de a pornochanchada ter inúmeros inimigos entre os cineastas e o público “culto”, a adesão do grande público a este tipo de comédia erótica fez com que os produtores se dedicassem diretamente para o mercado. O sucesso de bilheteria nas pornochanchadas faz com que trabalhem com a tese de que

outros fatores influenciaram o esvaziamento das salas no Centro diferente da opinião dos proprietários que apontam à obrigatoriedade desses filmes na década de 70 como uma questão a ser considerada.

As considerações sobre esta produção de sucesso de bilheteria nos levam a perceber que, historicamente, o filme brasileiro atinge o público de um modo que podemos chamar de horizontal: os filmes funcionam dentro de certas faixas de público e não atingem outras. Assim, os espectadores de chanchada ou pornochanchadas rejeitam os filmes digamos do Cinema Novo, enquanto que o público do Cinema Novo despreza a Chanchada<sup>23</sup>.

Para entendermos as dificuldades do sucesso do cinema nacional é necessário ressaltar que os interesses do comércio cinematográfico giravam em torno do produto estrangeiro. Bernardet aponta a mentalidade importadora por parte dos exibidores e dizia que “se até os palitos de dente nós importamos imagine os filmes”<sup>24</sup>. O que levou o cinema brasileiro a enfrentar um desinteresse por parte do exibidor que viria a conseguir a exibição graças a amparo legal.

Outros países, mesmo sem maiores antagonismos político, criam legislação de proteção a seu cinema. A França ou a Inglaterra, por exemplo, limitam a quantidade de filmes estrangeiros que podem passar nas salas, ou o Brasil, que criou uma reserva de mercado para a sua produção: os cinemas deviam obrigatoriamente exibir filmes brasileiros durante determinada quantidade de dias por ano<sup>25</sup>.

O cinema nacional e sua exibição encontravam enorme resistência por parte dos exibidores, na década de 70 e 80, que preferiam manter aliança comercial com filmes estrangeiros.

O boicote das distribuidoras estrangeiras aos filmes nacionais bem como a prática de distribuição em lotes, que forçava o exibidor a aceitar todos os filmes que acompanhavam uma única produção de grande

apelo popular, foram identificadas como as principais causas para o estado de inanição que vitimava o cinema nacional<sup>26</sup>.

A intervenção do Estado por meio de uma lei que obrigasse os proprietários das salas de cinema no país a exibir filmes brasileiros foi à solução encontrada para viabilizar a sobrevivência do cinema nacional nesse período. Surgiu, a partir daí, um conjunto de medidas que redirecionou o processo cinematográfico instituindo multas para o exibidor que não cumprisse a lei de obrigatoriedade, implementação de um sistema mecanizado de vendas de ingresso e a obrigatoriedade da copiagem de filme estrangeiro em território nacional.

Cabe lembrar que na década de 1960 e 1970, os governos militares provocaram profundas transformações nos meios de comunicação. Conforme bem esclarece Ramos<sup>27</sup>: a década de 1970 vai explicitar uma nova situação para a cultura, com a esfera de mercado assumindo proporções surpreendentes. Surge a partir da égide do Estado um conjunto de medidas que redirecionou o processo cinematográfico no Brasil: a lei da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais; cria-se um “mini-código penal” que estabelece multas e dá maior poder aos órgãos fiscalizadores; implanta-se um sistema de controle de ingressos e borderôs.

O setor cinematográfico dos primeiros anos da década de 1970 conhece a fase áurea intermediada pelo Estado e só sofrerá os primeiros revezes nos meados dos anos 80. O setor exibidor nacional rechaçava com veemência a intervenção estatal como instância reguladora do mercado e o arbítrio da exibição compulsória<sup>28</sup>.

No final da década de 1970 se inicia o fenômeno do fechamento das tradicionais salas de exibição em função da queda de público. Estima-se que mais de 1.200 salas encerraram suas atividades em todo o país. Em 1980, a EMBRAFILME aumenta a cota de filmes brasileiros para 140 dias, e a queda do número de salas acompanha a queda do público freqüentador. Entre 1979 e 1981 o público diminuiu 34%, ou seja, de 192 milhões para 139

milhões. Na década de 1980, os números referentes ao cinema de um modo geral entram em queda livre<sup>29</sup>.

Para Turner as dificuldades da indústria cinematográfica e seu complexo exibidor aumentam a partir do momento que outros setores ampliam as opções de lazer como serviços voltados para os lares – televisão a cabo, computadores, videogames - e com aumento da mobilidade da população resultante de um maior número de veículos particulares, aumentando as opções de lazer disponíveis para os indivíduos de todas as camadas. No caso do Brasil o exibidor vai enfrentar este problema no final da década de 1970<sup>30</sup>.

Esta pesquisa está voltada para a análise das relações das políticas do Estado direcionadas para o cinema e sua relação com os exibidores locais, particularmente na Região Metropolitana da Grande Vitória, entre o período de 1979 a 1985. As políticas públicas foram implantadas na tentativa de sobreviver à hegemonia do cinema americano, ou seja, quase sempre de caráter protecionista, com pouca atenção as atividades do setor de exibição. A espantosa contração do público do cinema entre 1975 e 1985 é uma das questões fundamentais para o estudo do cinema brasileiro. Além disso, iremos trabalhar a questão da própria sociabilidade do hábito e atração de ir ao cinema como forma de integração social por parte do indivíduo. A análise que por ora apresentaremos é um exercício preliminar que sugere possíveis desdobramentos nos exames dos dados arrolados a seguir.

## Notas do Capítulo 1

1 TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997. p.23.

2 GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.p.21.

3 BERNARDET, Jean-Claude. Historiografia Clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 1995. P.9.

4 GOMES, op. cit., p.23.

5 LEITE, Ferreira Sidney. Cinema Brasileiro: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. p.24.

6 BERNARDET, Jean-Claude. O que é Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.30

7 LEITE, loc. cit.

8 Ibid., p.30.

9 VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990. p.149.

10 Atlântida (cinema), produtora cinematográfica brasileira fundada em 1941, a empresa definiu os padrões da paródia musical que viria a se consagrar como chanchada, entre os maiores sucessos do gênero estão “Carnaval no fogo” (1949), “Aviso aos navegantes” (1950), “Carnaval Atlântida” (1952), “Nem Sansão nem Dalila” (1954), “Matar ou correr” (1954) e “O homem do sputnik” (1959), que se referiam ao cinema americano e à cultura universal com humor bem brasileiro.

11 GOMES, op. cit., p.73.

12 SOUZA, Carlo Roberto, GALVÃO, Maria Rita. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris. História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo: Difel, 1984. v.4. p.483.

13 Ibid. p. 484.

14 Vera Cruz, produtora cinematográfica brasileira de vida breve (1949-1954) e intensa, fundada em São Bernardo do Campo, São Paulo, pelos industriais Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho. Contando com os recursos da burguesia industrial paulista em ascensão, a empresa importou equipamentos, técnicos e diretores, colocados sob a coordenação de Alberto Cavalcanti. A busca de um padrão de qualidade hollywoodiano com temas nacionais rendeu ao cinema brasileiro, em 1953, os primeiros grandes prêmios internacionais: a aventura *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, foi laureada no festival de Cannes e o drama abolicionista *Sinhá Moça*, de Anselmo Duarte, no de Veneza.

15 SOUZA. op. cit. p.486.

16 CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990.p.204.

17 Cinema Novo é um movimento cinematográfico brasileiro, influenciado pelo Neo-realismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa e que teve reputação internacional. Paralelamente aos últimos momentos do cinema novo,

desenvolveu-se, no Rio de Janeiro, e em torno do bairro underground da Boca do Lixo em São Paulo, uma corrente de cineastas jovens mais preocupados com a contestação dos costumes e da linguagem cinematográfica que com o processo político-social do país. Rogério Sganzerla, com *O bandido da luz vermelha* (1967), e Júlio Bressane, com *Matou a família e foi ao cinema* e *O anjo nasceu* (1969), inspiraram dezenas de filmes que rompiam com o intelectualismo do cinema novo e tentavam alcançar o público aproveitando “os 50 anos de mau cinema norte-americano absorvido pelo espectador”. Pretendia-se incorporar, de forma ativa, os ícones da sociedade de consumo e da cultura de massa, numa esfera de influência de Jean-Luc Godard e do pop inglês da época. Ao mesmo tempo, radicalizava-se a “estética da fome” preconizada pelo cinema novo.

18 BERNARDET, op. cit. p.94.

19 LEITE. op. cit. p. 107.

20 RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990. p.406.

21 ABREU, Nuno César. O Olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996. p.75.

22 Ibid. p.76.

23 BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Brasileiro: proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.91.

24 BERNARDET, op. cit. p.27

25 Ibid. p. 29.

26 LEITE. op. cit. p.92.

27 RAMOS, José Maria Ortiz. Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p.36.

28 AMANCIO, Tunico. Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p.57.

29 GATTI, André. Exibição. In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de Miranda (orgs). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Ed. Senac, 2000. p.223.

30 TURNER, op.cit. p. 17.

## O Estado e a obrigatoriedade da exibição dos filmes nacionais

A evolução das salas de cinema se dá em estreita relação com as transformações da tecnologia da projeção cinematográfica e possui influências locais, seja na arquitetura, nas práticas ou nos costumes. Por volta de 1920, o país já contava com 700 salas, que sofreram grandes mudanças ao longo da década, fruto da extraordinária absorção do cinema como lazer de massa. A partir dos anos 50 o número das salas se multiplicou vertiginosamente atingindo o número de 2.500 salas, e essa fase é considerada o período de ouro da exibição brasileira.

De forma inversa, as estatísticas para o período compreendido entre 1975 e 1985 apontam a maior queda de público na história das salas. A recuperação só será sentida no início da década de 1990 com a substituição das antigas salas de cinema pelas multi-salas dos *shoppings*<sup>1</sup>.

A história da indústria cinematográfica ocidental possui muitos pontos de interseção com a trajetória do cinema hollywoodiano. Os filmes norte-americanos, além de lucrativas fontes de divisas, tornaram-se práticos divulgadores da *American way of life* e importante instrumento de domínio cultural e econômico da política externa estadunidense. O público que freqüentava as salas de projeção, já na década de 1940, mesmo em países que possuíam uma tradição cinematográfica, como a França e a Inglaterra, a partir da Segunda Guerra, passaram a considerar o cinema como sinônimo de Hollywood e vice-versa<sup>2</sup>.

Aqui no Brasil, o filme estrangeiro tomava, pelo menos no olhar do público, uma outra posição privilegiada, baseado numa idéia de qualidade. Existia uma queixa do público dos filmes nacionais com a péssima qualidade sonora do filme. Contudo, mui-

tas vezes a má qualidade do som vinha das más condições das salas e da falta de manutenção dos equipamentos acústicos, e não da película ou das condições de filmagem.

Bernardet esclarece que o público tem uma reação completamente diferente com o filme nacional, porque ele fala da realidade social e cultural em que vive este público. Mesmo quando o filme apresenta uma realidade obviamente deturpada, ele apresenta uma determinada imagem desta sociedade gerando assim mais polêmica do que qualquer outro filme estrangeiro<sup>3</sup>.

A intervenção do Estado brasileiro no setor teve início no ano de 1932 no governo de Getúlio Vargas. A obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem nacional, em cada programa cinematográfico foi a primeira medida efetiva de proteção ao cinema nacional implementada pelo governo no Brasil. Em 1939, publicou-se o Decreto-lei nº. 1.494, obrigando as salas de cinema a exibir pelo menos um longa-metragem nacional anualmente<sup>4</sup>.

Em 1951 a legislação é transformada pela publicação do Decreto nº. 30.179 que vinculava o filme brasileiro ao estrangeiro, a chamada lei “8 por 1”, onde para cada 8 filmes estrangeiros deveria ser exibido um brasileiro. Considerando que em 1952, de acordo com o *Anuário Estatístico do Brasil*, o Brasil possuía 2.411 salas de cinema para um público de 180.663.657 de espectadores, uma lei dessas teria um impacto bem forte na indústria. O sucesso dos cinemas e a grande quantidade de filmes estrangeiros importados causaram o crescimento significativo da indústria nacional. A estimativa para o ano 1952 foi de um público de 250 milhões de espectadores para uma população de 52 milhões de habitantes. Em média o brasileiro freqüentava as salas de cinema 4,8 vezes por ano, uma média muito próxima dos países industrializados<sup>5</sup>.

No Brasil, em 1920 começamos a ter as primeiras estatísticas oficiais sobre o mercado cinematográfico, dos 1923 filmes exibidos no período, 923 eram norte-americanos. Em 1924 foram exibidos 1.477 filmes no Brasil, destes 1.268 eram de procedência norte-americana, ou seja, 86% dos filmes exibidos no país. No ano



de 1953 foram exibidos 34 longas-metragens brasileiros e 544 longas-metragens estrangeiros. A década de 50 é o período de ouro do parque exibidor no Brasil, com aproximadamente 2.500 salas no ano de 1950, com salas de capacidade para 1000 espectadores<sup>6</sup>.

Dos anos 50 até os anos 70, o crescimento demográfico acelerado nas áreas urbanas, foi um fator de aumento na frequência nas salas, o que compensou, de certa forma, os efeitos da penetração da televisão (na década de 1970), amortecendo assim a perda de público nos cinemas. Mesmo assim a frequência anual *per capita* de cinema que era de 5,4, em 1957, reduziu para 1,83 em 1975. A partir dos meados da década de 70, a queda do público foi catastrófica. Entre 1975 e 1985, a contração foi de 67%, ou seja, 12% ano de média de redução.

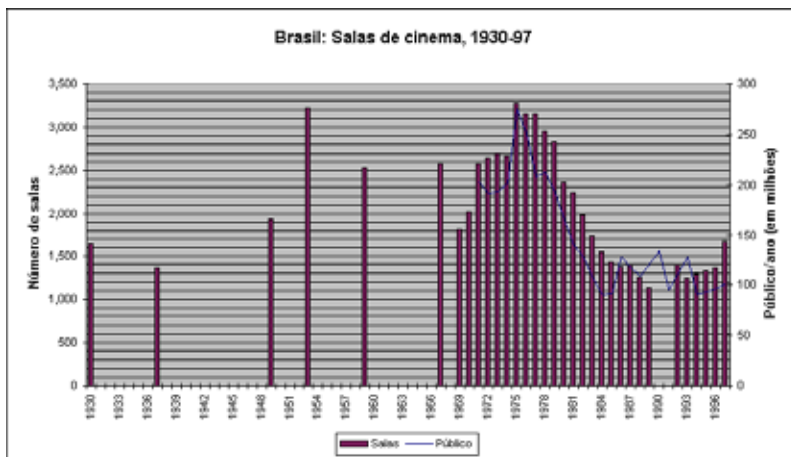
O gráfico abaixo apresenta a evolução do número de salas de cinema no Brasil desde os anos trinta. Como é natural, o número de salas acompanha as tendências do público, pois do número de espectadores depende o funcionamento e a viabilidade financeira das mesmas.



Fonte: Ancine. Economia da Cultura. Secretaria para o Desenvolvimento audiovisual

Segundo dados da Agência Nacional de Cinema – Ancine, o apogeu do número de salas no Brasil se dá em meados dos anos 70, seguindo-se um período de acelerado declínio, até 1985, e posteriormente uma suave retomada do crescimento. As taxas de crescimento médias dos números de salas foram 8% a.a., de 1970

a 1976; 8% negativas, de 1977 a 1989 e 1,5% a.a, de 1989 a 1997. Os dados apresentam lacunas anteriores à 1966, pois somente após a criação do Instituto Nacional do Cinema as informações apresentaram uma regularidade.



Fonte: Ancine. Economia da Cultura. Secretaria para o Desenvolvimento audiovisual

Conforme esclarece Amancio<sup>7</sup>, até os anos 60, “... o Estado responde a poucas demandas do setor cinematográfico, mas é ainda no terreno da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais que reside a força de maior impacto”. O passo mais concreto em relação à estruturação da economia cinematográfica nacional seria dado com a criação do Instituto Nacional de Cinema – INC, durante o governo de Castelo Branco, já sob a ditadura militar. Suas funções eram: promover e estimular o desenvolvimento do cinema no país, formular e executar a política governamental referente aos processos de produção, importação, distribuição e exibição.

A partir de 1966, inicia-se um lento processo de transformação no mercado cinematográfico através da criação do INC, órgão dotado de poderes para regulamentar, praticamente, qualquer tema relativo à indústria cinematográfica. Nesse período por iniciativa do INC, inicia-se um processo sistemático de centrali-

zação e catalogação de informações sobre a indústria cinematográfica brasileira. (...) com estes registros e outras formas de controle, começou-se uma nova fase, onde passamos a ter dados oficiais sobre os números do mercado cinematográfico brasileiro<sup>8</sup>.

Sob o Ato Institucional nº. 5, marco do período militar no Brasil foi criado a mais sólida agência de desenvolvimento de atividade cinematográfica. Criada em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME<sup>9</sup> assumiu os recursos e as atribuições do INC, que foi definitivamente extinto em 1975. Por um lado, a criação do INC possibilitou um controle mais rigoroso dos dados estatísticos e, por outro lado, com a EMBRAFILME, houve um aumento significativo no sistema de fiscalização. A história da EMBRAFILME pode ser dividida por fases que ficam bem caracterizadas pela sucessão dos diretores gerais que ocuparam o cargo ao longo de sua trajetória<sup>10</sup>.

A primeira fase da EMBRAFILME inicia-se com a sua criação em 1969 e termina por volta de 1974, quando houve a ampliação de atividades. A segunda inicia-se em 1974 e estende-se até 1985 caracterizando-se pela transição e o crescimento da empresa. A terceira vai de 1986 a 1991 e é marcada pelo esvaziamento político e econômico, culminando em sua extinção pelo governo de Fernando Collor em 1992. Iremos nos concentrar na segunda fase da EMBRAFILME (1974-1985) que se inicia com a indicação de Roberto Farias para Diretor do órgão<sup>11</sup>.

A partir de 1974 o cinema brasileiro ganhou novo impulso e os espectadores lotaram de novo às salas de exibição. A EMBRAFILME desenvolveu novas estratégias para ampliar a produção dos filmes nacionais e garantir uma reserva de mercado para os mesmos. No período compreendido entre 1970 e 1975, a EMBRAFILME chegou a aprovar o financiamento de 106 filmes. Embora o controle do mercado continuasse sob a hegemonia dos filmes estadunidenses, somente 30% do mercado era ocupado pela produção nacional e essa porcentagem era garantida graças a ação da estatal. Pelo menos cinco filmes alcançaram marcas impressionantes de bilheteria para a época. O filme *Dona Flor e*

*seus dois maridos* (1976), com direção de Bruno Barreto e com elenco composto por José Wilker, Sônia Braga, Mauro Mendonça e Dinorah Brillanti, atingiu a bilheteria de 10 milhões de espectadores, no período de 1975-1985, público só superado pelo estrangeiro *Tubarão*, lançado no mesmo ano<sup>12</sup>.

### PRODUÇÃO E MERCADO NO BRASIL: 1975-1985

Ano	Filmes lançados pela EMBRAFILME	Filmes estrangeiros lançados	Nº. de cinemas	Espectadores de filmes brasileiros (milhões)	Espectadores de filmes estrangeiros (milhões)	Mercado Total (filmes brasileiros e estrangeiros) milhões	Mercado de filmes brasileiros (espectadores) (%)
1975	79	595	3.276	48,9	226,5	275,4	17,7
1976	87	463	3.161	552,0	198,5	250,3	20,8
1977	73	421	3.156	50,9	157,4	208,3	24,4
1978	81	389	2.951	61,8	149,8	211,6	29,2
1979	104	251	2.826	55,8	136,0	191,8	29,0
1980	93	351	2.365	50,7	114,0	164,7	30,8
1981	78	290	2.244	45,9	92,9	138,8	33,1
1982	80	200	1.988	44,9	82,9	127,8	35,1
1983	76	227	1.736	33,9	72,7	106,6	31,8
1984	108	239	1.553	30,6	59,3	89,9	34,0
1985	107	271	1.428	21,5	69,4	90,9	23,6

Fontes: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

Cinejornal. EMBRAFILME, n.1, 2, 4, 6.

Jornal da Tela, n. especial, mar. 1986.

Durante o período analisado merecem destaque especial as produções estreladas pelo grupo *Os Trapalhões*, cujos filmes foram produzidos sem financiamento da EMBRAFILME. As produções do grupo obtiveram um público médio de 3,5 milhões de espectadores. E estão na lista das 25 maiores bilheteria do cinema nacional entre 1974 e 1985, com 14 títulos entre eles: ROBIN HOOD, O TRAPALHÃO DA FLORESTA (1974), TRAPALHÃO NAS MINAS DO REI SALOMÃO (1977), OS TRAPALHÕES NA GUERRA DOS PLANETAS (1978), OS TRÊS MOSQUETEIROS TRAPALHÕES (1980), OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES (1981), entre outros. Uma atuação impressionante para uma indústria brasileira marcada pela dificuldade de disputa com o filme holywoodiano<sup>13</sup>.

A grande atuação política de Roberto Farias junto a EMBRAFILME seria na aprovação da Lei nº. 6.281, de 9 de dezembro de 1975, que ampliava os poderes do órgão, extinguiu o INC absorvendo seus recursos e atividades e criava o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE). Os bens do INC foram repassados para a EMBRAFILME além dos direitos e atribuições. O CONCINE, em assessoria direta do Ministério da Educação - MEC ficou responsável por estabelecer orientação normativa e fiscal para a atividade cinematográfica. “O CONCINE acumulou a atividade reguladora, fiscalizadora, formuladora de políticas de preços e das cotas da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais”<sup>14</sup>. É no terreno da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais que se concentra o maior impacto das políticas governamentais para o setor da época.

**COTAS DE OBRIGATORIEDADE DE EXIBIÇÃO DO FILME NACIONAL: 1939-1980**

<b>ANO</b>	<b>Legislação</b>	<b>OBRIGATORIEDADE</b>
1939	Decreto-Lei 1.494	1 filme de longa metragem por ano
1946	Decreto 20.493	3 filmes por ano
1951	Decreto 30.179	Exibição de 1 filme bras. Para cada 8 importado
1959	Decreto 47.466	42 dias por ano
1963	Decreto 52.745	56 dias por ano
1969	INC Res. 31	63 dias por ano (provisório)
1970	INC Res. 38	112 dias por ano (não implementada)
1970	INC Res. 49	98 dias por ano (não implementada)
1971	INC Res. 69	84 dias por ano
1975	INC Res. 106	112 dias por ano
1978	CONCINE Res. 23	133 dias por ano
1980	CONCINE Res. 62	140 dias por ano

FONTE: Alcino Teixeira de Mello. Legislação do Cinema Brasileiro

A obrigatoriedade de exibição dos filmes aumentou para 56 dias por ano, em 1963, caminhando até os 112 dias em 1976 e o apogeu das políticas protecionistas ocorrem em 1980, determinada em 140 dias. Além disso, a EMBRAFILME exigia dos exibidores um pagamento de 50% da renda líquida de bilheteria para filmes brasileiros, além da compra de ingressos e borderôs padronizados pela empresa.

É claro que o setor exibidor não via com bons olhos a intervenção estatal como instância reguladora do mercado e o arbítrio da exibição compulsória. Na opinião dos estudiosos do cinema nacional, na maioria das vezes o filme brasileiro não conseguia chegar às salas porque os proprietários apresentavam uma enorme resistência em exibir películas nacionais e preferiam manter acordo com os distribuidores dos filmes estrangeiros. A lei de obrigatoriedade para os filmes brasileiros nas salas de cinema foi a solução encontrada pela indústria cinematográfica brasileira para garantir uma reserva de mercado<sup>15</sup>.

Para Bernardet<sup>16</sup>, não é possível entender o cinema brasileiro se não tivermos em mente a presença maciça e agressiva do produto estrangeiro no nosso mercado. Para o autor essa presen-

ça não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional, como também condicionou em grande parte suas formas de afirmação.

Na revista *Cinema Cisco*, de setembro de 1988, Roberto Farias, então diretor do CONCINE, denunciou o não cumprimento da lei de obrigatoriedade por parte dos exibidores. Os mesmos burlavam a lei com várias alegações. Cita o exemplo de duas salas de São Paulo – os cines Coral I e II – que deviam cerca de mil dias de exibição de filmes nacionais graças a liminares na justiça. Essas liminares, segundo Roberto Farias, tinham validade de no máximo 90 dias, mas “graças a morosidade da justiça por vezes acaba prolongando-se infinitamente”<sup>17</sup>.

O fechamento das salas nos principais centros urbanos do país tem o seu processo iniciado na década de 1970, sobre o assunto Gatti afirma que:

Nos anos 1970 inicia-se o fenômeno do fechamento das tradicionais salas de exibição, em função da queda de público, dos preços dos ingressos e da especulação imobiliária que ocorreu nos grandes centros urbanos. Estima-se que mais de 1.200 salas encerraram as suas atividades em todo o território brasileiro nessa fase. Apesar disso, o público pagante para o filme brasileiro no ano de 1978, alcançou o seu melhor desempenho com 61 milhões de espectadores, em 1974, 30 milhões de espectadores assistiram a filmes nacionais<sup>18</sup>.

Em três anos (1979-1981), o público total das salas diminuiu de 192 milhões para 139 milhões. Os números referentes ao cinema de um modo geral entram em declínio e a queda do público também será acompanhada da diminuição do número de salas. A maioria das salas que encerraram as atividades nesse período encontrava-se localizadas no interior, enquanto nas capitais ainda houve uma breve resistência.

A diminuição dos ingressos vendidos forçou os exibidores a adotarem uma política de reajuste de preço dos ingressos acima dos índices inflacionários repassando assim os custos direta-

mente aos consumidores. Presenciou-se então, um sucateamento sem precedentes do parque exibidor cinematográfico. O público progressivamente ia menos ao cinema, ao mesmo tempo em que com a diminuição da renda menos se investia no conforto e no aparelhamento das salas<sup>19</sup>.

Sobre essa crise no parque exibidor cinematográfico no país, Ramos salienta que:

Depois de um decênio promissor, ao menos sob o prisma econômico, emerge a crise com a diminuição vertiginosa de público. O mercado total de cinema no país sofre violenta retração entre 1979-1985, numa queda livre que atinge tanto filme nacional como o estrangeiro. O número de salas também decresce, principalmente no interior, onde atinge índices de mais de 50% de diminuição. O cinema brasileiro ainda consegue manter a faixa de 30% do mercado, menos em 1985, ano em que sofre maior redução<sup>20</sup>.

Para Turner é inegável que o cinema já perdia sua supremacia cultural no início da década de 1950 e que a televisão simplesmente agravou esta situação no cenário estadunidense<sup>21</sup>. No Brasil, o fenômeno se tornou mais claro a partir da formação das primeiras redes nacionais: Tupi, Record, Excelsior e Globo. Cabe lembrar que nos primeiros anos da ditadura, os governos empreenderam profundas transformações no setor de comunicação. Grandes investimentos foram feitos para implementar um amplo sistema de telecomunicações como extensão das redes elétricas e instalação de sistemas de satélites.

O Brasil emergia como um dos mais dinâmicos mercados de TV do terceiro mundo. Em 1960, 9,5% das residências tinham aparelho de tv mas, as compras pelo crediário, no período, expandiram o número de domicílios com aparelho e, em 1970, esta estimativa passa para 40% dos domicílios<sup>22</sup>.

Para Seligman<sup>23</sup> a economia da década de 70 criou um mercado de bens de consumo ao mesmo tempo em que criou um mercado de bens materiais. Com o aval do estado, uma série de



produtos começou a ser produzido no país e destinado ao grande público – entre eles a pornochanchada. A TV, principalmente a Rede Globo, trabalhou para homogeneizar o país sua programação, com características típicas de uma única região – no caso o sudeste. A cultura nacional entrava na era do consumo.

A sociedade brasileira passou por significativas mudanças, como: o crescimento da classe média e a concentração populacional nos grandes centros urbanos. Com isso, essa época apresentava um grande público de espectadores, tanto para o cinema quanto para televisão. Lembrando que essa extensão ficou restrita a área urbana, sem atingir a população rural.

Em 1960, dez anos após a inauguração da TV Tupi, primeira emissora brasileira de televisão, somente em 4,61% dos domicílios brasileiros tinha um televisor. Nesse universo a região sudeste contava com 12,44% dos domicílios com TV. Em 1970, dos domicílios brasileiros 24,11% contavam com pelo menos um aparelho de televisão. Mas mesmo na região sudeste, onde se encontrava a maior porcentagem de domicílios com TV, o número de aparelhos não chegava a metade dos domicílios, ficando na casa dos 40,64%. No nordeste, onde se encontrava a menor proporção de domicílios com TV, a porcentagem era de 6,28%<sup>24</sup>.

Durante o Regime Militar, principalmente a partir de 1964, que a ingerência do Estado na indústria da televisão aumenta e muda de qualidade. As telecomunicações serviam estrategicamente à política do governo de desenvolvimento e integração nacional. Houve um forte investimento na infra-estrutura visando a ampliação do alcance na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas<sup>25</sup>.

A introdução da televisão é apontada como um dos fatores mais importante na explicação do declínio do público no cinema mundial, mas temos que considerar também o desenvolvimento de outras formas de lazer que levou a uma evasão de público que atingiram altos índices em vários países. Segundo Hobsbawn<sup>26</sup>, na década de 1980, cerca de 80% da população do Brasil tinha acesso à televisão.

Para Florisbal<sup>27</sup> em poucos lugares do mundo a televisão tornou-se veículo tão importante quanto no Brasil. E também afirma que:

Para 80% da população a televisão é praticamente a única opção de entretenimento e de informação e, em média, cada brasileiro despende pelo menos quatro horas diárias diante do aparelho de televisão. A telenovela é certamente a expressão audiovisual mais importante da cultura nacional.

A importância para televisão deve-se a uma conjugação ímpar de fatores, destacando-se, pelo lado da demanda, o acesso da população de baixos níveis de renda e educação à posse da televisão e, pelo lado da oferta, a concentração de recursos técnicos e econômicos em algumas poucas empresas de teledifusão – na verdade, o virtual monopólio da Rede Globo – que além de possibilitar ao setor excelência de tecnologia, capacidade de modernização e competitividade internacional, fez emergir uma dramaturgia de alto padrão artístico.

O acesso da população de baixos níveis de renda e educação à posse da televisão e a concentração de recursos técnicos e econômicos das empresas de teledifusão, que além de possibilitar uma alta capacidade de modernização, fez emergir uma dramaturgia de alto nível artístico e tornou a TV o carro chefe da comunicação de massa. Dessa forma, o cinema nacional foi espremido entre o filme americano e a novela brasileira. As concorrências das telenovelas foram arrasadoras para o público de cinema em geral e foi agravado pelo fato dessas produções propiciarem experiência audiovisual com grande afinidade temática e dramática<sup>28</sup>.

**BRASIL: TAXA DE ANALFABETISMO E TAXA DE PENETRAÇÃO DA TELEVISÃO NOS DOMICÍLIOS: 1960-1996**

Ano	População acima 15 anos	% de analfabetos	Domicílios	% de domicílios com televisão	% de TV em cores
1950	-	50	-	-	-
1960	40.278.602	40	13.497.823	4,6	-
1970	54.130.024	28	17.628.699	24,1	-
1980	73.558.675	23	25.210.639	56,1	30,1
1991	95.810.618	18	34.743.433	79,6	54,6
1996	106.169.456	15	39.599.066	84,3	n.d.

Fonte: Censo Demográfico, 1960 (p. 125), 1970 (p. 243), 1980 (p. 61), 1991 (p. 241). Brasil em Números, Vol. 6, 1998.

A televisão foi inaugurada no Brasil em 1950 com a TV Tupi de São Paulo, por Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, ocupou posição dominante junto a população. A tabela mostra que na década de 70, a televisão começou a se difundir nos domicílios brasileiros e seus efeitos sobre o público nas salas se fizeram sentir. Em 1960, dos 13 milhões de domicílios apenas 4,6% possuíam aparelhos de televisão, percentual que aumenta para 84,3% em 1996.

A indústria cinematográfica reagiu aos desafios impostos pela TV de duas formas. Inicialmente, começou a produzir filmes destinados especificamente para exibição na TV e produzir filmes destinados ao cinema. A segunda resposta, foi a introdução de inovações técnicas e mercadológicas na tentativa de diferenciar os filmes dos programas de TV. A idéia era que a oferta de melhores filmes inverteria a tendência das bilheterias, idéia que é básica nas atividades de espetáculos, ou seja, que a melhor maneira de garantir público é alimentar seu desejo por novidades.

A televisão não pode ser apontada como causa isolada da diminuição do público das salas de cinema. Nos EUA, por exemplo, depois de uma crise no final da década de 60, o cinema se adaptou e se recuperou não parando de crescer desde então. O cineclubista Felipe Macedo, em seu texto “O Modelo Brasileiro de Cinema”<sup>29</sup>, diz que é necessário abandonar essa tendência ingênua que sus-

tenta que a televisão e o vídeo “mataram o cinema”. Justamente nos países, como os Estados Unidos, onde tem mais eletrônicos desse tipo em todos os lares é que existem mais cinemas.

Para o cineclubista há três décadas atrás a população era três vezes menor que a de hoje e o Brasil tinha três vezes mais cinemas que tem atualmente. O ingresso era de 1 dólar em média e o cinema era divertimento popular com salas de 500, 600, 800 lugares, mesmo em cidades pequenas, e nas grandes cidades as salas eram espalhadas pelos bairros. O país tinha um público médio anual de 400 milhões de espectadores. Mas ele aponta para a questão do grande número de distribuidoras e o fato dessas empresas manterem uma extensa estrutura de distribuição em todo o território nacional, contudo, isso representava apenas 2% do faturamento da indústria americana do cinema no estrangeiro.

Com o tempo as empresas distribuidoras dos filmes americanos fundiram-se em apenas três, por orientação da *Motion Pictures Association of America* e foram fechados os escritórios regionais e as empresas passaram a ditar os preços sem concorrência. Provocando com isso, num espaço curto de tempo a falência dos pequenos exibidores que fecharam as salas menores, principalmente nos bairros e no interior. O cinema deixou de ser divertimento popular e passou a se concentrar em algumas grandes “praças”, com um ingresso muitas vezes muito mais caro que o valor histórico. A distribuição ficou mais barata e o aumento do ingresso compensou a diminuição das salas. Contudo, para Hollywood tudo isso não alterou os 2% que representávamos para a indústria cinematográfica norte-americana.

Para Turner<sup>30</sup>, um outro fator que contribuiu para a diminuição do público do cinema foi a mudança em sua composição demográfica e social. A família deixa de ser o mercado; este passa a ser dominado pelo um público juvenil cuja faixa etária se situa entre 14 e 24 anos. Nos EUA, nos anos 1970, as faixas etárias mais elevadas provenientes da classe média voltariam a desempenhar papel fundamental como segmento de sustentação da expansão do mercado de vídeo e da TV a cabo.

Ainda segundo Turner, apesar da disseminação do vídeo cassete ter se tornado um fator importante para a indústria cinematográfica, a TV é ainda o que mais atrai as pessoas. As locações das fitas de vídeo dependem muito, mas não exclusivamente, da reputação que um filme constrói nas salas de projeção. Não há publicidade que consiga atrair o público para um filme de que eles não gostem e não possam recomendar para os amigos. A história do cinema está cheia de filmes que custaram fortunas, tiveram uma promoção dispendiosa e foram fracassos de bilheteria. No final o público escolhe os filmes pela divulgação da imprensa e na televisão, nas conversas e outros contatos sociais.

Segundo a opinião de Eric Hobsbawn<sup>31</sup>, a prosperidade e a privatização da vida moderna destruíram o que a pobreza e a coletividade haviam construído. Os telefones substituíram as focas com amigos na praça ou na feira, a televisão tornou desnecessário ir ao jogo de futebol, ao mesmo tempo em que a TV e o vídeo tornaram desnecessário ir ao cinema. O repertório produzido pela tela miniaturizada oferece ao espectador uma opção quase ilimitada de o quê e quando ver.

A popularização da TV na década de 1970 trouxe enormes desafios à indústria cinematográfica. Além de “roubar” o público, o fato de a televisão ser financiada pela venda de mensagens comerciais antecipada implica que os riscos das atividades sejam bem menores que no cinema onde a receita de novos filmes é realizada com grandes incertezas.

No Brasil, o início da década de 1970 foi marcado pelo “milagre econômico”, por investimentos estrangeiros e por obras de grande porte realizadas pelos governos militares. O governo Médici passou uma impressão artificial de que o país vivia um período de empregos abundantes e inflação baixa. O Brasil, torna-se tri-campeão mundial de futebol enquanto a Rede Globo começava a se firmar como campeã de audiência.

(...) Uma febre consumista parecia ter tomado conta das classes médias: compravam o ‘carro do ano’ financiado em 36 meses; apartamentos ‘estilo mediterrâneo

ou barroco' financiados pelo BNH; o último aparelho de som 'três em um'; a recentíssima TV em cores e as ilusões da última novela das oito<sup>32</sup>.

Na década de 1960 o surgimento das grandes redes nacionais atendeu ao interesse político do governo, que queria maior controle dos meios de comunicação. Nesse sentido, como principal meio de comunicação, a TV desempenhou importante papel em todo o território nacional<sup>33</sup>. A disseminação de aparelhos de televisão para o público teria efeitos arrasadores sobre a bilheteria dos cinemas. No Brasil, em particular, esses efeitos foram ainda maiores por especificidades culturais e pelas altas taxas de analfabetismo.

Segundo Jowett e Linton <sup>34</sup>, nos EUA, o freqüentador médio dos cinemas é normalmente alguém de nível superior. Os autores presumem que o comparecimento ao cinema é uma atividade mais elitista, ao passo que a televisão absorve o interesse daqueles que tem menos instrução. No Brasil, uma pesquisa sobre indicadores culturais<sup>35</sup> realizado pelo IBGE e concluído em 2003 mostra essa tendência. Enquanto as pessoas sem instrução gastam com bens culturais, em média com R\$ 33, 67, as com ensino fundamental gastam R\$ 72, 97, as com ensino médio R\$ 156,98 e as de ensino superior R\$ 391,62<sup>36</sup>.

Nesse sentido, a TV desempenhou importante papel por todo território nacional numa época em que as redes de telecomunicações chegaram às mais distantes regiões do país e espalhou-se por todas as camadas sociais; a TV logo se tornou o veículo de massa por excelência e destronou o cinema. De acordo com Bernardet, a retração do público provoca um tipo de elitização nas salas, "cada vez menos se vai ao cinema, as salas de bairro tendem a desaparecer, os cinemas se concentram em pontos de poder aquisitivo mais elevado"<sup>37</sup>.

Além disso, o custo nos cinemas atualmente é aproximadamente nove vezes maior do que em vídeo. Na TV a cabo é quase noventa vezes maior do que na TV aberta. Nos EUA, por exemplo, estima-se que o custo por pessoa/hora de se assistir filme em

cinemas é de US\$ 4,5 que se compara com US\$ 0,5 em TV a cabo, US\$ 0,6 no vídeo doméstico e US\$ 0,06 nos canais comerciais da TV aberta. Certamente, grande parte da demanda por essas novas opções foi “desviada” das salas de cinema, todavia, nos EUA não se observou uma redução do público de cinema. Ao contrário, a partir do início dos anos setenta houve uma retomada do crescimento do público de cinema revertendo uma tendência declinante de quase trinta anos. Nos outros países como no Brasil, Itália e Espanha, essa retomada só ocorreu nos anos noventa<sup>38</sup>.

Outro fator que contribui para o afastamento do público dos cinemas foi o preço do ingresso. De acordo com Leite<sup>39</sup> o Brasil possuía na década de 50 o terceiro menor preço de ingresso de cinema da América Latina e colocava-se entre os dez primeiros países quanto ao número de salas de exibição. Tratava-se de um período em que com o valor de uma passagem de ônibus pagava-se a entrada de um cinema e não havia uma concorrência tão significativa por parte da TV. Por outro lado, a violência urbana não era grande o suficiente para desanimar as pessoas de saírem de casa para ir ao cinema.

A relação cinema e mercado na época das pornochanchadas fizeram com que o público procurasse o cinema nacional que sobreviveu algum tempo competindo com o filme estrangeiro. Segundo Flávia Seligman<sup>40</sup>, além de a temática agradar o público popular, o preço do ingresso em 1975 era bem acessível. O preço médio do ingresso por estado era de 3,5 cruzeiros (R\$ 2,34), sendo que o salário mínimo do mesmo período era de 532,80 cruzeiros (R\$ 357,46). Mais tarde o aumento das entradas das salas vai ser um elemento significativo na diminuição do público nas salas. O preço médio passa de Cr\$ 3,50 para Cr\$ 4,70 (1976), Cr\$ 8,99 (1977), Cr\$ 12,34 (1978), Cr\$ 19,01 (1979), Cr\$ 38,63 (1980).

O Governo Geisel, de acordo com Bernardet <sup>41</sup>, foi o governo que mais dedicou atenção ao cinema. Promoveu ampla reforma administrativa na EMBRAFILME aumentando seu capital e sua elasticidade, ampliou a reserva de mercado e criou o CONCI-

NE, o Conselho Nacional de Cinema. Para o autor, essa atenção deveu-se ao desenvolvimento nos anos 70 de um filão de produção, a pornochanchada, que deixava claro a possibilidade de uma saída comercial para o cinema brasileiro.

A crise econômica que atingiu o país na década de 1980 foi fatal para o esquema de produção, distribuição e exibição dos filmes da Boca do Lixo. O contexto desfavorável repercutiu rapidamente nos resultados da bilheteria e os altos índices inflacionários contribuíram para afastar o público do cinema. Além disso, as comédias eróticas tiveram que enfrentar um novo e poderoso competidor: as produções pornográficas de sexo explícito. A desarticulação da censura permitiu que filmes de sexo explícito invadissem as salas tornando as pornochanchadas da Boca do Lixo em películas bem comportadas e desinteressantes para o público<sup>42</sup>.

Dessa forma, o cinema como referência de lazer coletivo foi perdendo força ao passar por um processo de transformação acompanhando as mudanças da geografia social das salas de exibição. O fechamento das salas atingiu nas décadas seguintes as tradicionais salas do Centro, os cinemas de bairro e do interior transformando-se, repentinamente, em templos evangélicos, bancos e bingos, ou simplesmente permanecem fechadas até hoje. Depois dos meados da década de 1980 e início de 1990, o lazer cinematográfico da cidade, cujas salas se viram esvaziadas, passam pela “migração” para os *shoppings centers*.

## Notas do Capítulo 2

1 HEFFNER, Hernani. Salas de cinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de Miranda (orgs). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Ed. Senac, 2000. p.481.

2 LEITE, Ferreira Sidney. Cinema Brasileiro: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. p.11.

3 BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 18.

4 LEITE. op. cit. p. 42.



5 GATTI, André. Exibição. In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de Miranda (orgs). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Ed. Senac, 2000. p. 222.

6 HEFFNER, loc. cit.

7 AMANCIO, Tunico. Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 18.

8 GATTI, André. O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil visto através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1996-1990). 1999. 141 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. p. 67.

9 Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), empresa estatal de cinema, criada, em 1969, com o objetivo de assumir o papel de financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes brasileiros. Sua criação marca a entrada do cinema nacional no processo de industrialização da produção cultural vivida na década de 1970. Conduziu a política cinematográfica nacional observando as normas e resoluções do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), órgão de orientação normativa criado pelo poder Executivo. Tanto a EMBRAFILME quanto o Concine foram extintos no governo de Fernando Collor de Mello, surgindo em seu lugar o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC).

10 GATTI, op. cit. p. 212.

11 LEITE. op. cit. p.112.

12 RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 421.

13 LUNARDELLI, Fatimarlei. Ô Psit! O cinema Popular dos Trapalhões. Porto Alegre: Artes de Ofícios, 1996. p. 19

14 AMANCIO, op. cit. p. 55.

15 LEITE, op. Cit. p. 65.

16 BEERNARDET, op. cit. p. 19.

17 Revista de Cinema Cisco, São Paulo, n. 11, agos./set.1988. p. 19.

18 GATTI. Op. Cit. p. 223.

19 Ibid. p. 225

20 RAMOS. op. cit. p. 438.

21 TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997. p. 27.

22 SKIDIMORE, Thomas. Brasil: De Castelo Branco à Tancredo Neves (1964-1985). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 222.

23 SELIGMAN, Flávia. O “Brasil é feito de pornôns” o ciclo da pornochanhada no país dos governos militares. 2000. 183 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. p.24

24 ECONOMIA DO CINEMA. Brasília: MINC/Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, 1998. p. 68.

25 HAMBURGER, Esther. Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHUARCZ, Lília Mortiz. História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia da Letra, 1998. v.4. p. 455.

26 HOBSBAWN, Eric J. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Tradução Marcos Santarrita. p. 484

27 FLORISBAL, O. O negócio da Televisão. In: ALMEIDA, Cândido José M. e ARAUJO, Maria Elisa (orgs.). As perspectivas da televisão brasileira ao vivo. Rio de Janeiro: Editor Centro cultural Cândido Mendes, 1995. p. 156

28 HAMBURGER, op. cit. p. 486

29 MACEDO, Felipe. O Modelo Brasileiro de cinema. Disponível em: <[http://pec.utopia.com.br/tiki-read\\_article.php?articleId=378](http://pec.utopia.com.br/tiki-read_article.php?articleId=378)>. Acesso em: 20 abr. 2007.

30 TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997. p. 31.

31 HOBSBAWN, op. Cit. p. 301.

32 HABERT, Nadine. A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1992. p. 12.

33 Ibid. p. 70.

34 Jowett e Linton, apud TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997

35 O setor cultural foi definido de uma maneira empírica, tomando-se como referência inicial a definição da UNESCO sobre as atividades culturais relacionadas à criação, produção, e comercialização de conteúdos que são intangíveis e culturais em sua natureza. Estes conteúdos estão protegidos pelo direito autoral e podem tomar a forma de bens e serviços. São indústrias em trabalho e conhecimento e que estimulam a criatividade e incentivam a inovação dos processos de produção e comercialização.

36 Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003. Rio de Janeiro: IBGE, 2003. Disponível em: <[www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/indic\\_culturais/2003/ind\\_culturais2003.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/indic_culturais/2003/ind_culturais2003.pdf)>. Acesso em: 15 de dezembro de 2006.

37 BERNARDET, op. cit. p. 94.

38 ECONOMIA DO CINEMA, op. Cit. p. 53.

39 LEITE, op. Cit. p. 71.

40 SELIGMAN, op. Cit. p. 55.

41 BERNARDET, op. Cit. p. 64.

42 LEITE, op. Cit. p.110

## A EMBRAFILME e as pornochanchadas na década de 1970

O projeto cultural do Estado autoritário caracterizava a cultura como um produto de características universais. Segundo Gabriel Cohn, essa retórica não admitia a cultura como produto da elite, incorporando a “tradicional idéia conservadora do caráter espontâneo, e, portanto, rebelde a qualquer intervenção, do processo cultural”<sup>1</sup>. Para o autor isso teria muito mais a ver com a desautorização de certas elites opositoras, do que propriamente com a democratização da cultura.

Historicamente remonta à 1939, a primeira lei protecionista do cinema brasileiro. O Decreto Lei nº. 1949 de 30 de dezembro de 1939 determinava que fossem exibidos nos cinemas, “anualmente, no mínimo, um filme nacional de longa-metragem”<sup>2</sup>. Ainda dentro das perspectivas do governo getulista para o cinema brasileiro criou-se, em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) que, “(...) longe de pretender formular uma política econômico-industrial para o cinema (que durante a década produziu a média de 10 longas por ano), atendia especificamente ao setor cultural e educativo”<sup>3</sup>.

A concepção do cinema brasileiro apresentada pelos militares coincidia com o discurso dos demais setores econômicos que era a do desenvolvimento industrial. Isso induziu muitos cineastas e produtores executivos a uma idéia errônea de que conviviam com um Estado neutro no gerenciamento das questões culturais. Gerenciamento esse que se referia à criação de condições de produção de filmes. Estado e cineastas comungavam da idéia de desenvolvimento industrial no cinema nacional, contudo, com objetivos bem diversos.

Até meados dos anos sessenta o papel do governo foi bem modesto, limitando-se à implementação de um sistema de cotas na

tentativa de garantir um mercado mínimo para o filme brasileiro. Já o regime militar procurou centralizar a atividade cinematográfica com a criação do Instituto Nacional do Cinema-INC, em 1966; uma autarquia subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. O objetivo era colocar o cinema brasileiro em condições de igualdade como os “melhores” modelos da indústria mundial. Iniciou-se, assim, uma política governamental mais intervencionista com o INC que, além de programas de complementação de rendas e de prêmios em dinheiro para filmes brasileiros, introduziu linhas de financiamento subsidiadas com recursos gerados pela taxação de distribuidores de filmes estrangeiros, entre outras ações.

O Decreto-lei nº. 43, de 18 de novembro de 1966, que criou o Instituto Nacional do Cinema, que tinha o objetivo de:

... formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior.

A partir desse ano, porém, as atividades cinematográficas no Brasil deixaram de ser controladas por órgãos policiais, embora a estes continuasse o encargo de conceder o Certificado de Censura, sem o qual nenhum filme poderia ser exibido comercialmente em território brasileiro.

A criação do INC iniciou um processo de transformação do mercado cinematográfico brasileiro. O órgão podia atuar em qualquer tema referente à indústria cinematográfica e promover um processo de centralização e catalogação de informações referente à indústria cinematográfica brasileira. Dessa forma, foi possível obter informações detalhadas sobre o faturamento e as práticas comerciais das empresas distribuidoras e exibidoras que estavam atuando no mercado brasileiro. Foi exatamente nesse período que foi implantado, a obrigatoriedade de registro de distribuidoras que atuavam no país, começando a nova fase, em que o governo tinha dados oficiais sobre o tamanho do mercado cinematográfico brasileiro<sup>4</sup>.

Entre as medidas implantadas pelo INC destaca-se a obrigatoriedade de filmes nacionais (entre 56 dias de exibição em 1967 e 112 dias em 1975), a obrigatoriedade de cópiagem de filmes estrangeiros em laboratórios brasileiros, a introdução do controle centralizado de vendas de ingresso e verificação de arrecadação, bem como o controle sobre a renda de filmes estrangeiros<sup>5</sup>.

A Empresa Brasileira de Filmes S.A, EMBRAFILME, surgiu como apêndice do INC, criada através do Decreto 182, de 12 de dezembro de 1969. O capital inicial da EMBRAFILME foi integralizado através de uma dotação inicial de 600 mil ações que correspondiam à NCr\$ 6.000.000,00. A União representada pelo Ministério da Educação e Cultura detinha 70% das ações e os restantes 30% foram diluídos entre outras entidades de direito público e privado. Entre as principais atividades da EMBRAFILME estava também a atribuição de divulgar e distribuir o filme brasileiro no exterior<sup>6</sup>.

O primeiro Diretor da EMBRAFILME, Durval Gomes Garcia, considerava que a EMBRAFILME era: “O instrumento que estava faltando para o grande desenvolvimento que o cinema nacional alcançou nos últimos anos não fosse estrangulado por carências de canais de escoamento”<sup>7</sup>.

De acordo com o editorial da revista:

A EMBRAFILME, além de exportar filmes brasileiros trabalhará por sua promoção no exterior, financiará a produção de filmes de alto valor cultural, artístico e científico e elaborará programas de desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, a serem executados em sintonia com as diretrizes do Instituto Nacional do Cinema.

A criação da empresa, originalmente como distribuidora de filmes brasileiros, trazia uma idéia de desenvolvimentismo para o cinema nacional, atacando um dos seus pontos mais vulneráveis: o escoamento da produção. O artigo 2º do decreto 862/69 dizia que:

A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais visando à sua difusão do

filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade.

Em outubro de 1972, o INC promoveu o I Congresso da Indústria Cinematográfica, envolvendo distribuidores, exibidores, prestadores de serviços, técnicos, críticos e diretores. Em nome dos diretores Anselmo Duarte, Silvio Back, e Carlos Alberto do Souza Barros reinvidicaram empréstimos diretos da EMBRAFILME aos diretores sem juros e sem garantias materiais, baseando-se na vida profissional do autor do projeto e do produtor; ao respeito aos direitos autorais (10%); entre outros. A comissão dos produtores com nomes como Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias e Alfredo Palácios, propôs a limitação de importação de filmes estrangeiros, a implantação de rígido sistema de fiscalização e a manutenção da obrigatoriedade de exibição, etc<sup>8</sup>.

Em 9 de dezembro de 1975, a lei n<sup>o</sup>. 6.281 extinguiu o INC e ampliou as atribuições da EMBRAFILME, sofrendo duros ataques públicos através de uma campanha promovida por distribuidores e exibidores. Nessa nova conjuntura, a EMBRAFILME assumiu as funções do extinto INC, incorporando também seu patrimônio, que por sua vez havia incorporado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)<sup>9</sup>.

A substituição do INC pela EMBRAFILME e a criação do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) como órgão fiscalizador constituem marcos na tendência de intervenção governamental. Atuando inicialmente como agência financiadora, a partir de 1974, a EMBRAFILME passa a ser co-produtor, e, no final dos anos setenta sua participação no orçamento dos filmes chega a 100 por cento. Esse tipo de política trouxe estímulos significativos à produção, mas teve como conseqüências adversas o incremento dos aspectos comerciais dos filmes.

Em 1973, a EMBRAFILME cria um novo sistema: ela passa co-produzir. Quer dizer que ela arca com uma parte dos riscos comerciais dos filmes. Esta nova eta-

pa de participação do Estado na produção cinematográfica provoca uma mudança qualitativa. Enquanto a EMBRAFILME apenas financiava (funcionava como espécie de banco, ao qual o produtor devia pagar a dívida contraída), a produção que dependia desse financiamento dependia do Estado. Nessa nova etapa, a própria EMBRAFILME passa a acumular capital com os lucros resultantes do investimento nos filmes. O capital acumulado é reinvestido na produção e na comercialização, conforme a orientação da política traçada pelo Estado<sup>10</sup>.

Já o CONCINE foi criado em 16 de março de 1976 através do Decreto 77.299 para ser responsável, além de suas atribuições normativas, pela fiscalização das atividades cinematográficas em todo o território nacional. O COCINE seria responsável também pela concessão do certificado de produto brasileiro aos filmes de longa e curta metragem, pelo registro de roteiros cinematográficos, com a finalidade de assegurar o direito de seus autores, e pela aplicação de multas e demais penalidades decorrentes da fiscalização de cinemas<sup>11</sup>.

Para Ramos<sup>12</sup>, a entrada do cinema brasileiro, com a ajuda do estado, no processo de industrialização da produção cultural da década de 1970 foi concretizada num processo conjunto de solidificação de produção e mercado com certas condicionantes ideológicas. Os tempos eram de repressão, censura, ascensão da comédia erótica e de um pensamento mercadológico cada vez mais consolidado. O Estado buscou uma forma de evitar os perigos da expansão indiscriminada da produção, que começava a crescer em torno da comédia erótica da pornochanchada. Esta era criticada por setores moralistas do aparelho do Estado, mas servia aos propósitos industrialistas e mercadológicos da EMBRAFILME.

Dessa forma, o Estado brasileiro na década de 70, através da EMBRAFILME, criou prêmios com o intuito de incentivar a produção de filmes nacionais com caráter históricos e que valorizassem a cultura brasileira. Entre eles foi outorgado pela instituição o Prêmio EMBRAFILME, que mais tarde, passaria a se chamar prêmio Jar-



bas Passarinho, então Ministro da Educação e Cultura (MEC). Instituído em 16/1/1973, a Ata de Reunião de Diretoria, estabelecia que:

Tendo em vista orientação do Ministério da Educação e Cultura no sentido de difundir nossa cultura, a EMBRAFILME premiará, no primeiro trimestre de cada ano, dois filmes brasileiros de longa-metragem baseados em obras literárias de escritor brasileiro consagrado. (...) A escolha dos filmes caberá a uma comissão constituída do diretor-geral da EMBRAFILME, com direito apenas a voto de desempate, e dos dirigentes de cada um dos seguintes órgãos do MEC: Departamento de Assuntos Culturais, Instituto Nacional do Livro e Instituto Nacional do Cinema, bem como representantes do Conselho Nacional de Cultura. Os membros da Comissão levarão em conta, em termos de comunicação, a propriedade com que foram transpostas para a tela as potencialidades expressivas da obra literária.

Sobre essa fase, Seligman esclarece que:

A década de 70, embora limitada pelo poder de força da censura e a investida grandiosa da ação cultural do estado apresentou uma diversidade bastante significativa de temas e produções. Os dois grandes pólos, porém, foram os filmes privilegiados pelo Estado, as grandes produções ufanistas e colaboracionistas, e o cinema marginal, o escracho debochado que buscava o grande público<sup>13</sup>.

Todavia, na passagem para a década de 70, uma confluência de fatores econômicos e culturais produziu uma nova tendência no campo cinematográfico: um cinema calcado na exploração do erotismo. O “gênero” foi rotulado de *pornochanchada* e rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado. Produzidas com poucos recursos, as pornochanchadas condensavam a influência dos filmes italianos em episódios, o erotismo que se insinuava nos filmes paulistas da década de 60 (e em títulos apelativos) e a reatualização da tradição carioca da comédia popular urbana – a *chanchada*<sup>14</sup>. Sobre esse gênero podemos compreendê-lo como:

(...) ou uma linguagem criada pela censura, uma re-

petição em termos grosseiros, dos ideais do poder; uma forma de oposição ao apelo para os bons modos contidos nas mensagens oficiais. [Segundo Seligman], nada disto pode ser encarado de forma intencional. Na verdade, não existiu nenhum grupo formado em torno da produção da pornochanchada, como existiu em outros movimentos, como os ciclos regionais, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. A pornochanchada, depois de descoberta a fórmula, foi se multiplicando por razões meramente econômicas.

(...), não era somente o sexo que o espectador ia buscar no cinema – embora isto tenha levado os primeiros espectadores a lotar as salas das comédias e também os primeiros *hard-core* que apareceram por aqui -, mas o que conferiu verdadeiro sucesso a estes filmes foi a união ao sexo com elementos clássicos da cultura popular brasileira, como a comédia de costumes, o circo e a farsa<sup>15</sup>.

Esse gênero marcante dessa fase desenvolveu-se na cidade de São Paulo, um dos movimentos mais significativos da história do cinema nacional. Ali, numa região conhecida como “Boca do Lixo”, produziam-se as pornochanchadas, um gênero cinematográfico genuinamente brasileiro baseado em comédias eróticas. A designação “Boca do Lixo” nasceu na região do cruzamento da Rua do Triunfo com a Rua Vitória, logradouro de São Paulo, era ponto de encontro onde se planejava as produções e se distribuía empregos, era um boteco que ostentava a placa “Soberano”. A produção da Rua do Triunfo ficou identificada como “pornochanchada”, denominação que a rigor deveria se restringir a comédia erótica, mas acabou sendo utilizado em tudo que fugisse da aura intelectual/cultural da época. A pornochanchada foi o principal gênero cinematográfico da “Boca”, contudo, como a estrutura de funcionamento da produção era industrial foi investido em diversificação temática em outros gêneros como terror, drama, policial, suspense, entre outros.

Essas comédias foram as responsáveis pela volta dos espectadores brasileiros as salas para assistirem aos filmes nacionais, apesar dos preconceitos da crítica e da perseguição da censura.

Apesar de terem baixíssimos custos, de acordo com seus defensores, a pornochanchada contribuía para “deselitizar” o cinema brasileiro, levando as classes C, D e E as salas de projeção.

Tanto no período da chanchada quanto na época da pornochanchada, a imensa camada de espectadores do cinema brasileiro foi constituída pelo segmento mais carente da população brasileira, em geral iletrada e analfabeta, que, frente à escolha entre dois filmes anunciados, um brasileiro e outro estrangeiro, fazia a opção pelo brasileiro, por ser falado em sua língua (não teriam que ler as legendas do filme estrangeiro) e se referia ao seu universo. A classe média, à medida que se ilustrava e se tornava letrada, consumia o filme estrangeiro em lugar do brasileiro, seja pela vulgaridade desse filme (quando comédia erótica), seja por sua dependência como classe social às informações veiculadas pela mídia a respeito do filme estrangeiro, que o tornavam mais atraente às necessidades do entretenimento ou de ilustração dessa classe social<sup>16</sup>.

Os bares localizados na “Boca” serviram como ponto de encontro de diversos cineastas e produtores que queriam trabalho no cinema nacional<sup>17</sup>. A Atriz Helena Ramos, musa do período em questão, refere-se ao lugar como “boca dos sonhos”. Segundo ela:

O ambiente me atraía muito. Ao invés de estúdio tipo galpão de fábrica com seus patrões, era uma área por onde circulavam pessoas de todos os tipos, gente de circo, rádio, desempregados eventuais de televisão. Havia um prédio com escritório da Columbia, Paramount, Warner ou de empresas nacionais, um por andar.

Foto do Bar Soberano: “Boca do Lixo” é uma designação depreciativa forjada pela polícia e por isso evitada por quem viveu aquela indústria. O “cinema da Boca”, para seus trabalhadores, ficava na Rua do Triunfo, esquina com Rua Vitória, logradouros de uma região deteriorada, mas com nomes que remetem a sucesso e nobreza. O ponto de encontro, onde se planejava as

produções e se distribuía empregos, era um botecão de pratos-feitos que ostentava a placa “Soberano”.

Os distribuidores de filmes estrangeiros se estabeleceram na região por causa da proximidade com a antiga rodoviária e com o entroncamento ferroviário (Estação da Luz e Júlio Prestes), o que facilitava significativamente o envio das fitas para as outras capitais e o interior.

Segundo estimativas, foram produzidos aproximadamente 900 filmes no país, dos quais, boa parte foi realizada durante a denominada época de ouro, ou seja, entre 1972 e 1982.

**FILMES LANÇADOS NO BRASIL E CO-PATROCINADO PELA  
EMBRAFILME:  
1970-1983**

Ano	Filmes lançados no Brasil	Filmes com contrato com a EMBRAFILME (*)
1970	83	17
1971	94	12
1972	70	30
1973	54	25
1974	80	38
1975	89	25
1976	84	29
1977	73	12
1978	100	22
1979	93	19
1980	103	13
1981	80	21
1982	85	23
1983	84	17
Total	1172	303

(\*) Número de filmes contratados pela EMBRAFILME envolve co-produção e financiamentos somente para distribuição.

Fonte: Departamento de Documentação e Divulgação. Departamento de Pesquisa e Difusão.

GATTI, André. *O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil visto através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1996-1990)*. 1999. 141 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

Segundo Leite, o ciclo das pornochanchadas foi um dos responsáveis pela volta do espectador brasileiro às salas de cinema para assistir ao filme nacional. Na lista dos filmes que se destacaram na década de 1970 constam títulos como AS MULHERES AMAM POR CONVENIÊNCIA (1973), AS CANGACEIRAS ERÓTICAS (1974) e A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS (1978), que alcançaram bilheterias superiores a 500 mil espectadores. Ainda na visão do autor “as comédias eróticas foram a manifestação, no cinema nacional, da onda de permissividade, de liberação dos costumes e da revolução sexual, fenômenos que afloraram na década de 1970”<sup>18</sup>.

Para José Maria Ortiz Ramos<sup>19</sup>, a raiz da explosão do cinema da “Boca” está na lei da obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais que criou uma reserva de mercado. Em todos os setores fortalecia-se a lógica do incentivo à produção de um similar nacional. O instrumento oficial para isso seria a EMBRAFILME; contudo, a mesma financiava apenas a elite audiovisual. O cineasta afirma que a pornochanchada atraiu um investidor incomum: desde o pequeno comerciante, até o dono de bar ou de posto de gasolina que apreciava o filme B, e, ao mesmo tempo, podia associar-se aos produtores porque os custos eram baixos. Houve casos de vendedores de rapadura que compraram cotas de filmes.

Para Bernardet, as pornochanchadas atingiam um público numeroso, denominado público popular ou classe C, e não alcançava o outro público, considerados o público “culto”. Para ele, a EMBRAFILME financiava diversas pornochanchadas, quando resolveu suspender esse tipo de produção<sup>20</sup>. A pressão contra as pornochanchadas cresceu nos meios cultos. O Conselho Federal de Cultura formulou um documento intitulado “Política Nacional de Cultura” declarando que o incentivo em relação ao cinema prevê: “apoio à produção cinematográfica nacional genuinamente artística, desestimulando a ‘pornochanchada’ que, ou deseduca o gosto do público, ou afasta-o da produção”<sup>21</sup>. Na cidade de Curitiba, em meados de 1970, foi organizada uma marcha que teve como tema “a família contra a pornochanchada”. Em 1973,

alguns deputados discursaram no Congresso Nacional contra “a onda de pornografia que ameaçava a pudica e casta família brasileira”.

Uma outra inimiga ferrenha da pornochanchada foi a censura. Após o AI-5 o regime agiu de forma implacável contra as comédias eróticas. “Seqüências que exibissem pêlos pubianos, relações sexuais, sugestões de homossexualismo ou mulheres sexualmente ativas, em geral, foram censuradas”<sup>22</sup>. Os títulos, que eram estratégia da propaganda da pornochanchada, também sofreram alterações por causa da censura. Filmes como OS BONECAS tiveram que mudar o nome para OS MACHÕES (1972), A FILHA DA CAFETINA tornou-se A FILHA DA MADAME BETINA (1973), e O ANJO DEVIADO transformou-se em O ANJO LOIRO (1973)<sup>23</sup>.

Na visão de Seligman<sup>24</sup>, a idéia de censura, nesta época, estava impressa em todas as partes e a maioria das pornochanchadas assimilou essa idéia sem se dar conta disto. A maioria das produções, com o objetivo único de conquistar o maior público possível sabia muito bem o que podia e não podia abordar, ou o que podia ou não, mostrar. Não que a maioria dos filmes não tivesse sofrido intervenção, mas os próprios diretores e produtores eram cuidadosos para não comprometer a liberação imediata do filme.

Contudo, não foi a censura a principal causa para a decadência na Boca do Lixo. A crise econômica que atingiu o país na década de 1980 foi crucial para o desmantelamento do processo de produção, distribuição e exibição dos filmes da “Boca”. Para Leite, a crise alcançou altos índices inflacionários levando ao significativo esvaziamento das salas pelo público. Para agravar a situação as pornochanchadas tiveram que enfrentar um poderoso concorrente: as produções pornográficas estrangeiras de sexo explícito. A desarticulação do regime militar culminou com o fim da censura levando as pornochanchadas a concorrerem com os filmes eróticos *hard core*, transformando as comédias eróticas da boca em filmes bem comportados<sup>25</sup>.

A virada dos anos 80 coincide com o processo de abertu-

ra política e o progressivo relaxamento da censura oficial. Nessa época um grande rival aparecia: o *hard core* americano, que começava a dominar o mercado. A “Boca” reage e começa a produções de sexo explícito a partir de 1981, FOME DE SEXO (1981) e COISAS ERÓTICAS (1981), de Rafaele Rossi; chega aos cinemas com mandato judicial e alcança a marca de 4 milhões de espectadores. Produzidos com custos baixos e de pior qualidade que as pornochanchadas, os filmes brasileiros *hard core* ocuparam uma significativa fatia do mercado. Em 1984 dos 105 filmes nacionais exibidos em São Paulo, 69 eram de sexo explícito<sup>26</sup>. A tabela abaixo mostra a proporção entre os filmes brasileiros e os pornôs produzidos no Brasil entre 1980 e 1989.

**FILMES BRASILEIROS PRODUZIDOS E FILMES BRASILEIROS PORNÔS:  
1980 E 1989**

ANO	Produção Brasileira	Produção pornô (*)
1980	104	41
1981	80	41
1982	85	38
1983	84	37
1984	90	35
1985	82	44
1986	110	61
1987	79	36
1988	57	27
1989	63	22
TOTAL	834	382

FONTE: CONCINE. GATTI, André. (1990)

(\*) Até 1983/4 a produção de baixo custo era o filme conhecido como pornochanchada, a partir de 1985, esta produção de baixo custo será o filme de sexo explícito que toma totalmente o lugar da pornochanchada, inclusive com a migração de artistas, técnico e produtores.

Neste quadro a pornochanchada já apontava para o seu esgotamento. A Boca do Lixo partia com risco para produtos eróticos mais bem acabados ou para exposição do sexo com mais objetividade. Em 1979, Jean Claude-Bernardet antecipou o que viria a acontecer:

(...) A maior falha dessa pornochanchada não é ser pornô, mas ser muito pouco pornô. Preferível a todas essas sugestões, a esses lençóis medidos, é mostrar os órgãos sexuais masculinos e femininos fazendo o que podem fazer. Se bem não fizer, mal também não fará, e pelo menos num ponto será bom: derrubar os múltiplos atos de censura que cerceiam esses filmes, que não são apenas o da censura federal e da burocracia, mas também os atos dos bem-pensantes retrógrados e dos bem-evoluídos. O gênero pornográfico é um gênero como outro qualquer, com suas particularidades, suas vedetes; vez ou outra, no meio de uma produção para mim medíocre ou fastidiosa, uma obra-prima. Como no meio da mediocridade do bang-bang ou do filme policial, vez ou outra, também, uma obra-prima. Questionar o cinema pornográfico leva a questionar todo o cinema nacional<sup>27</sup>.

A Boca do Lixo viu-se atacada pelos dois lados: a crise econômica com conseqüente evasão do público e uma imensa inundação do mercado de filmes de sexo explícito estrangeiro. Para tentar sobreviver, a boca começa a radicalizar a exibição do sexo, distanciando-se da pressão da censura. Os filmes começam a se apresentar cada vez mais ousados e, na tentativa de manter o público, buscavam os limites do permitido ainda nos padrões implícitos<sup>28</sup>. O frágil equilíbrio do cinema da Boca do Lixo foi rompido com a entrada em cena do pornô explícito estrangeiro e o processo inflacionário do período.



## EVOLUÇÃO DA TAXA INFLACIONÁRIA: 1975-1990

ANO	ÍNDICE
1975	29,40%
1976	46,30%
1977	38,80%
1978	40,80%
1979	77,20%
1980	110,20%
1981	95,20%
1982	99,70%
1983	211%
1984	220,60%
1985	235,10%
1986	65%
1987	415,80%
1988	1037,60%
1989	1782,90%
1990	1476,60%

Fonte: Cronologia das artes. Quadro Brasil. VOL1SP. SMC, 1996

A fase dos filmes de pornô explícito acabou de vez com o que restava da pornochanchada, que também não durou muito. Passada a euforia e com a chegada do vídeo cassete no país, o cinema pornô limitou-se a umas poucas salas no centro das grandes cidades e as locadoras de vídeos.

O cinema sempre foi um tipo de atividade que se mostrava acessível às classes populares (aqui tomamos o popular como relativo a grandes parcelas de uma população, indiferente das classes sociais que a configuram). No Brasil, isso ocorreu até os meados da década de 1980 quando os cinemas de calçada – como eram chamadas as salas de projeção do Centro e dos bairros – começaram a serem extintas e passaram a funcionar nos centros comerciais e nos *shopping centers*, elevando o valor do ingresso e elitizando esta opção de lazer e entretenimento.

A adoção dos filmes pornôs nas salas dos cinemas do *centro* coincide com o momento que este perde sua importância simbólica, “ficando associado à violência, ao sujo, ao feio, à pornografia e à prostituição”<sup>29</sup>. O fechamento destas salas apontava

para aspectos gerais do circuito exibidor local e dessa modalidade de lazer. Salas fecharam uma após a outra e o Centro perdia mais uma opção de entretenimento. A história das salas e sua inserção no mercado cinematográfico local sintetizam o percurso de muitas outras salas pelo Brasil. No decorrer do trabalho buscaremos pensar a sala e o cinema numa relação que remete a toda uma nova sociabilidade urbana na região metropolitana da Grande Vitória.

### Notas do Capítulo 3

1 COHN, Gabriel. A concepção oficial da Política Cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984. p.27.

2 MELLO, Alcino Teixeira de. Legislação do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978. p. 24.

3 AMANCIO, Tunico. Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 19.

4 GATTI, André. O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil visto através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1996-1990). 1999. 141 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. p. 67.

5 FILHO, Valter Vicente Sales. Um estudo de caso sobre a representação de preconceitos e exclusão social na pornochanchada. 1994. 181 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. p. 41.

6 GATTI, André. Exibição. In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de Miranda (orgs). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Ed. Senac, 2000. p. 212.

7 Revista Filme Cultura, n.13, 1969, p.43.

8 AMANCIO. op. cit. p. 30.

9 GATTI. op. cit. p. 213.

10 BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Brasileiro: proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 41.

11 MELLO. op. cit. p. 59.

- 12 RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990. p.411.
- 13 SELIGMAN, Flávia. O Brasil é feito de pornôs. 2000. 183 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. p. 41.
- 14 ABREU, Nuno César. O Olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996. p. 74.
- 15 SELIGMAN. op. cit. p. 59.
- 16 RAMALHO JR., Francisco. Blá-Blá-Blá: o cinema brasileiro numa época de transformação radical. Campinas: Imagens, n.1, p. 22-29, abr. 1994.
- 17 ABREU, Nuno César. Boca do Lixo: cinema e classes populares. Campinas: UNICAMP, 2000. Tese de Doutorado. p. 130.
- 18 LEITE, Ferreira Sidney. Cinema Brasileiro: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 108.
- 19 RAMOS, José Maria Ortiz. Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 20 BERNARDET, op.cit. p.91.
- 21 Jornal do Brasil, 4/8/76.
- 22 Leite, op. cit. p. 109.
- 23 SIMÕES, Inimá. Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC, 1999. p. 185.
- 24 SELIGMAN, op. cit. p. 57.
- 25 LEITE, op. cit. p. 110.
- 26 ABREU. op. cit. p. 80.
- 27 BERNARDET, op. cit. p. 107.
- 28 ABREU, op. cit. p. 82.
- 29 VALE Alexandre Fleming Câmara. No escurinho do cinema: cenas de um público implícito. São Paulo: Annablume, 2000. p. 34.

## O Espírito Santo e os primeiros momentos das salas de cinema

Após analisarmos a história do cinema no Brasil, as políticas brasileiras para o setor cinematográfico e a sua relação com o cinema nacional, iremos, neste capítulo, trabalhar a questão dos primeiros momentos do cinema no Estado do Espírito Santo.

Levaremos em consideração que as áreas centrais de diferentes realidades apresentam uma importância no contexto urbano que estão associadas, sobretudo ao desenvolvimento histórico, territorial e social. Para Freitas, por exemplo, as duas vertentes que giram em torno das questões referentes aos centros urbanos são as noções de função integradora e sua função simbólica. Para o autor:

A primeira se baseia em relações funcionais definidas tanto pelas atividades que esse tipo de área urbana abriga como pelo conjunto social, este caracterizado pela variedade de grupos e classes que dela se utilizam. A segunda função refere-se aos significados e imagens, de aspectos tanto lúdicos quanto depreciativos, que a população atribui a seus espaços de uso coletivo<sup>1</sup>.

Cabe lembrar que o poder sempre fez um uso simbólico do centro e, por isso, era aí que se localizavam as salas de cinema, os templos, os monumentos e os espaços coletivos. Na análise de Abe<sup>2</sup>, o modelo do urbanismo europeu assim configurava as suas cidades, e a burguesia ascendente procurou inicialmente a proximidade do centro para garantir o seu espaço no grupo dominante. A transformação dos Centros das cidades era modificada em busca do embelezamento para contrapor com o subalterno, o periférico, e assim marcar a hegemonia dos que ali habitavam. Segundo o autor, esse fenômeno ocorreu no Brasil até a década

de 50, quando as classes dirigentes começaram a se deslocar, inicialmente para áreas próximas a área central, e a partir da década seguinte para áreas mais periféricas.

A este respeito, Campos Jr. argumenta que as funções urbanas do Centro de Vitória basicamente não mudaram até o início da década de 50. “A cidade se manteve comercial, prestadora de serviços e como sede político-administrativa do governo estadual”. Para o autor nem os investimentos públicos feitos a posteriori no Centro de Vitória, mudaram as funções urbanas da cidade. Ao contrário, esses investimentos reforçaram o seu papel central e alargaram a sua influência territorial. A cidade passa por modificações físicas e estéticas, mas não funcionais<sup>3</sup>.

Porém, a partir da década de 50, as áreas do centro e da periferia se diferenciaram cada vez mais. Para Villaça, esta bipartição da cidade é o reflexo de uma sociedade dividida em classes sociais legitimadas pelo Estado, completando um quadro de condicionantes político-econômicas da estruturação do ambiente que retrata os conflitos e as segregações espacialmente configurados. Contudo, a explicação que se dá é que o centro envelheceu, deteriorou - se, etc. De acordo com o autor são idéias que procuram atribuir as causas ao fenômeno que não é causa, mas sim efeito do abandono pela classe dominante<sup>4</sup>.

Abe, explica, entretanto, que um argumento sobre o envelhecimento do Centro não se sustenta, tendo em vista que as cidades até recentemente se renovaram e se reconstruíram modificando a sua estrutura urbanística e arquitetônica. Contudo, no caso do Centro de Vitória, enquanto se verifica a diminuição de áreas construídas de lojas e escritórios, os imóveis vão se tornando obsoletos e mal conservados, conseqüentemente sofrendo desvalorização. Com isso, o Centro antigo vai dando acesso às camadas economicamente menos favorecidas, que dessa forma vão se apropriando dos espaços, dando-lhes novas destinações e transformando os usos<sup>5</sup>.

O Centro antigo, bem como a maioria das outras cidades brasileiras, no início do século XX, não possuía energia elétrica, água encanada nem rede de esgotos. Somente durante o governo

de Jerônimo Monteiro (1908-1912) houve intervenções significativas nessas áreas na cidade de Vitória. Embora cada cidade seja única e seu desenvolvimento obedeça a razões particulares, o crescimento das maiores capitais brasileiras, entre elas a do Espírito Santo, estava na década de 10 condicionado a uma mesma perspectiva, a modernidade. Bittencourt argumenta que o governo de Jerônimo Monteiro não era diferente.

Ao assumir a presidência do governo estadual, Monteiro argumentara que havia um movimento geral do progresso no país do qual o Espírito Santo ainda não participava e, por isso, decidira intervir diretamente na economia global. Para isso celebra inúmeros contratos para construção de fábricas e obras públicas<sup>6</sup>.

Em Vitória o governador instalou serviços de iluminação elétrica, abastecimento de água e esgoto. Monteiro ainda abriu estradas, fomentou a produção agrícola, estimulou a produção bovina, fez uma reforma administrativa e fundou o Arquivo Público e o Banco Hipotecário e Agrícola do ES<sup>7</sup>. Além disso, promoveu reformas urbanas nas ruas que abrigavam importantes áreas comerciais como na Rua 1º de Março, Rua da Capixaba, Praça Costa Pereira, entre outras. As transformações tecnológicas, do final do século XIX e início do XX, marcaram significativamente as mudanças dos hábitos da sociedade contemporânea. O automóvel e os bondes elétricos foram consagrados como veículos de transporte urbano, enquanto a expansão da imprensa, da indústria fonográfica e da produção cinematográfica começava a configurar a cultura brasileira como cultura de massa.

Sobre esse fenômeno Ribeiro salienta que na expansão da energia elétrica está a expansão dos produtos proporcionados pela modernidade:

(...). A ciência e criatividade também foram utilizadas em auxílio da vida pessoal com uma infinidade de utensílios e aparelhos como a máquina de lavar roupas, o telefone e o automóvel que poupavam esforços e aumentavam o conforto humano, ao menos dos que podiam adquiri-los. É nesse contexto histó-

rico que chegou a eletricidade no Brasil. Ela veio para substituir a iluminação à base de peixe, de óleo de mamona, de querosene e de gás que eram utilizados de uma forma geral, e alterar o modo de vida urbano e a economia agro-exportadora no alvorecer da Primeira República (1890-1930) no Brasil<sup>8</sup>.

Na continuada busca para modernizar a cidade, na década de 20 as ruas do Centro foram alargadas, drenadas e pavimentadas. Em 1924, o governador Florentino Avidos construiu a ponte, que hoje leva o seu nome, ligando Vitória ao continente. Inaugurou o teatro Carlos Gomes, construiu o hospital da Ilha da Pólvora e abriu estradas. Na década de 30 a população tinha a cidade como palco de festejos e contava com praças, teatros, jardins e suas salas cinematográficas.

O fim da República Velha e a ascensão de Getúlio Vargas deram lugar ao Interventor Federal João Punaro Bley, que ocupou o cargo por três mandatos consecutivos: 1930-1934, 1935-1937 e 1938-1943. Punaro Bley cuidou da iluminação, pavimentação e arborização da cidade. O interventor construiu os hospitais dos servidores e o infantil, o sanatório Getúlio Vargas e o asilo dos velhos. Tentou diversificar a economia capixaba, estimulando a cultura do cacau, do feijão, do milho e da mandioca. Estimulou o desenvolvimento da pecuária e criou a Escola Prática de Agricultura de Santa Tereza. Criou ainda o Instituto de Crédito Agrícola do ES, do qual resultaria o Banestes, e re-aparelhou o porto de Vitória.

No período entre 1937 e 1945, quando a capital foi governada por Américo Monjardim, as áreas do “arrabalde” de Praia Comprida, Praia do Suá e Santa Lúcia eram consideradas urbanas pela municipalidade. Nestes bairros o principal meio de transporte para os Centros era o bonde que levava os moradores até as salas de cinema. Ao mesmo tempo em que a “povoação de Goiabeiras”, apesar de muito próxima destas, era considerada suburbana, e Camburi, junto ao mar, era ainda considerada zona rural.

Em 1950 é eleito Jones dos Santos Neves, com uma visão voltada para um projeto modernizador para o estado, tendo concebido o Plano de Valorização Econômica, baseado no trinômio

saneamento, produção e transporte. Fundou a Universidade Federal do Espírito Santo, construiu as usinas hidrelétricas de Rio Bonito e Suíça, criou a Espírito Santo Centrais Elétricas (Escelsa) e criou ainda, o Instituto do Bem Estar Social (Ibes), e seu conjunto habitacional em Vila Velha.

Para Ribeiro, o projeto modernizador de Jones dos Santos Neves teve como resultado ainda:

...a finalização da construção do porto de Vitória, a modernização do centro e a abertura da Avenida Beira-Mar que coincidiram com o aumento da circulação dos automóveis e com a oferta de produtos de consumo duráveis como o rádio, a geladeira, o ferro de passar, o aspirador de pó, a máquina de lavar roupas, a radiola e tantos outros aparelhos e produtos da modernidade que desembarcavam no cais para se apresentar à curiosa população nas vitrines das casas comerciais<sup>9</sup>.

Os anos 50 apresentaram-se como uma década transformadora da economia capixaba, quando começou uma fase de transição de cidade pré-industrial para industrial, ampliando-se o porto de Vitória e a produção de energia elétrica pela criação da Escelsa. Aumentaram-se os investimentos na produção industrial e transporte, no primeiro período de governo de Jones dos Santos Neves (1951-1954). Mas o primeiro mandato de seu sucessor, o governador Lacerda de Aguiar (1955-1958), “o Chiquinho” como era conhecido, foi marcado pelo atraso de sete meses no pagamento do funcionalismo estadual, no fim do mandato. Em 1960, o Espírito Santo atingia a população de 1.169.553 habitantes, sendo que destes 31,64% no meio urbano e 68,36% no meio rural<sup>10</sup>.

Os anos 60 foram marcados por transições políticas e econômicas. No Espírito Santo, em 1959, Carlos Monteiro Lindenberg assumia seu segundo mandato como governador. Lindenberg buscou estabilizar a economia estadual e colocar em dia o pagamento do funcionalismo público. Para o pleito de 1962 foi eleito para o segundo mandato Francisco Lacerda de Aguiar(1963-



1966). Entretanto, o seu governo foi interrompido pelo golpe militar e para não ser cassado “Chiquinho” renuncia em 1966. O primeiro governador nomeado pela ditadura foi Christiano Dias Lopes Filho, que assumiu em 1967 e iria enfrentar os efeitos da política de erradicação dos cafezais do governo Federal.

No que diz respeito às atividades que marcaram a economia capixaba ao longo das décadas sob discussão aqui, dos meados do século XIX até a década de 60, podemos dizer que esta, direta ou indiretamente, dependia da produção cafeeira e seus reflexos. O Espírito Santo era um estado muito dependente do mundo rural, em particular a atividade cafeeira.

A queda do preço do café nos meados da década de 50, devido à superprodução, ocasionou uma grave crise no setor que afetou diretamente a economia capixaba. Para contornar a situação o Governo Federal determinou que erradicassem milhões de pés de café (primeira fase em 1961/62 e a segunda fase em 1966/67). Proporcionalmente ao número de pés de café plantados, o Espírito Santo foi a unidade da Federação que mais erradicou cafezais.

O programa atingiu todas as áreas produtoras do país, mas algumas tiveram proporcionalmente um número maior de pés erradicado. No estado foram erradicados 53,8% do cafezal, que ocupava 71% da área total cultivada com café<sup>11</sup>.

O preço da saca de café passou de US\$ 16,18 em 1945 para US\$ 58,34 em 1950, provocando um aumento na produção. O número de pés cresceu em 25% entre 1950 e 1960, e as áreas cultivadas ampliaram em 35%. Estima-se que 75% dos estabelecimentos rurais tinham no café seu principal produto. A participação da atividade cafeeira correspondia, em 1960, por cerca de 80% dos empregos do setor agrícola, que por sua vez empregava 68% da população economicamente ativa.

Nos meados da década de 60, a crise do café associada à queda do preço no mercado e pelos programas de erradicação geraram profundas mudanças, sendo que, a consequência mais

visível foi uma significativa expulsão da população do meio rural gerando uma explosiva taxa de urbanização na região metropolitana, como mostra a tabela abaixo:

#### **POPULAÇÃO DO ES EM RELAÇÃO MEIO URBANO-RURAL (%) 1950-1991**

<b>ANO</b>	<b>URBANO</b>	<b>RURAL</b>
1950	22,63	77,37
1960	31,64	68,36
1970	45,16	54,58
1980	63,91	36,09
1991	74,01	25,99

Fonte: MORAES, Paulo Stuck. Evolução demográfica no Espírito Santo: 1940-1991. Vitória: IHGES, 1999, p. 91.

Para Siqueira<sup>12</sup>, o Espírito Santo talvez tenha sido o estado que mais se desestruturou com o programa de erradicação do café. O governo federal buscou como forma de compensar o estado, uma política de recuperação econômica conhecida como os “grandes projetos industriais”, o que acabou contribuindo para o processo de expansão da malha urbana na região metropolitana.

A partir de meados da década de 70, tem início uma nova etapa do processo econômico no estado, quando se concretizam as decisões de se implantarem grandes indústrias no Espírito Santo. Os efeitos dessas mudanças atingiram diretamente o nível de crescimento da urbanização da região metropolitana da Grande Vitória. A mão-de-obra desalojada do campo vai ser aproveitada na implantação das indústrias e será assim atraída para a área urbana.

A construção de uma enorme siderúrgica, cuja produção começou em 1984, e do maior porto da América Latina atraiu muita gente pra cidade. Pessoas [migram] pra Vitória, muitas vezes por terem ouvido falar de possibilidades de emprego, em especial na atividade de construção, mas logo [descobriram] que as obras [estavam] todas concluídas ou paralisadas, (...) <sup>13</sup>.

Para Siqueira<sup>14</sup>, o processo de industrialização, além de redefinir o espaço urbano, acelerou o fluxo migratório aumentando rapidamente o número de trabalhadores, raramente com competências de alto nível, que vieram para cidade em busca de trabalho. A região não possuía infra-estrutura – escolas, serviços públicos, moradia - para receber o grande fluxo migratório que se apresentou, formando um elevado contingente de mão-de-obra pouco qualificada.

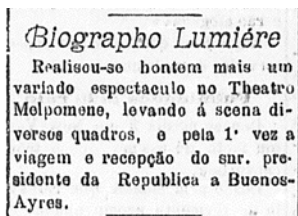
Assim, seja devido à crise da produção cafeeira que levou contingentes de capixabas da zona rural para a região metropolitana da Grande Vitória, seja pela expansão comercial verificadas nas áreas urbanas ou pela incorporação das áreas suburbanas pela valorização imobiliária, os dados populacionais do período apresentaram crescimento na casa dos 117%, entre 1920 e 1960, que envolviam as cidades de Vitória, Vila Velha, Cariacica, Serra e Viana.

Em suma, o primeiro momento em que a política de erradicação do café afetou a economia capixaba redundou em grave crise social, que não foi amenizada com a retomada da produção da cafeicultura, e representou uma redução dos empregos agrícolas e significativo fluxo migratório da população rural para a área urbana, em particular para a região metropolitana. É nesse cenário de transformações políticas, urbanas e sociais que se desenvolveu o parque exibidor cinematográfico capixaba.

Nos primórdios do cinema no estado, entre 1896 e 1907, a exibição era ambulante, com apresentações esporádicas em lugares públicos como cafés, quermesses e parques de diversão. Em 1896, foi inaugurado o Teatro Melpômene, no antigo Largo da Conceição, atualmente Praça Costa Pereira, no Centro de Vitória. Este teatro foi o primeiro, de acordo com os mais antigos arquivos disponíveis, a equipar-se da máquina dos irmãos Lumière no Espírito Santo. Segundo a imprensa local o teatro possuía iluminação própria, era todo em madeira, com 800 lugares e possuía camarotes, poltronas e cadeiras para a platéia. Também, como foi prática na época, o teatro utilizava uma orquestra para dar o som aos filmes mudos. Em 7 de agosto de 1901, o Jornal Comércio do

Espírito Santo, publicou uma breve nota sobre o maquinário que estreia em nosso estado:

Biographo Lumière – No theatro Melpomene



realizou-se hontem com excellente êxito, em presença dos representantes da imprensa e vários outros cavalheiros a experiência do Biographo<sup>15</sup> Lumière, que justificou a nomeada com que vem acompanhado das mais importantes cidades da América do Sul. Acreditamos que o público victoriense acudirá em massa ao nosso theatro, para apreciar um dos mais curiosos inventos que appareceram com as mais modernas applicações da photografia e da electricidade. Podemos assegurar que o Biographo Lumière é digno de attenção da sociedade d'esta Capital.

Contudo, a manutenção de um teatro naquela época apresentava inúmeras dificuldades.

As dificuldades de se manter um teatro eram muitas, dentre as dificuldades que as empresas tinham para se estabelecer estavam os maquinários precários e em constante evolução; o fornecimento deficiente e muitas vezes a falta de iluminação pública; e a carência de público principalmente devido à concorrência com as casas de jogos, próximas aos teatros e com público ca-tivo. Até mesmo as ameaças e as pestes, como a peste bubônica, acabavam por prejudicar as diversões. Nos cinemas, eram freqüentes os incêndios que partiam da cabine de projeção, onde os operadores distraíam-se e as fitas enrolavam, pegavam fogo<sup>16</sup>.

Para Fernando Tatagiba<sup>17</sup>, o primeiro cinematógrafo que se tem registro em Vitória foi o Édén Cinema, da companhia Camões e Mayo, inaugurado em 13 de janeiro de 1907. No *Jornal Official* saiu a seguinte nota:

ANÚNCIO SOBRE O CINEMATOGRAFO NO ÉDEN PARQUE

No Édén Parque - No meio de significativa concurrencia, realizou se no sabbado ultimo, naquelle excellent'e ponto de diversão, a estrêa do cynematographo dos Srs. Camões e Mayo.

Alem de vários quadros animados, foram reproduzidas diversas vistas fixas e photographias de alguns illustres personagens; e dentre ellas, nos offereceu o Sr. Victor de Mayo, não só a effige do Exmo. Sr. Coronel Henrique Coutinho, digníssimo Presidente de Estado, como também a do illustre homem publico o Exmo. Sr. Coronel Augusto Camon, recebendo-os com applausos os circumstantes que, calorosamente proromperam em entusiastica salva de palmas à effige do inesquecível Marechal Floriano Peixoto.

Foram também reproduzidas as fachadas do estabelecimento *Pan Americano*, de propriedade do Sr. Rufino Azevedo e da *Casa Wellisch*.

O aparelho dos Srs. Camões e Mayo, podemos dizer que é um dos melhores que tem vindo a esta capital.

Hoje haverá nova função na qual será exhibido um programa inteiramente novo e de quadros animados.<sup>18</sup>

**No Eden Parque**

No meio de significativa concurrencia, realizou se no sabbado ultimo, naquelle excellent'e ponto de diversão, a estrêa do cynematographo dos Srs. Camões e Mayo.

Além de varios quadros animados, foram reproduzidas diversas vistas fixas e photographias de alguns illustres personagens; e, dentre ellas, nos offereceu o Sr. Victor de Mayo, não só a effige do Exmo. Sr. Coronel Henrique Coutinho, digníssimo Presidente do Estado, como também a do illustre homem publico o Exmo. Sr. Coronel Augusto Calmon, recebendo-os com applausos os circumstantes que, emfantes calorosamente proromperam em entusiastica salva de palmas à effige do inesquecível Marechal Floriano Peixoto.

Foram também reproduzidas as fachadas dos estabelecimentos *Pan Americano*, de propriedade do Sr. Rufino Azevedo e a da *Casa Wellisch*.

O aparelho dos Srs. Camões e Mayo, podemos dizer é um dos melhores que tem vindo a esta capital.

Hoje haverá nova função na qual será exhibido um programma inteiramente novo e de quadros todos animados.

O Édén Parque possuía algumas atrações para seus clientes: eles podiam beber, jogar, e ouvir um piano, pequenas orquestras tocando óperas ou valsas e algumas vezes cinematógrafos. Era também ponto de encontro para discutir política, negócios ou apenas para conversar. O local era frequentado principalmente por homens. Podemos dizer que a sétima arte no Espírito Santo teve início com a inauguração dessa sala.

O local era todo de madeira e coberto de folha de zinco com capacidade para 150 pessoas. No local funcionava o parque, inaugurado em 1905, que contava com jardim, bar e bilhar. Mobilizou no primeiro momento um público, cujo acesso era estimulado pelo baixo preço da entrada. Além da produção em pequena escala, os filmes exibidos eram mudos e do tipo documentário. Para reproduzir o som, um sonoplasta fazia imitação dos ruídos (sonoplastia), técnica tradicional do teatro. Ficava uma pessoa atrás da tela com um material reunido em uma “mesa de ruídos” e acompanhava a projeção. Os efeitos eram os mais variados possíveis, tudo para realçar as imagens: derramava arroz numa placa de zinco para reproduzir o trovão, esfregava escovas metálicas ou mexia grãos secos quando as ondas se quebram, etc<sup>19</sup>.

Em 1921, onde agora se encontra a Tecelagem Avenida, na atual Avenida Jerônimo Monteiro, surgiu o Cine Central. Era considerado o que tinha a melhor orquestra da cidade e tinha uma capacidade para 600 pessoas. O cinema não oferecia muito

---

Éden Cinema, 1910 – O barracão de madeira, coberto com folha de zinco.



ARQUIVO  
JOSÉ TATAGIBA

conforto, já que as cadeiras eram de madeira e as crianças que freqüentavam batiam nelas com as mãos e com os pés fazendo alvoroço dentro do cinema. O único jeito de deixar a menina quieta era quando passava o vigia brigando com todo mundo. Apresentou filmes como OS DEZ MANDAMENTOS (1923), SANGUE E AREIA (1926), OS MISERÁVEIS (19--), entre outros. A matéria no jornal acerca da inauguração do Cine Central mostrava o entusiasmo por esse tipo de entretenimento na cidade.

“Inaugurou-se finalmente, a nova casa de diversões Cine-Theatro Central, acontecimento que todo o Publico de Victoria esperava com justificativa ânsia”. Na mesma matéria mostrava a associação da modernidade com as salas de projeção: “veio demonstrar que já somos uma capital e que já era presente a necessidade de termos uma casa como aquela”.<sup>20</sup>

De propriedade dos sócios da empresa Santos e Companhia, o cinema tinha as paredes pintadas, uma verdadeira obra de arte e distração para os espectadores que aguardavam o início da sessão. Além disso, tinha uma cortina pintada com os painéis *On Ursus e A Lígia*, para proteger a tela na qual foram exibidos filmes famosos como A RAINHA DE SABÁ (1921), DON JUAN (1926), e O HOMEN SEM NOME (19--).

Surgiram assim as primeiras salas de cinema, propriamente ditas. O Politeama, por exemplo, foi inaugurado em 21 de outubro de 1926, na Avenida República, num barracão de zinco localizado no Parque Moscoso e era dividido em duas partes: o ingresso da geral que custava seiscentos réis e a cadeira que custava mil e duzentos réis. Antigos freqüentadores afirmam que os meninos vibravam com os seriados e os filmes de faroestes. As sessões de domingo eram especialmente voltadas para as crianças. E às segundas-feiras, o cinema era tomado por soldados e empregadas domésticas, já que o quartel ficava próximo do local.

O Politeama possuía algumas características peculiares, no verão (o telhado era de zinco) fazia um calor insuportável, o público enfrentava uma verdadeira sauna. A projeção naquela época era bastante falha e muitas vezes a fita se partia no meio da sessão

## A Inauguração do Cine-Theatro-Central

Inaugurou-se finalmente sabado ultimo, a nova casa de diversões Cine-Theatro Central, acontecimento que todo o publico da Victoria e arredores esperava com justificada ansia, pois era sabido o zelo, o esmero, o luxo, o espricho mesmo que os proprietarios vinham pondo em sua organizacao. A curiosidade popular aumentava dia a dia, espiciada pelos comentarios descriptivos e detalhados que a imprensa transmittia de vez em quando aos seus leitores e pela demora da empresa em descer as suas portas.

prompto todo o cinema, houve um atrazo do navio que trazia os projectores, ocasionando isto o adiamento *sim-dies* da esperada inauguração. No ultimo sabbado, porém, gentilmente convidades fomos assistir ao primeiro espectáculo, dado a uma assistencia especial, apenas para prova do bom funcionamento dos aparelhos. Em frente ao edificio estava-se a banda policial executando as peças do seu repertorio. A hora marcada, á da tarde, foram abertas as portas e franqueadas aos convidados. Estavam lá o representante do s. exa. o sr. Presidente do Estado, todas as outras autoridades estaduais e federaes, membros do commercio desta praça, os representantes da imprensa e de outras classes sociaes.

A sessão só começou ás 5 horas. Neste intervalo, a orquestra distrahiu as pessoas presentes fazendo musica, enquanto o serviço de buffet distribuia cervejas, licores e vinhos. Formaram-se grupos criticando lisongeiramente a pintura, o ornato, a disposição geral do salão. Por fim, veio o primeiro film. Era... uma estadação á plaza.

Logo depois foi passada a primeira pelicula: uma boa leve, do *Belair*, photographando a villa do Japão e as paysagens e vistas do país dos chysathemes. Quando correu o ultimo trabalho de interesse scientifico, sobre aridos insectos, estava o Cine-Theatro Central entregue á população capichaba. O entusiasmo que as outras sessões despertaram, continuando-se pelo domingo, foi historico e não se descreve.

Veio demonstrar que já somos uma capital e que era premente a necessidade de possuirmos uma casa como aquella.

gerando uma grande algazarra entre a criançada. Quando chovia o barulho batendo no telhado de zinco atrapalhava a sonoridade da exhibição do filme.

Antigos espectadores relatam também que se alguém se levantasse para ir ao banheiro, quando voltava não mais encontrava seu lugar vazio. A sessão "colosso" era a alegria da cidade, era freqüentada por estudantes, operários, empregadas domésticas e

Cinema Central, 1921 - Na Rua da Alfândega (atual avenida Jerônimo Monteiro), ainda sem o alargamento.





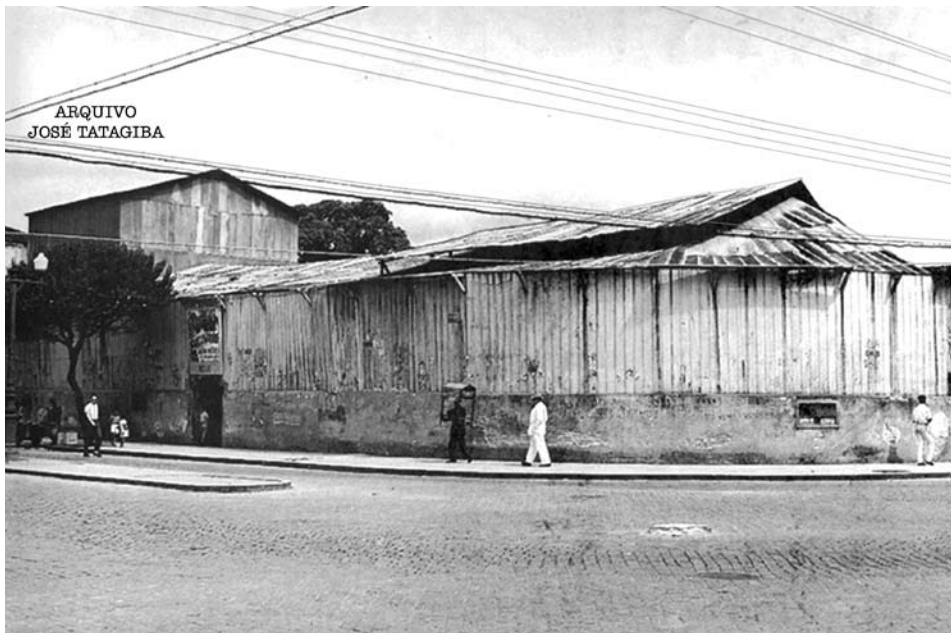
prostitutas. A fila para comprar o ingresso se alongava por toda a avenida. “Uma sirene estridente instalada na entrada do cinema gerava uma grande vibração em toda a redondeza”<sup>21</sup>.

Apesar da importância para a economia, Vitória tinha características bucólicas de uma cidade pequena, era ainda uma cidade onde as pessoas se conheciam pelo nome. A julgar pela fala de Nilton Pimenta que conta sobre Vitória da época: “Vitória era muito pequenininha, e gostosa. Todo mundo se conhecia. Todo mundo praticava esporte. Era esporte, cinema mudo e às vezes um circo que vinha. Eram as diversões”<sup>22</sup>.

O Teatro Melpômene, inaugurado em maio de 1896, durante o primeiro governo de Muniz Freire, com capacidade para 800 pessoas, era uma casa de espetáculo que já apresentava projeções do maquinário dos Lumière desde 1901, porém não de forma permanente. A decoração belíssima, em estilo renascença, toda em madeira de pinho de riga, com galerias e camarotes em colunas de ferro, coberto com telhas marselhesas e iluminação própria. A primeira casa de espetáculos da cidade ficava na esquina das ruas Graciano Neves e Sete de Setembro, no Centro. A

---

Cine Politeama, 1945 – Barracão de madeira, coberto com folha de zinco, inaugurado em 1926

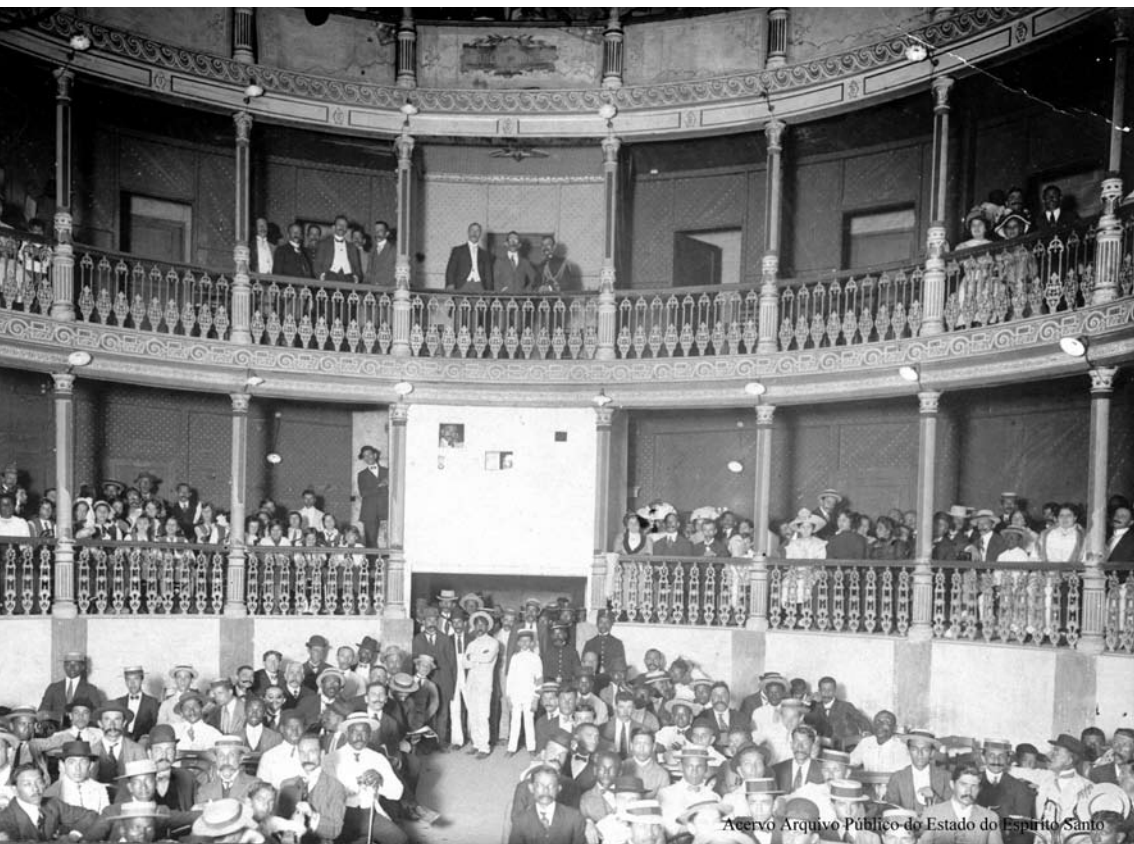


publicidade dos filmes era feito na rua por meninos, que anunciavam as atrações com cartazes nas mãos gritando em trompas chamadas zanofones.

Durante a exibição de um filme, em 1924, no Teatro Melpômene ocorreu um princípio de incêndio que causou um imenso tumulto e deixou dezenas de pessoas feridas. O jornal a “Folha do Povo”, em 9 de outubro de 1924, apresentava a seguinte manchete: “O incêndio de hontem no Theatro Melpomene - vários mortos e grande numero de feridos”, com duras críticas ao teatro que logo depois foi demolido, deixando somente sua estrutura. Mais tarde esta estrutura seria aproveitada pelo arquiteto italiano André Carloni para a construção do Teatro Carlos Gomes, na mesma praça.

---

Teatro Melpômene, 1912 – A platéia aguarda a exibição cinematográfica em mais uma noite de estréia.





Apesar da comoção causada pela imprensa, o incêndio não alcançou proporções maiores, sendo apenas um princípio de incêndio, acontecimento comum em maquinários da época, devido ao contato do nitrato do filme com a luz do projetor. De toda forma a retirada do público foi tumultuada e na reportagem foram registrados dois mortos. Contudo, na chamada da matéria destacava “vários mortos e grandes números de feridos”, mesmo o texto afirmando que:

(...) podemos afirmar ao publico que, felizmente, são só dois, os mortos de hontem. São elles: Radagazio Monteiro, com cerca de 22 anos de idade, filho do Manoel Monteiro e Elvira Monteiro, de cor preta, vestido de calça preta remendada e paletot branco, estando em camiza; e Manoel Nunes, de côr branca, com 16 annos presumíveis, filho de Jose Nunes, vestindo calça e paletot branco e camiza escura, listrada de preto<sup>23</sup>.

No livro *História do teatro capixaba*, de Oscar Gama Filho, o autor alerta que o episódio foi exacerbado pelo interesse de André Carloni para a construção de um novo teatro no local próximo e que não houve um incêndio de grandes proporções, ao contrário, o mesmo restringiu-se apenas a cabine de exibição<sup>24</sup>. A historiadora Maria Stella de Novaes, em seu livro *História do Espírito Santo*, sobre o episódio relata que:

Célere correu esta notícia, a 8 de outubro de 1924, à noite. Espalhou-se o terror em todos os recantos da cidade, e, perante os boatos sempre exagerados, nessas ocasiões, o número de vitimas crescia... Entretanto, o incêndio, que se afigurava de proporções enormes, limitou-se à cabine e...à imaginação da assistência impressionada pela estrutura do prédio! Mas, numa casa de madeira, o grito de ‘Fogo’, durante a exibição de um filme, **Ordens secretas**, ocasionou o pânico. Ansiosos da saída simultânea, pelos condutores estreitos, espectadores atiravam-se da torrinha e dos camarotes à platéia, senhoras gritavam, pessoas ficaram sufocadas pela aglomeração, etc. A tremenda confusão levou muitas pessoas quebradas e machucadas para a Santa

Casa, embora o menor prejuízo fosse justamente o resultante do fogo<sup>25</sup>.

Logo após o incêndio, mesmo sem ter sido destruído, o Melpômene foi vendido a André Carloni.

A construção do Teatro Carlos Gomes foi iniciada em 1925, com projeto do proprietário André Carloni que comprou as colunas de ferro fundido que pertenciam ao antigo Melpômene e aproveitado para sustentáculos dos camarotes do novo teatro. A inauguração deu-se a 5 de janeiro de 1927 como o filme QUE FARIAS COM UM MILHÃO? (1927). A 10 de novembro de 1929, a empresa Santos e Companhia assinou contrato de arrendamento com o proprietário para ali instalar o cinema falado, que começou em 20 de dezembro de 1929. Em 1933, André Carloni vendeu o teatro ao governo, a quem pertence até hoje<sup>26</sup>.

Na década de 30, apesar da tragédia do Cine-Teatro Melpômene, os sócios da Empresa Santos e Companhia não desani-

---

Teatro Carlos Gomes – Inaugurado em 5 de janeiro de 1927, com o filme “O que farias com um milhão?”.



maram e decidiram construir uma nova sala de exibição na cidade. Eles escolheram justamente o local onde havia funcionado o primeiro cinema de Vitória, o Éden Cinema, na Avenida Jerônimo Monteiro, em frente à praça Costa Pereira.

O Teatro Glória foi inaugurado no dia 20 de janeiro de 1932. Os 1500 lugares eram distribuídos em três andares: a geral, os camarotes (reservado as autoridades) e a galeria. Luiz Nogueira da Paixão lembra que mesmo sendo de madeira, a falta de conforto da galeria do Glória não era problema, pois para ele “eram mais confortáveis, sempre foram as melhores, mas também você pagava mais caro. No Carlos Gomes e no Politeama era a metade do preço”<sup>27</sup>.

---

A revista “Vida Capixaba” destaca a inauguração do Cine Teatro Glória, em 20 de janeiro de 1932.



No prédio, que era um marco arquitetônico da época, funcionavam salas comerciais como: escritórios, a Bolsa do Café, consultórios e o famoso Café Modelo. Como as cópias eram alugadas alternava-se a programação, que se dividia entre cinema e teatro, mas na maior parte do tempo foi dedicada para exibição de filmes, já que haviam muitas dificuldades para as companhias virem ao estado.

Com a chegada do grupo Severiano Ribeiro a Vitória, que logo fez sociedade com a empresa de Edgar Rocha, a distribuição ficou boicotada, pois o grupo tinha exclusividade de algumas distribuidoras e exibia os lançamentos nos cinema em que tinha os associados. Com isso, a empresa Santos e Companhia, que resolveu apresentar filmes das produtoras Metro, Columbia e Disney, enfrentava mais um problema.

Quem estava apenas curtindo uma sessão no escurinho do cinema nem imaginava a luta dos exibidores para conseguir um filme para exibição. Jaime Navarro de Carvalho, casado com uma das filhas de um dos sócios da empresa conta que “em determinado período a programação vinha do Rio de Janeiro e isso tirou o direito da escolha dos exibidores. E não dava para burlar, pois o borderô (prestação de conta com as informações sobre a sessão) era enviado de volta para as distribuidoras”<sup>28</sup>.

Navarro revela ainda que inicialmente o filme era alugado a um preço fixo, mas que depois passou a ser por percentual arrecadado, fazendo com que 60% dos lucros fosse para a distribuidora. Isso reduzia muito a renda do cinema e muitas vezes a empresa trabalhava no vermelho. Mesmo com todas as dificuldades em exibir os filmes, os proprietários foram vencendo os desafios para manter o espetáculo na sala.

Em termos urbanísticos, pode-se dizer que as décadas de 40 e 50 representam um alargamento do espaço urbano. O cinema acompanhou este alargamento no interior e arredores da capital do estado. Ir ao cinema era uma atividade habitual, quase familiar. Os cinemas nos bairros eram salas geralmente menos badaladas que as do Centro, mas não necessariamente

menores, nem menos disputadas e com ingresso mais barato. Alguns bairros tinham salas que eram referências locais. Estas salas apresentavam-se como indicadores importantes da centralidade construída no bairro, principalmente nos centros dos municípios que viriam compor a região metropolitana da Grande Vitória. A partir desse período, inicia-se uma época áurea do parque exibidor cinematográfico capixaba o que veremos no próximo capítulo.

## Notas do Capítulo 4

1 FREITAS, José Francisco Bernardino. Projeto Centro.com.Vitória. Vitória: EDUFES, 2002. p.11.

2 ABE, André Tomoyuki. Modernização integrada: metropolização transformações e mudança da área central. Vitória-ES. 1997. 54 f. (Especialização em estruturas Ambientais e Urbanas) , Faculdade de Arquitetura e Urbanização, USP. P. 37.

3 CAMPOS JR. Carlos Teixeira. A construção da cidade: forma de produção imobiliária em Vitória. Vitória: Florecultura, 2002. p. 45.

4 VILLAÇA, apud ABE, André Tomoyuki. Modernização integrada: metropolização transformações e mudança da área central. Vitória-ES. 1997. 54 f. (Especialização em estruturas Ambientais e Urbanas) , Faculdade de Arquitetura e Urbanização, USP. P. 37.

5 ABE, op. Cit. p. 87.

6 BITTENCOURT, Gabriel. A formação econômica do Espírito Santo: o roteiro da industrialização. Vitória: Departamento Estadual de Cultura, 1987. p. 127.

7 TALLON, Miguel Depes. História do Espírito Santo: ensaio sobre a formação histórica e econômica. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1999. p. 97.

8 RIBEIRO, Luiz Cláudio Moisés. O casamento das elétricas capixabas: um estudo da história da Escelsa Espírito Santo Centrais Elétricas S/A 1951-1968. 218 f. Tese. Niterói: UFF/Pós Graduação em História, 2003. p.22.

9 Id. Memória & Luta: 75 anos de história (1931/2006). Vitória: Produz Comunicações, 2006. p. 24.

10 TALLON, op. cit. p. 125.



- 11 ROCHA, Haroldo Côrrea, MORANDI, Ângela Maria. Cafeicultura e grande indústria: a transição do Espírito Santo 1955-1985. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1991. p.52.
- 12 SIQUEIRA, Maria da Penha Smarzaró. Industrialização e o empobrecimento urbano: o caso da Grande Vitória. Vitória: EDUFES, 2001. p. 93.
- 13 BANCK, Geert A. Dilemas e símbolos Estudo sobre a cultura política do Espírito Santo. Vitória: IHGES, 1998. p. 159.
- 14 SIQUEIRA. op. cit. p. 93.
- 15 O aparelho Lumière foi trabalhado por demais inventores que procuraram adaptar o aparelho. Surgiram assim as mais diversas denominações: mimoscópio, cinetógrafo, cronofotografoscópio, aerialgrafoscópio, shadografoscópio, bioscópio, omniographo, etc
- 16 ARAUJO, Vicente de Paula. Salões, Circos e Cinemas de São Paulo. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1981. p. 219.
- 17 TATAGIBA, Fernando. História do Cinema Capixaba. Vitória. PMV. 1988. p. 31.
- 18 Jornal Oficial, 15/01/1907
- 19 VIEIRA, Eduardo Brinco & FLORES, Mariana Baldo. As salas de cinema de Vitória. Vitória: Faesa, 2001. p. 26.
- 20 Diário da Manhã, 10 de maio de 1921.
- 21 TATAGIBA, op. cit, p. 36.
- 22 PIMENTA, Nilton. 2001. *apud* RIBEIRO, 2003, p.29.
- 23 A Folha do Povo, 09/10/1924
- 24 FILHO, Oscar Gama. História do Teatro Capixaba. Vitória: FCES, 1981. p. 133.
- 25 NOVAES, Maria Stella. História do Espírito Santo. Vitória: FEES, 1970. p. 407.
- 26 TATAGIBA, op. cit. p. 38.
- 27 PAIXÃO, *apud* VIEIRA E FLORES, op. cit. p.38
- 28 Navarro, *apud* VIEIRA E FLORES,op. cit. p.40

## No escurinho do cinema: a época de ouro das salas de exibição

Na década de 50, a região da Grande Vitória contava com 11 cinemas. A Empresa Santos S.A., de propriedade de Danilo Cerqueira Lima e a mais antiga do estado, tinha o monopólio das salas nos primeiros momentos das exibições desde a época do Teatro Melpômene. Sob a sua administração passaram, além do Melpômene, o Cine Central, o Politeama e o Teatro Carlos Gomes, e por fim o Cine Teatro Glória e o Santa Cecília. A abertura de outras empresas propiciou a oferta dos serviços e da concorrência entre os exibidores. Uma nota do jornal mostra a opinião da crítica na época:

O comércio cinematográfico, de um tempo pra cá, aumentou consideravelmente, proporcionando ao nosso público maior campo para a escolha dos filmes. O monopólio mantido há tantos anos pela Empresa Santo e Cia., foi afinal quebrada pela entrada de novos exibidores que além de novas casas de exibições, trouxeram-nos também as novidades apresentadas pela indústria cinematográfica. Logo que os novos salões estiverem em funcionamento poderemos contar com 13 cinemas em nosso centro comercial e adjacências ou seja CINE SÃO LUIZ, TRYANON, VITÓRIA, CARLOS GOMES, GLÓRIA, CAPIXABA, SANTA CECÍLIA, IMPERIAL (Paul), AMERICAN e CONTINENTAL (Vila Velha) e HUGOLÂNDIA (Jardim América) e o cinema do Sr. Dionysio Abaurre [Jandaia], além do salão dos Pavonianos em Santo Antônio'.

Os filmes de lançamento davam preferência as Empresa Santos S.A. e a Empresa de Cinema Vitória Ltda., de propriedade de Edgar Rocha, que tinha sociedade com Luiz Severiano Ribeiro e administrava os Cines Vitória, Trianon, Capixaba, e São Luiz.

Em 1955, Dionysio Abaurre entra no mercado exibidor e funda a Empresa Dionysio Abaurre Com. Ltda., administrando salas como os Cines Jandaia, Juparanã, e De Lurdes em Vitória, Dom Marcos em Vila Velha e o Colorado em Campo Grande. Ao lado desses, existia também a ATERAC – Empresa de Cinemas Ltda, de propriedade da família Caretta, as quais pertenceram os Cines Aterac no Ibes, o American na Glória, Jaraguá, em Aribiri, o Hollywood, Ouro Verde e o Hugolândia, em Jardim América. Podemos dizer que esses quatro grupos eram as principais empresas que formavam o parque exibidor cinematográfico no estado entre 1950 e 1990, ano em que os proprietários optaram por encerrar as atividades, conforme veremos no próximo capítulo.

Em 1949 surgiu o Cine Trianon, no bairro de Jucutuquara e contou com a presença de autoridades, a elite capixaba e a cobertura da imprensa, o que era comum na época:

Finalmente, ontem, foi a nossa cidade presenteada com mais um centro de distrações para o seu distinto público. (...). Ao ato inaugural, que contou com a presença do exmo.sr. Governador do Estado e outras autoridades civis e militares compareceu a fina flor capixaba, constituindo-se assim num magnífico espetáculo.<sup>2</sup>

No dia 4 de outubro de 1950 a Avenida Jerônimo Monteiro ganhava uma sala que marcou muito o público capixaba, o Cine Vitória, ou “Vitorinha” como era conhecido por causa de seu tamanho com 380 lugares. O cinema marcou a época por ser o primeiro da cidade a oferecer sessões contínuas a partir das 15 horas, e aos domingos e feriados a partir das 13 horas. Edgar Rocha estava entrando no ramo de exibição de filmes e inaugurou a sala com o filme BAGDÁ (1924).

José Tatagiba, freqüentador do Vitorinha, conta sobre práticas comuns na porta da sala que, por ter o faroeste na programação, atraía as crianças que viam no caubói o herói das telas de cinema. Nesta sala era comum, aos domingos, as crianças se concentrarem na porta da sala para trocarem revistinhas.

Eu quando era pequeno, eu e os meus irmãos, a gente ia para a porta do Vitorinha ficar trocando revista, revista de faroeste. A gente ficava trocando revista antes do filme e depois assistia à sessão. Quando o filme acabava ia para casa ficar lendo aquelas revistas isso era mania geral de toda a criançada da época. A gente limpava os quintais das casas só pra conseguir dinheiro para ir ao Vitorinha<sup>3</sup>.

O terreno onde funcionou o Vitorinha pertencia à Dionysio Abaurre, comerciante que entrou mais tarde para o ramo do cinema mas era, anteriormente, o fundo de sua oficina de pintura de carros. Edgar Rocha percebeu que aquele lugar daria um cinema com grande potencial e resolveu fazer um acordo com Dionysio. Ficou decidido então que o terreno seria dividido em duas partes: na metade que estava de frente para a Avenida Jerônimo Mon-

---

Cine Vitória, 1950 – Interior do Vitorinha, como era conhecido, durante a inauguração em dia de grande concorrência para assistir ao filme Bagdá.



teiro funcionaria o Vitorinha e na outra metade, que dava para a Avenida Princesa Isabel, continuaria a funcionar a oficina.

Na época, o grupo Severiano Ribeiro adquiriu a maior parte das ações da produtora Atlântida, começando assim a produzir as chanchadas que teve grande aceitação por parte do público. A empresa Atlântida Cinematográfica produziu grandes sucessos do gênero como CARNAVAL NO FOGO (1949), AVISO AOS NAVEGANTES (1950), CARNAVAL ATLÂNTIDA (1952), NEM SANSÃO NEM DALILA (1954), MATAR OU CORRER (1954) e O HOMEN DO SPUTNIK (1959), que se referiam ao cinema americano e à cultura universal com humor bem brasileiro. Neles, brilharam atores como: Anselmo Duarte, Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Adelaide Chioso, Ankito e muitos astros do rádio.

Percebendo o rentável investimento que era o cinema, Dionysio Abaurre resolveu investir no ramo de exibição cinematográfica. Seu terreno que ficava atrás do Cine Vitória e que funcionava como oficina serviu de pontapé inicial para seu grande

---

Cine Vitória, 1950 – Entrada do cinema com os frequentadores aguardando a inauguração da sala.



legado – o negócio de cinema. Então, no dia 22 de julho de 1955, foi inaugurado o Cine Jandaia, na Avenida Princesa Isabel, com o filme: O GRANDE SULLIVAN. A sala tinha capacidade de 580 pessoas e uma escada em frente ao palco, a famosa “espinha de peixe”.

“O Edgar Rocha ficou com a frente do terreno, que era o Vitorinha, o meu pai ficou com os fundos e criou um cinema, mas ali era pura lama”, recorda Marcelo Abaurre. Ele conta que a maior bilheteria da sala era na quarta-feira de cinzas. Segundo Marcelo as pessoas iam curar a ressaca de carnaval dentro do cinema. “A polícia, às vezes, ligava para minha casa avisando que tinha gente presa no cinema. Nós sempre pedíamos para o operador e o gerente olharem quando o filme acabasse para ver se tinha alguém dormindo, mas a pessoa tomava um fogo tão grande que acabava abaixando a cabeça e dormindo na cadeira. Como o operador também já estava doido para ir embora, dava uma olhada de cima na cabine e acabava não enxergando ninguém e quando a pessoa acordava se dava conta de que estava no cinema”<sup>4</sup>.

O Dionysio Abaurre teve dificuldades em quebrar o monopólio da distribuição no mercado local, já que Edgar Rocha detinha contrato de preferência da distribuidora no estado. A própria imprensa local tratava do assunto, se bem que de forma indireta, apresentando o monopólio dos filmes como um motivo de entrave no surgimento de novas salas. Na inauguração da primeira sala de exibição de propriedade de Dionysio Abaurre foi publicada a seguinte nota na imprensa local:

CINE JANDAIA: O público capixaba será presenteado dentro de mais alguns dias com uma nova casa de diversões. Trata-se do cine Jandaia, de propriedade do Sr. Dionísio Abaurre, conhecido comerciante de nossa cidade, e que resolveu também aderir ao ramo de negócios cinematográficos. O novo exibidor de há muito tinha projetos de fazer movimentar a sua casa exibidora, e se não fez há mais tempo foi devido à questão de concorrência e dificuldades na obtenção de filmes [grifo nosso]<sup>5</sup>.

Sobre esse fenômeno, cabe lembrar que as distribuidoras norte-americanas, ao se instalarem no Brasil, trouxeram uma nova técnica de distribuição comercial dos filmes, conhecido como “linha de exibição”. Neste novo conceito, um determinado filme, ou seja, o filme “X” de uma determinada distribuidora devia seguir por uma linha de salas de exibição, sempre lançado com exclusividade numa única sala. Normalmente esta sala era aquela com os ingressos mais caro, seguindo depois para aquelas com os ingressos mais baratos. Geopoliticamente, a linha de exibição obedecia à direção centro-periferia, capital-interior e assim por diante<sup>6</sup>.

Sobre essa situação, o ex-proprietário Marcelo Abaurre conta que:

Os lançamentos dos filmes eram feitos somente pelo grupo Severiano Ribeiro (Edgar Rocha e empresa Santos), os grandes lançamentos da Metro-Goldwyn-Mayer. Enquanto isso o nosso cinema Jandaia só poderia exibir filmes reprise, isto é, filmes que já haviam sido exibidos, em função da pressão exercida junto às companhias exibidoras. Mais tarde, acabamos fazendo uma sociedade com Edgar Rocha e Luiz Severiano Ribeiro, o que nos permitiu a exibição de lançamentos em cinema de nossa propriedade como, por exemplo, Juparanã, Cine Paz, etc.<sup>7</sup>



Cine Jandaia: O cinema estreou com o filme O GRANDE SULLIVAN, em 22 de julho de 1955.

Apesar de ter conseguido boas bilheterias com o Jandaia, Dionysio Abaurre se viu quase sem filmes para exibir e acabou brigando com o amigo Edgar Rocha. Como Edgar Rocha tinha exclusividade para exibir os filmes, Dionysio Abaurre esbarrava em exigência do Grupo Severiano Ribeiro, que impedia a exibição de lançamentos nos cinemas concorrentes. Assim, a única alternativa que Dionysio tinha para continuar mantendo o cinema em funcionamento era passar as reprises dos filmes.

Marcelo Abaurre conta que essa briga durou 14 anos e que “depois de todo esse tempo meu pai entrou na justiça para pegar o Vitorinha de volta. ‘O cinema é meu, e já que eu não posso passar lançamento eu quero o cinema de volta!’”. Essa foi a única forma que Dionysio encontrou para pressionar o Grupo a liberar o lançamento, mais tarde Dionysio Abaurre e Edgar Rocha viam a ser sócio no ramo de exibição.

Cabe ressaltar que nessa época as pessoas residentes nos bairros do entorno do Centro, mesmo onde havia cinema, preferiam ir às salas do Centro, porque além de assistir ao filme aproveitavam para passear – andar pelas calçadas, ver as vitrines, frequentar os parques e praças, sentar para conversar sobre a política. Ir ao cinema completava estas programações. Nos finais de semana os cinemas ficavam lotados, isso porque as opções de lazer eram escassas. Não existia uma vida noturna até as altas horas como é hoje porque, além de não ter opções, o transporte era precário.

O mapeamento das salas de cinema de Vitória mostra que será nesse momento que a região começa a receber um novo padrão de salas de cinemas que farão do Centro, a Cinelândia Capixaba. Suas salas eram diferenciadas, eram lançadoras, com desenhos arquitetônicos específicos e concentravam os avanços tecnológicos. O Centro viria abrigar as salas temáticas e os palácios cinematográficos com 600, 800 e até 1.200 lugares. O público capixaba festejava os momentos de inauguração das salas, de lançamento de filmes e mudanças em relação a novas tecnologias, como por exemplo, a chegada de maiores telas, de máquinas importadas, entre outros.

As vestimentas e os hábitos dos usuários também se alte-



ram. Quem ia a um cinema nas salas lançadoras de filmes, vestia-se como quem vai a um evento social da maior importância. Com a especialização das salas, os espectadores dirigiam-se ao cinema e não ao filme – iam assistir a um tipo de filme e não a uma determinada película. As inaugurações transformaram-se em grandes acontecimentos sociais. As inovações de projeto do edifício, refinamentos de detalhes e inaugurações grandiosas acompanhavam o processo de modernização e sofisticação da imagem cinematográfica e do público que ia ao cinema.

Em 1951, foi inaugurado o Cine São Luiz com grandes festividades e que contou com a presença de autoridades locais e representantes das áreas culturais e artísticas. Seus proprietários, Edgar Rocha e Luiz Severiano Ribeiro, não pouparam esforços e fizeram um cinema que tinha de mais moderno para a época, pois queriam que o Cine São Luiz fosse a melhor sala de cinema da cidade. Segundo Edgar Rocha Filho, que mais tarde assumiria os negócios do pai, o cinema foi a segunda sala do Brasil a ter um sistema de ar condicionado, a primeira foi no Rio de Janeiro.

---

Cine São Luiz, 1951 – Inauguração com presença de autoridades e o elenco do filme AVISO AOS NAVEGANTES, uma chanchada de grande bilheteria lançado pela Atlântida.



Em 3 de maio de 1951, no térreo do Edifício Rocha, com capacidade de 579 lugares, foi inaugurado o Cine São Luiz com o filme: AVISO AOS NAVEGANTES (1950). No evento estavam presentes estrelas do cinema brasileiro com Anselmo Duarte, Adelaide Chioso, Ilka Soares e a nata da sociedade capixaba.

Apesar da predominância dos filmes americanos junto ao público, as produções nacionais tinham uma forte aceitação pelo público brasileiro e, conseqüentemente, do capixaba. As produções da Atlântida e, posteriormente, da Vera Cruz vão ser de destaque ao grande público atraindo multidões as salas de cinema. Isso se torna evidente com o lançamento do Cine São Luiz ter sido com um filme nacional e com a presença de astros na premier. Um concurso realizado pelo jornal A Gazeta, no ano de 1955, intitulado “os melhores do público capixaba”<sup>8</sup> aponta a preferência do público capixaba para o cinema nacional, mas já havia a predominância pelo filme americano.

## **OS MELHORES DO PUBLICO CAPIXABA**

Resultado final do concurso

### **O MELHOR FILME NACIONAL**

- 1º) O Cangaceiro (73 votos)
- 2º) Sinhá Moça (35 votos)
- 3º) Mãos sangrentas (30 votos)
- 4º) Pecado de Nina (12 votos)
- 5º) (Empatados) O Ébrio e Aviso aos Navegantes (8 votos)
- 6º) (Empatados) Matar ou correr e Sinfonia Amazônica (7 votos)
- 7º) (Empatados) Rua sem Sol e Caiçara (5 votos)
- 8º) A sombra da outra (4 votos)
- 9º) (Empatados) O Petróleo é nosso, Guerra ao samba, Aves sem ninho e Maior que Ódio (3 votos)
- 10º) (Empatados) Vendaval Maravilhoso, Mão, A outra face do homem, e É fogo na Roupa, (2 votos)

### **O MELHOR FILME ESTRANGEIRO**

- 1º) Os Brutos Também Amam (44 votos)
- 2º) Sublime Obsessão (39 votos)
- 3º) E o Vento Levou (38 votos)
- 4º) Seu Único Pecado (10 votos)
- 5º) O Maior Espetáculo da Terra (8 votos)
- 6º) Filhos de ninguém (7 votos)
- 7º) Sansão e Dalila (6 votos)
- 8º) Luzes da Ribalta (5 votos)
- 9º) Brinquedo proibido (4 votos)
- 10º) (empatados) A ponte de Waterloo, Milagre em Milão, A Carta, O Salário do Medo (3 votos)

### **A NACIONALIDADE MAIS VOTADA**

- 1º) Americana (86 votos)
- 2º) Brasileira (58 votos)
- 3º) Italiana (33 votos)
- 4º) Francesa (21 votos)
- 5º) Mexicana (18 votos)
- 6º) Inglesa (8 votos)
- 7º) Sueca (2 votos)
- 8º) (empatados) Alemã e japonesa (1 voto)

Ainda na década de 50, uma das salas considerada um palácio cinematográfico da cidade de Vitória foi o Cine Santa Cecília. No período considerado de ouro do cinema no Espírito Santo, este cinema foi inaugurado em 21 de setembro de 1955 com o filme: SETE NOIVAS PARA SETE IRMÃOS (1954). O Cine Santa Cecília era o maior do estado, com capacidade de 1.453 lugares e situava-se na Avenida República, junto ao Parque Moscoso, onde antes funcionava o Cine Politeama.

José Tatagiba lembra que era considerado um espaço moderno e exigia dos frequentadores o uso de traje social para frequentar o espaço, “com os homens usando terno e as moças devidamente trajadas”. Jaime Navarro de Carvalho conta que o traje formal era uma exigência do proprietário Francisco Cerqueira Lima. “Como ele ia ao Rio de Janeiro e notava que nos cinemas da Cinelândia as pessoas só podiam entrar de paletó e



Cine Santa Cecília, 1998 – Inaugurado em 21 de setembro de 1955 com o filme SETE NOIVAS PARA SETE IRMÃOS atualmente o lugar está ocupado por uma igreja.

gravata, ele queria que aqui fosse do mesmo jeito”. Depois de fazer um levantamento, ele resolveu abolir o traje formal e a renda aumentou em quase 75%. Seu Francisco completa brincando que “nunca pensei que tivesse tanta gente em Vitória que andasse sem gravata”<sup>9</sup>.

Durante a inauguração do Santa Cecília, foi vinculado um concurso local pela rádio e pelos jornais para divulgar a nova sala. Quem acertasse o nome do cinema, que já havia sido escolhido, ganharia entrada grátis durante um ano. Oito pessoas acertaram que o nome da sala que era uma homenagem a mãe do proprietário. Com lustres na entrada, chão de mármore, equipamentos modernos de projeção e som, freqüentar este cinema era uma questão de *status*.

A sessão inaugural com o filme SETE NOIVAS PARA SETE IRMÃOS foi a grande atração para a cidade. Como era comum na época, político e autoridades locais estavam presentes na *premier*.

Ontem, no horário anunciado de 15 horas, deu-se a inauguração da nova sala de projeção da Empresa Santos e Companhia, Teatro Santa Cecília, situado no lo-

cal do antigo Politeama. Contando com a presença do Governador Francisco Lacerda de Aguiar e de várias outras autoridades civis e militares de nosso estado, e ainda a imprescindível presença do público, (...)º.

Ainda entre as décadas de 40 e 60, o bairro Delourdes cresceu e começou a se despontar como um lugar promissor para uma sala de cinema. O proprietário do Jandaia, Dionysio Abaurre, decidiu construir um cinema no bairro e homenagear sua esposa. Em 15 de março de 1958, o Cine Delourdes, foi inaugurado com capacidade de 500 espectadores apresentando o filme: AS GRANDES MANOBRAS (1955). Os moradores do bairro esperavam os filmes saírem dos cinemas do Centro e serem exibidos perto de onde moravam para prestigiarem aquele que se tornou o ponto de encontro da juventude do bairro.

No dia 4 de janeiro de 1967, a cidade ganhava mais uma sala, localizado na Avenida Jerônimo Monteiro, onde hoje funciona banco Bradesco, o Cine Juparanã. Com 980 lugares que estavam distribuídos por dois andares, tinha na entrada um char-

---

Cine Juparanã - Com 980 lugares que estavam distribuídos por dois andares, tinha na entrada um charme todo especial, o lustre Maria Tereza Goulart. O candelabro veio de São Paulo e recebeu o nome em homenagem à mulher de João Goulart, que em 1961 assumiu a presidência da República após a renúncia de Jânio Quadros, mas em 1964 foi deposto pelo golpe militar.





Cine Juparanã, 1967 – Inaugurado com o filme Boeing Boeing.

me todo especial, o lustre Maria Tereza Goulart. O candelabro veio de São Paulo e recebeu o nome em homenagem à mulher de João Goulart, que em 1961 assumiu a presidência da República após a renúncia de Jânio Quadros, mas em 1964 foi deposto pelo golpe militar.

Na primeira exibição foi apresentado um jornal e em seguida o padre França fez uma celebração abençoando as máquinas com água benta, como era de costume na época, para inaugurar as salas. Às 21 horas as luzes se apagaram e a primeira sessão do cinema foi com o filme: BOEING BOEING (1965).

Em 15 de março de 1969, a movimentada Avenida Jerônimo Monteiro ganhava mais um cinema, o Cine Odeon. Com 632 poltronas, ocupadas para a inauguração, foi exibido o filme: TIROS DE OURO DE MACKENNA (1969). O cinema era vizinho do famoso Vitorinha e as filas de espectadores rodeavam os quarteirões para disputar um lugar para participar da inauguração.

Em 1975, com o filme: PAPIILLON (1973), foi inaugurado o Cine Paz, de propriedade de Dionysio Abaurre. Com capacidade para 700 cadeiras, um corredor interno mais amplo do que os outros cinemas, apresentava cuidados do proprietário no que diz

respeito à tecnologia e conforto, quesitos que pela nossa pesquisa influenciava o público na escolha das salas.

A tela é suspensa e a visibilidade é boa em todos os cantos. O sistema de som é bom e as máquinas (novas importadas de Chicago) tem ótima projeção. O cinema não pretende ser luxuoso – é apenas mais um- mas com algum conforto (a partir das cadeiras) e muita eficiência<sup>11</sup>.

Com a promessa que seria “o melhor cinema do estado”, em 25 de março, com suas paredes e cadeiras em vermelho, o cinema foi inaugurado com o filme: PAPILLON (1973). A sala também, foi palco de um festival de cinema organizado por Amylton de Almeida na década de 80. Durante uma semana eram reprisados os melhores filmes do ano anterior, sendo que cada filme ficava em cartaz apenas um dia. O festival foi o maior sucesso e desde o começo foi bem aceito pelo público, que comparecia em massa às exibições. Um dos filmes que marcaram o festival em número de público está o HAIR (1979).

No período de férias escolares, a grande atração da sala

---

Cine Paz, 1975 - Situado na Avenida Princesa Isabel, 380, o preço do ingresso era de CR\$ 20,00, sendo que o salário mínimo do mesmo período era de CR\$ 532,80.





Cine Paz, 1975 – Entrada do cinema com o filme dos trapalhões em cartaz.

eram os famosos filmes infantis dos Trapalhões. A platéia lotava a sala depois de agüentar pacientemente as longas filas que rodavam os quarteirões da Avenida Princesa Isabel. E enquanto esperavam chegar a vez de assistir o filme, pais, mães, tias e avós colocavam o papo em dia e, como quem não quer nada, pegavam carona com a meninada para mais uma sessão de cinema.

Outro investimento cinematográfico do período, foi o Drive-In Camburi, construído e fechado em 1976, na Praia de Camburi. Na época, uma área pouca movimentada ao norte de Vitória. Com capacidade para 396 carros, numa área de 15 mil metros quadrados, o Drive-In cobrava CR\$ 10,00 por pessoa e CR\$ 5,00 por estacionamento, contando com serviços de bar. Entretanto, era constante a reclamação dos usuários do reflexo dos faróis na tela. Em matéria no Caderno Dois, do jornal “A Gazeta”, os proprietários reclamaram que nas primeiras semanas enfrentaram hostilidade dos distribuidores cariocas na aquisição de filmes da Fox, Roma Filmes e Columbia<sup>12</sup>.





Reportagem sobre o Cine Camburi: Caderno Dois, Jornal A Gazeta, Domingo 4 de abril de 1976 com a matéria “DRIVE-IN Uma nova diversão noturna”. A matéria apresenta reclamações tanto dos proprietários, como dos frequentadores.

Algumas falas dos frequentadores mostram a insatisfação na qualidade da programação e no serviço prestado pelo cine. Paulo Branco, músico, frequentador do Cine Camburi tinha a seguinte opinião:

- Estou vindo pela primeira vez, cheguei pouco antes de terminar a sessão das dez. Mas acho que a projeção é ruim, devido aos faróis da rua, principalmente nas cenas escuras. A programação não apresenta nada de especial<sup>13</sup>.

Realmente, a programação seguia a linha de exibição das distribuidoras, o Cine-Drive Camburi não era um cinema lançador e sim repetidor. Nesse processo jamais conseguiriam um lançamento para o cinema. Além disso, nosso levantamento mostrou que os filmes não eram a sua maior atração.

**FILME APRESENTADOS NO CINE DRIVE-IN CAMBURI DE JAN. A  
JUN./1976**

<b>Título do Filme</b>	<b>Data de exibição</b>	<b>Gênero</b>
A lontra travessa	01/02/76	Aventura
O casal	01/02/76	Pornochanchada
A grande aventura de Lassie	07/03/76	Aventura
Chacais do oeste	07/03/76	Faroeste
Festival de desenhos	04/04/76	Desenho
Quando voam as cegonhas	04/04/76	Drama
Digby, o maior cão do mundo	02/05/76	Aventura
Quanto mais quente melhor	02/05/76	Comédia
Teatro de sangue	05/06/76	Terror

Fonte: Compilada com dados do Jornal A Gazeta.

Possuir um automóvel era algo considerado um luxo para a década de 70 no Espírito Santo. Pelo censo de 1970, apenas 6,22% dos domicílios eram possuidores de automóveis, chegando ao percentual de 19,75% no censo de 1980<sup>14</sup>. O Drive-In acabou por atrair pessoas que buscavam o espaço para o namoro, coisa comum nas salas no período:

“Pedro”, 40 anos, carioca (não declarou a profissão):  
- Acho que o Drive-In tem uma projeção muito clara, os proprietários deveriam fechar mais o local, tem muita luz por aqui. O Drive-In na Guanabara protege mais a visão. Aqui qualquer pessoa que passa de ônibus lá fora pode ver o filme.  
(Com placa 0300, do Rio, “Pedro” – “você não acreditou no nome, nem eu” -, não quis se identificar porque estava acompanhado por uma moça muito mais nova).<sup>15</sup>

As reclamações do reflexo foram uma constante em todas as falas da reportagem e dos entrevistados. Sobre isso, Jairo de Britto, professor de inglês e jornalista, reclamava que: “A projeção apresenta problemas, por causa do reflexo dos faróis do carro na tela. Mas os garçons demoravam muito a atender. Apesar dos defeitos, é a única opção de lazer em Vitória. A programação podia ser melhor”.<sup>16</sup>

Apesar da novidade, o empreendimento durou apenas qua-

tro meses, pois os proprietários tentaram vender a idéia a outros exibidores, que com suas salas no Centro não investiram no negócio. Para a época, Camburi era descentralizada e “fora de mão” para os moradores da cidade; além do baixo número de veículos por moradores como foi apontado pelo censo. Um negócio mal calculado que não foi pra frente por questões de particularidades locais.

Na opinião do cineasta capixaba Orlando Bonfim, esse tipo de novidade chegou aqui quando já estava esgotado até mesmo nos EUA, além disso, é da opinião que:

Outra coisa que não deu certo foi a localização, naquela época Camburi era considerado um lugar longe, era pouco habitado, lá era um local que estava no começo e pouca gente morava lá ou simplesmente não ia até lá pra se expor a esse tipo de programa. E tinha uma coisa fundamental que era o hábito estabelecido, quer dizer, a juventude não andava de carro, quem tinha carro era o dono da casa, o jovem não andava de carro, eram raríssimos os jovens que tinha autonomia de sair de carro, pegar o carro com o pai pra sair<sup>17</sup>.

Existiam também os cinemas de bairro na região metropolitana como o Continental e o Dom Marcos em Vila Velha; o Aterrac no Ibes; o Jaraguá em Aribiri; o Capixaba em São Torquato; o Hugolândia, o Ouro Verde e o Hollywood em Jardim América; o Colorado em Campo Grande e o Trianon em Jucutuquara. Fora os cineclubes da UFES, cineclube do DEC, cineclube da Escola Técnica Federal do ES, cineclube Maré de Santo Antônio, Cine Clube Modelo em Cariacica, Cine Clube Ilha do Mel no SESC do Centro, Cine Clube Bicho da Fruta em Goiabeiras, entre outros.

**CINEMAS ABERTOS, FECHADOS E REABERTOS NA REGIÃO METROPOLITANA DA GRANDE VITÓRIA**

<b>Município</b>	<b>Cinema</b>	<b>Proprietário(s)</b>	<b>Inaugurado em:</b>	<b>Fechado em:</b>
Cariacica	Hollywood	Ruben Careta	14/06/1958	28/02/1981 (reaberto em 02/05/1982)
	Colorado	Dionysio Abaurre	13/08/1977	28/02/1981
Serra	Mestre Álvaro	Aurélio Massariol	1940	1965
	Cine São José	Bertino Borges	Década de 50	Década de 70
Viana	N. Sra. Da Conceição	Paróquia	1977	1978
	Aterac	Ruben Careta	14/05/1965	01/09/1983
Vila Velha	American	Ruben Careta	06/05/1956	28/02/1981
	Capixaba	Edgar Rocha	Década de 50	1960
	Dom Marcos	Dionísio Abaurre	Década de 40	28/02/1981
	Melpômene	Desconhecido	Década 1890	Década de 20
Vitória	Central		Década de 20	1935
	S. Cecília	Damilo Cerqueira Lima	21/04/1955	Década de 90
	Glória		20/01/1932	Década de 90
	Juparanã	Edgar Rocha, Dionísio Abaurre e Orlando Guimarães.	1967	11/03/1980
	Odeon	Edgar Rocha e João Monteiro	15/03/1969	13/04/1980
	Jandaia	Marcelo e Dionysio Abaurre	1960	28/02/1981
	São Luiz	Edgar Rocha	03/05/1951	Década de 90
	Trianon		Década de 50	Década de 70
	Paz		25/03/1975	Década de 90
	Vitória	Edgar Rocha e Dionysio Abaurre	04/10/1950	10/12/1980
De Lourdes			Década de 50	Década de 60
	Politeama		Década de 40	Década de 50

Fonte: OLIVEIRA, GILCÉIA e TARDIN, 1982, p.47.

Apesar de estarem nos centros dos bairros, as salas dos bairros não eram salas lançadoras (inclusive eram chamadas “repetidoras”). Era o Centro de Vitória, a capital, que estava preparado para receber a multidão que comparecia aos lançamentos. É na Cinelândia Capixaba que o cinema era o ator principal, aparecendo não somente em grande quantidade, mas também com diferentes qualidades, tanto das salas como da configuração urbana. De qualquer forma, as salas dos bairros eram referências para os moradores que contavam com um cinema em seu bairro e para as cidades do interior, como bem esclarece Santoro:

Mais do que possibilidade de acesso, a abertura de salas nos bairros funcionou, nas décadas de 30 à 50, como uma espécie de símbolo de emancipação dos bairros. Da mesma forma podemos dizer que o cinema se espalhou pelas cidades de interior simbolizando os importantes centros regionais, que aos poucos se diferenciavam das cidades “provincianas” ao mesmo tempo em que se aproximavam da cultura cinematográfica das cidades conectadas com outros centros, mais cosmopolitas<sup>18</sup>.

Para Abe, a partir de 1980 a região da Grande Vitória estava dentro de um processo intenso de urbanização da economia da população brasileira. A exemplo de outras cidades de médio porte no Brasil, a Grande Vitória passava por um momento de crescimento, industrialização e “classimedização” da população urbana. Com isso, o comércio também passava por mudanças.

Os modelos de comercialização também teriam que ser, portanto, rompidos. O Shopping Center, enquanto unidade integrada de vendas que reúne uma série de condições de caráter multifuncional, racionaliza os deslocamentos ao reunir num ponto da cidade uma diversidade de atividades, a segurança, e a facilidade de estacionamento, reduzindo-se a distância econômica<sup>19</sup>.

Para o autor, a disseminação do uso do automóvel coloca o Centro da Cidade em questão, a proximidade entre as diferentes

funções do setor terciário deixa de ser necessária, já que, o que as aproxima é o automóvel e não a calçada. Enquanto o pequeno comércio tradicional é mais facilmente absorvido pela cidade, o shopping center promove grandes impactos na cidade, no aspecto territorial e também no social, através do consumo.

Como se poderia prever, o crescimento populacional promoveu uma ampliação do perímetro urbano com a criação de novos bairros. Houve também uma alteração significativa na área central da cidade, promovida pelo poder público e investidores privados. A administração pública procurou responder ao crescimento econômico, promovendo a abertura de novos bairros e também fazendo intervenções urbanísticas, preparando a área central para o comércio, serviços e, principalmente, opções de lazer.

Como observamos nesse capítulo, a região do Centro era um local aonde todos convergiam para as atividades comerciais. Compreendendo atividades econômicas além da exportação e negociação do café como a pesca, lojas de tecidos, bolsas chapéus, comércio de frutas e verduras, tabacaria, carnes, etc., para uma clientela desde os tempos coloniais. Por outro lado, os melhoramentos da iluminação pública e a remodelação do arruamento possibilitaram o desfrute da cidade a noite e o incremento das diversões nos espaços da cidade<sup>20</sup>.

A região metropolitana da Grande Vitória cresceu em ritmo acelerado nas últimas décadas do século XX. Nos anos 50, apresentou uma taxa de crescimento de 82%, e duplicou na década de 60 chegando a 358.183 habitantes; duplicou de novo na década seguinte e chegaria a 706.000 habitantes. Segundo o censo de 2005 do IBGE o estado do ES tem, atualmente, 3.250.219 habitantes; sendo que, a região metropolitana representa 46% da população total do estado e 57% da população urbana, além de produzir 58% da riqueza consume 55% da energia elétrica<sup>21</sup>.

Os anos 60 marcaram uma profunda mudança na geografia social das cidades, promovendo um crescimento das periferias urbanas da região metropolitana em decorrência da erradicação

dos cafezais capixaba. Nesse capítulo observamos uma forte relação entre as salas e o espaço urbano, principalmente nas décadas de 50 à 70 baseada em um modo de vida que se modificou e em uma relação com a rua que foi completamente alterada.

O cinema do início, das diversões, ora era o cinema da família, das mágicas e ilusões que agradavam todas as idades; ora era o pornográfico, censurável, cuja família não poderia frequentar. Podemos falar de uma permanência do cinema que é a do cinema de diversão, às vezes renovado pelo mundo do entretenimento, às vezes impactando pelas mudanças da cidade. E se estamos falando de sociabilidade, estamos falando de cinema. Parafraseando Santoro, “... as pessoas vivem o encontro no cinema. O cotidiano fica para a televisão”<sup>22</sup>.

Nesse processo, nos meados da década de 80, inicia-se um desmantelamento do parque exibidor cinematográfico nacional e, conseqüentemente, do capixaba. Os primeiros a sentirem os impactos foram as salas do interior e a dos bairros. Depois, observamos um fechamento quase que por completo das opções de entretenimento em salas de cinema no estado restando apenas poucas opções. Sobre isso iremos analisar os fatores no próximo capítulo.

## Notas do Capítulo 5

1 A Gazeta, 28/06/1955.

2 A Gazeta, 06/10/1950.

3 TATAGIBA, José. Salas de cinema em Vitória. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória, 22 jul. 2004.

4 ABAURRE, Marcelo. Relembrando os cinemas. Entrevista concedida a Eduardo Brinco Vieira e Mariana Baldo Flores. Vitória, 11 abr. 2001.

5 A Gazeta, 20/07/1955.

6 GATTI, André. O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil visto através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1996-1990). 1999. 141 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. p. 53.

- 7 ABAURRE, Marcelo. Salas de cinema em Vitória. 2006. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 22 nov. 2006.
- 8 A Gazeta, 13/07/1955.
- 9 CARVALHO, Jaime Navarro. Como funcionavam os cinemas. Entrevista concedida a Eduardo Brinco Vieira e Mariana Baldo Flores. Vitória, 26 abr. 2001.
- 10 A Gazeta, 22/09/1955.
- 11 A Gazeta, 25/03/1975.
- 12 A Gazeta, 04/04/1976.
- 13 Ibid.
- 14 MORAES, Paulo Stuck. Evolução Demográfica do Espírito Santo (1940-1991), Cadernos de História no. 17, Vitória:IHGES, 1999.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid.
- 17 BONFIM, Orlando. Salas de cinema em Vitória. 2004. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 12 ago. 2004.
- 18 SANTORO, Paula Freire. A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita. Disponível em: <<http://polis.org.br/download/257.pdf>>. Acesso em 02 mar. 2007. p.11.
- 19 ABE, André Tomoyuki. Modernização integrada: metropolização transformações e mudança da área central. Vitória-ES. 1997. 54 f. (Especialização em estruturas Ambientais e Urbanas) , Faculdade de Arquitetura e Urbanização, USP. p. 49.
- 20 RIBEIRO, Luiz Cláudio Moisés. Memória & Luta: 75 anos de história (1931/2006). Vitória: Produz Comunicações, 2006. p. 21.
- 21 BANCK, Geert A. Dilemas e símbolos Estudo sobre a cultura política do Espírito Santo. Vitória: IHGES, 1998. p. 179.
- 22 SANTORO, OP. CIT. p. 13.



## Projetando a própria crise: o fechamento das salas de cinema

Os números confirmam que no período entre 1979 e 1985, as salas de cinema no ES se reduziram pela metade. Mas não podemos pensar a perda do prestígio do cinema apenas pelos efeitos atribuídos à televisão, frequentemente, considerada a grande vilã nessa história. Há uma conjugação de fatores como as mudanças de hábitos da população urbana, a queda da rentabilidade das salas (que levaria vários proprietários a mudar de ramo e investir menos nas melhorias das salas), violência nas ruas, transporte coletivo deficiente, problemas de estacionamento, entre outros.

Todavia, seria isso suficiente para prender o capixaba em casa? Será que a mudança na programação (*kung-fu* e *porno-chanchada*) foi por causa da mudança do público ou a mudança do público que foi por causa da programação? Até onde esses frequentadores com seus trinta ou mais anos resignaram-se a não mais ter o cinema como uma opção de lazer no seu cotidiano? Pensando nessas ponderações avaliaremos os momentos finais que levaram as salas de cinema a encerrarem suas atividades.

Segundo levantamento entre 1980 e 1982, o Espírito Santo teve 16 cinemas fechados. Destas, 4 foram da capital e as 12 restantes do interior do estado. Segundo Peixoto, nos municípios que não tiveram cinemas fechados, os mesmo passaram a funcionar de forma ainda mais precária e em períodos irregulares abandonando o esquema de funcionamento diário.

...os cinemas [da capital] que não davam lucros eram considerados economicamente um 'elefante branco' na febre da valorização imobiliária sendo definitivamente fechados, e sem qualquer possibilidade de seus proprietários abrirem outras salas em locais menos valorizados<sup>1</sup>.

Realmente, a impressão que se tinha é que as salas com 800 a 1200 lugares ficavam ainda maiores a partir do momento que o público se retraía. As políticas da EMBRAFILME tornavam-se mais inaceitável a cada mês que a receita da bilheteria encolhia. Em contrapartida, a insatisfação do público com as condições das salas e sua programação impedia um efeito de ação e reação inevitável. Ir ao Centro da Cidade foi aos poucos tornando-se menos glamouroso do que em outros tempos.

Paralelo a crise do mercado cinematográfico no Espírito Santo e no Brasil, temos a expansão da TV, vista como a grande responsável pela retração do público nas salas. A trajetória da TV brasileira apresenta um aumento nas vendas aos domicílios em taxas crescentes a partir de 1960. O crescimento se dá, em média, na casa dos 10% por ano e, em 1968, atinge um incremento de quase 50% em relação ao ano anterior. De acordo com o censo do IBGE, no que trata de domicílios com televisores no estado, temos a seguinte estatística:

Em 1960, aparecem no estado (ES), 159 domicílios possuidores do aparelho, equivalente a 0,07% do total dos domicílios, elevando-se esse percentual para 14,55% no censo de 1970, para atingir a maioria dos lares capixabas, segundo o censo de 1980, com o percentual de 52,93%<sup>2</sup>.

Por parte dos proprietários das salas, vários fatores foram apontados como razões para a diminuição do número de frequentadores de cinema. Alegavam que a valorização imobiliária do Centro fez com que alugassem ou colocassem a venda seus imóveis. Segundo eles o ramo do cinema dava muito trabalho e os impostos eram excessivos, além dos custos elevados da manutenção (aluguéis, salários, taxas, etc). Apontavam, também, a obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais e a “baixa” qualidade dessa produção como motivo do afastamento do público. Até a loteria esportiva foi indicada como concorrente das salas pelos exibidores, por que os trabalhadores do porto apostavam no jogo e deixavam de frequentar os cinemas. Os jornais e revis-

tas da época trataram do assunto com matérias intituladas: “Fora de Foco” (E.S. Agora, 1975), “Cultura Capixaba – Sem espaço e sem público, ela ainda consegue sobreviver” (A Gazeta, 1980), “Em Cartaz: A crise do cinema” (A Gazeta, 1981), “Cinema, uma diversão em extinção” (E.S. Revista, 1981), “Cinemas - Projetando a própria crise” (E.S. Revista, 1981), “Cinemas do Espírito Santo – Apenas ruínas do passado?” (E.S. Revista, 1982), entre outras, ou seja, a imprensa capixaba também tentava articular as causas e os efeitos do problema.

A crise econômica no mundo, gerada pela súbita elevação do preço do petróleo, vai atingir em cheio a sociedade brasileira. O exagerado endividamento e a recessão econômica, já visível na segunda metade da década de 70, começam em 1980 a provocar reações. As taxas de crescimento econômico caíram de 9,8% em 1974, para 4,8% em 1978. A inflação, o achatamento salarial e o desemprego fazem cair por terra o mito do “milagre econômico”. Nesse momento, não só as salas de cinema sentem a retração, mas todos os setores de serviços e, principalmente, os destinados ao lazer, tendo em vista que a população perdia o acesso ao entretenimento devido ao baixo poder aquisitivo.

Para Habert<sup>3</sup>, as projeções oficiais apresentam, nesse período, uma situação catastrófica para a economia brasileira. A dívida externa pulou de 12,5 bilhões de dólares em 1974, para 43 bilhões em 1978 e atingiu em torno de 60 bilhões em 1980. A inflação rompeu todas as barreiras e chega a atingir 110% em 1980, alcançando 211% em 1983 e 415% em 1987. Dessa forma, aconteceu um arrocho salarial sem precedentes, o custo de vida subiu e o valor do salário mínimo chegou ao nível mais baixo dos últimos anos. Esse arrocho salarial, as demissões e o desemprego foram crescendo a cada ano.

Para Gatti<sup>4</sup>, o que vai ocorrer em relação ao exibidor é que o mesmo trabalha num sistema de porcentagem, que consistia no total de ingressos vendidos na sala, esperava uma semana para registrar no borderô, para depois passar ao produtor o valor devido, que em média levava sete dias. Depois disso, o distribuidor

emitia a fatura e dava um prazo de até quinze dias, sendo que a primeira semana de exibição só seria paga no mínimo duas ou três semanas depois. Por conta desse problema inflacionário, os produtores estimavam os seus custos e receitas em dólares, para que pudesse ter um número confiável na relação custo benefício de um filme. E o exibidor ficava dependendo das oscilações inflacionárias e do dólar, prejudicando diretamente o faturamento do seu negócio.

Apesar das dificuldades econômicas apresentadas acima, as salas se mantiveram por alguns anos, até encerrarem completamente suas atividades no Centro, no ano de 1996, com o fechamento do Cine Paz. Notamos nas entrevistas que existia uma relação de um envolvimento pessoal entre os ex-proprietários e a atividades de exibição cinematográfica. Tanto Rubem Caretta como Marcelo Abaurre ao falar dos seus pais (José Caretta e Dionysio Abaurre) diziam que: “meu pai era uma pessoa muito inteligente e gostava de cinema”, “ficávamos na cabine de exibição assistindo o filme ainda muito criança”. Isso demonstra que houve uma resistência por parte das famílias em encerrar as atividades apesar das dificuldades apresentadas no período. Penha Careta, irmã de Rubens Careta, conta que:

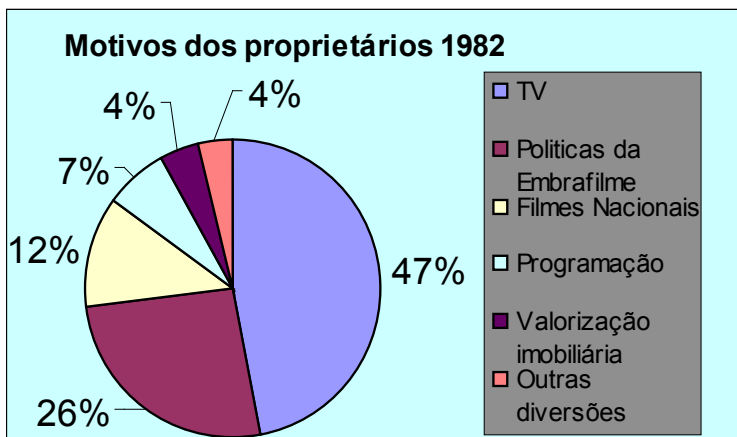
Desde nova, trabalhávamos todos na sala. Família italiana, todos ajudavam, eu ficava na bilheteria. Nossa casa ficava em cima do cinema e tinha tipo um camarote de onde assistíamos aos filmes. E lá debaixo vinha um cheiro de perfume francês e a gente percebia como todos se arrumavam e se perfumavam para ir ao cinema. Antes de minha mãe morrer ela pediu que não fechássemos o cinema. Cada sala que fechamos era como se tirassem um pedaço da gente<sup>5</sup>.

Existia uma relação íntima entre os herdeiros das salas e as salas de exibição. Os entrevistados nasceram e moravam no mesmo prédio da sala, cresceram trabalhando e assistindo aos filmes muitas vezes de dentro das cabines de exibição. Aprenderam, com os pais, todas as questões de escolha e negociações com os distribuidores e aprenderam a assumir o negócio como algo

de família deixado pelos seus patriarcas. Por isso, na maioria das vezes, resistiram em deixar essa atividade que estava associada diretamente com a história de vida de seus pais e, conseqüentemente, de suas famílias.

Segundo levantamento realizado por Oliveira (et. All)<sup>6</sup> (1982), na monografia: “Cinema no Espírito Santo: um estudo sobre o fechamento das salas de projeção”, o estado possuía 106 salas de cinema em todo o território. No intuito de entender as causas do fechamento e as dificuldades da manutenção das salas iremos analisar o resultado das entrevistas realizadas na monografia com os proprietários das salas, no ano de 1982, e contrapor com as fontes trabalhadas e entrevistas realizadas em nossa pesquisa. Oliveira (et. All) elaborou em sua entrevista cinco hipóteses iniciais que foram apresentadas aos proprietários na época, a saber: concorrência da TV, políticas da EMBRAFILME, afiliação dos proprietários a grandes distribuidores, valorização imobiliária e qualidade da programação. Apesar das opiniões divergentes, quando perguntados sobre os motivos do fechamento das salas de projeção no estado, as respostas resultaram no seguinte gráfico:

MOTIVOS DOS PROPRIETÁRIOS PARA O FECHAMENTO DAS SALAS



Iniciaremos nossa análise pela questão da valorização imobiliária, que, apesar de ser da quarta hipótese lembrada pelos entrevistados estava diretamente ligada à transformação urbana da cidade. O Centro começava na década de 80 a ficar congestionado, faltando espaço para expansão dos negócios. O acesso foi ficando cada vez mais comprometido, provocando transformações na própria estrutura de serviços, chegando ao ponto de a cidade não comportar apenas um núcleo central.

Diversos bairros surgiram, ampliando assim o perímetro urbano, numa nova configuração que passou a ser designada como periferia, palavra que se incorpora rapidamente ao vocabulário capixaba e nacional. Assim, alguns bairros tradicionais – Jucutuquara, Praia Cumprida, Maruípe e Bomba – assumem a função de centros regionais e passam a servir a população nos serviços básicos do comércio atacadista. Sendo assim, cada vez menos as pessoas precisavam se dirigir ao Centro da cidade. Na Região Metropolitana também se observa a expansão comercial nos municípios vizinhos da capital como Vila Velha, Cariacica, Serra e Viana.

Essas transformações, aliadas à degradação que já se fazia sentir no Centro, contribuíram para afastar o público dos antigos palácios cinematográficos onde se reunia a sociedade capixaba. Ao perder o *glamour* de outras épocas, só restou às salas de exibição adaptaram-se às novas circunstâncias, na maioria das vezes partindo para a especialização como erotismo e lutas marciais atendendo a um público que se diferenciava de outrora.

Um exemplo do efeito da valorização imobiliária é o caso do Cine Juparanã. Edgar Rocha Filho, ex-proprietário da sala, justificou o fechamento da sala, ocorrido em 18 de março de 1980, apesar de na época da venda o cinema apresentar uma lucratividade que não explicava sua venda. Todavia, o proprietário do imóvel viu na venda do mesmo uma oportunidade de rendimento maior do que o aluguel do espaço para a exibição cinematográfica. Em matéria do jornal A Gazeta Edgar Rocha Filho conta que:

O Juparanã foi inaugurado em 67, é um cinema altamente rentável, não tinha problemas em termos de faturamento. Mas o dono do imóvel, que é o Orlando Guimarães, recebeu uma proposta muito boa do Banco Bradesco que quer fazer uma ampliação de seu prédio ali e ele aceitou<sup>7</sup>.



Reportagem sobre o Cine Juparanã: Anúncio do Caderno Dois, do Jornal A Gazeta sobre o fechamento do Cine Juparanã, com o filme a Ilha dos Ursos. No subtítulo da matéria o seguinte alerta “Mais um cinema fecha em Vitória. O Governo quer proteger o filme nacional, mas os exibidores dizem que ele não dá dinheiro. Crise no Mercado do Cinema?”.

Ao depararmos com a matéria, notamos nas falas dos frequentadores um grande lamento com a perda de mais um espaço de lazer no Centro, que perdia um cinema considerado “bom” pelo seu público.

“É uma pena, só temos que lamentar”, dizia a dona de casa, Marta de Fátima Pires, acompanhada de seu filho depois de terminada a sessão, ela se queixava: “A gente tem pouco lugar pra levar as crianças e para nós mesmo nos divertirmos. Com o fim de mais um cinema, então teremos menos opções”. Para o universitário Marcos Antônio Pereira Junior, “E o pior é que o Jupa-

ranã era um dos poucos cinemas bons, ou pelo menos, decente, que tínhamos em Vitória”.

Outras matérias mostravam o efeito da especulação imobiliária nos encerramentos das atividades das salas: “O ex-Don Marcos pode virar Banco”<sup>8</sup>, “O Cine Paz vai acabar?”<sup>9</sup>, dizendo que o mesmo poderia virar uma garagem, entre outras matérias, anunciando o fatídico destino das salas de exibição no Centro de Vitória.

Dos 26 entrevistados por Oliveira (et. All), em 1982, 47% apontaram a concorrência da TV como principal motivo pelo fechamento dos cinemas. Contudo, as respostas nos depoimentos dos ex-proprietários na imprensa e nas entrevistas apresentaram divergência e posicionamentos variados em muitos aspectos.

Rubem Caretta justificou a TV como principal responsável explicando que “a vida se tornou mais difícil financeiramente e o povo em geral, por economia, vai menos ao cinema”. Já Paulo de Carvalho, do Cine Universal, na cidade de Nova Venécia; atribui à televisão o principal motivo por ser “uma opção mais cômoda e mais barata de lazer. Não que os filmes da TV concorram com as do cinema, e sim a TV em si, porque em sua programação apresenta variedades que atendem a todos os gostos”<sup>10</sup>.

Um artigo sobre o abandono do público das salas, no jornal “O Estado de São Paulo”, diz sobre o assunto que:

...algumas razões para o abandono do cinema, entre elas as dificuldades de transporte, de estacionamento, além das vantagens de se permanecer em casa: conforto, ausência de filas, possibilidades de se escolher os programas distribuídos por cinco canais em funcionamento, a cervejinha, a geladeira<sup>11</sup>.

Para Marcelo Abaurre a TV vai aos poucos procurando atingir as diversas faixas etárias do público. Passando futebol para os homens, a novela para as mulheres e o desenho animado para as crianças. Sobre os filmes na TV ele expressa a seguinte opinião:



... logo pensei: com a televisão acabou o cinema, mas a televisão primeiro no início não passava os filmes, televisão quando começou acabou rolando um concha-vo, se a distribuidora mandasse um filme pra televisão e outro para o cinema quem é que vai para o cinema? E televisão custava caro, logo quando começou a difundir nem todo mundo tinha. Então a televisão não exibia um filme no horário do cinema, só ia exibir às 11 horas da noite. E mesmo assim era aquele filme bem café-com-leite, isso 11 horas da noite. Ai 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3; hoje você já liga na parte da manhã e está passando filme. Isso também ajudou a tirar o pessoal do cinema, aí vai entrando o progresso, a modernidade, e você tem que se modernizar<sup>12</sup>.

Para Marcelo Abaurre até a loteria esportiva, novidade na época, influenciou nos esvaziamento das salas.

Na segunda-feira, que era um dia que o pessoal do porto trabalhava no Centro, enchia a sala. Depois ficou esvaziado pela loteria esportiva. Aquele dinheirinho que o camarada vinha pra sala assistir um filme já não vinha mais. E pior, um dinheiro que não ficava aqui, porque a pessoa responsável viajava para fazer o jogo no Rio de Janeiro<sup>13</sup>.

Para José Carlos Gomes, ex-proprietário do Cine Santa Luzia, na cidade de Pancas, afirmou que “a televisão afastou o público do cinema, porque além de trazer comodidade, apresentam muitos filmes que deveriam ser exibidos apenas nos cinemas”. Josino Moro, proprietário do Cine Marilane, na Cidade de Aracruz, concorda dizendo que “a EMBRAFILME libera o filme para TV antes de seu certificado de exibição estar vencido”. Ele dá um exemplo de uma ocasião quando estava para apresentar um filme com os trapalhões, teve um prejuízo com a fita, porque na véspera a mesma foi exibida na televisão<sup>14</sup>.

Apesar da concorrência da TV, o cinema buscava com a melhoria das salas manter seu público cativo de outros tempos. As salas de cinema tentavam reagir à concorrência adotando novas tecnologias, como: na exibição como os sistemas tridimensionais

e o sistema **Dolby Stereo**<sup>†</sup>. Entretanto, era uma concorrência difícil, tendo em vista que, enquanto a modernização tecnológica da emissora de TV chegava a todos os aparelhos receptores ao mesmo tempo, o cinema exigia inovações em cada sala. Ou seja, o tempo que a inovação levava para chegar às salas fazia com que as mesmas chegassem tardiamente nas salas do estado.

Outro fator do afastamento do público era o pesadelo inflacionário que se refletiu na perda do valor real dos salários. O salário mínimo vigente no país em 1975 de CR\$ 532,80 e a entrada do Cine Paz era de CR\$ 20,00. Assim, na prática o salário correspondia ao valor de 26 ingressos. Em 1980, quando começa a se configurar a abrupta queda de frequência, o preço do ingresso na mesma sala era de CR\$ 60,00, para um salário mínimo de CR\$ 5.788,80; isto é, o equivalente a 96 ingressos. Apesar da possibilidade de poder comprar mais ingressos com o mesmo salário era mais barato e cômodo ao trabalhador assalariado permanecer em casa vendo televisão.

Com relação às políticas da EMBRAFILME, 26% dos entrevistados as apontaram como responsável pelo fechamento das salas. Entre as reclamações mais comuns está a lei nº. 6.281, de 9 de dezembro de 1975, que estabeleceu em seu artigo 13: “... a obrigatoriedade de inclusão de filme nacional de curta-metragem de natureza cultural, técnica ou informativa nos programas que conste filme estrangeiro de longa-metragem”<sup>15</sup>. Ainda estabelecia que somente em cidades com população acima de 100 mil habitantes valeria a obrigatoriedade e que 5% da renda bruta da bilheteria deveria ser recolhido como incentivo a produção dos curtas nacionais.

Para os exibidores, a principal reclamação era o fato de se-

---

<sup>†</sup> A **Dolby** é uma das corporações mais importantes, no que diz respeito à concepção de sistemas sonoros em casa e em salas de cinema. O **Dolby Stereo** foi inaugurado em 1975, e logo se tornou padrão, permitia a reprodução sonora em quatro canais: esquerda, direita, centro e surround. O canal central é utilizado com o principal intuito de fixar os diálogos no centro, para que os espectadores em extremos da sala continuem a ouvir o som do centro e não do canal lateral mais próximo. O canal de surround é usado para som ambiente ou para efeitos direcionais.

rem obrigados a exibir os curtas para um público “despreparado” ou que não desejava vê-los. Para Rubens Careta, com relação a esta obrigatoriedade, “se o governo queria incentivar o curta nacional, ele deveria ter verba para tal, e não obrigar o exibidor a pagar. O governo incentiva a produção nacional, mas é o exibidor que paga a conta”. Segundo Marcelo Abaurre, muitas vezes o exibidor recolhia e pagava os 5% devido mas não passava o curta para evitar o quebra-quebra e a algazarra que os espectadores faziam quando se exibia o mesmo. Os exibidores atingidos pela lei, foram unânimes em entrevistas e reportagens em dizer que preferiam o risco de prováveis multas a sofrerem prejuízos e perder público.

Um outro aspecto de maior reclamação dos ex-proprietários estava na exigência de se exibir um filme nacional por 140 dias do ano. Como já foi visto no capítulo 2, o Estado brasileiro inicia a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais em 1939, com um filme nacional por ano e alcança a casa de 140 dias anuais em 1980.

É aqui, entre os anos de 1970 e o início da década de 1980, que o mercado cinematográfico brasileiro conhece a fase áurea de sua relação industrial intermediada pelo Estado. Para Amâncio<sup>16</sup>, “neste período, virá consolidar-se um mercado de amplas proporções, ainda que majoritariamente ocupado pelo produto estrangeiro”.

A reserva de mercado marcou os conflitos entre exibidores e a produção, uma linha de divisão que de um lado estavam os interesses estritamente comerciais, e do outro, a perspectiva de um projeto econômico de cunho nacionalista. Tradicionalmente favorável ao filme estrangeiro, o setor exibidor rechaçava com veemência a intervenção estatal como instância reguladora do mercado cinematográfico e, principalmente, o arbítrio da exibição compulsória.

A interferência estatal na obrigatoriedade dos 140 dias para filmes nacionais criou um momento de tensão entre as partes envolvidas com o mercado cinematográfico. Os exibidores conde-

navam a exibição compulsória, enquanto o produtor nacional se valeu do apoio estatal para competir com o cinema estrangeiro, neste período majoritariamente americano.

O exibidor obtinha mais vantagens exibindo filmes estrangeiros, pois estes que já vinham definidos e testados no gosto do público. Segundo Bernardet<sup>17</sup> a publicidade já chegava pronta, formulada e “mastigada” e não exigia do exibidor nenhuma inventividade, quase nenhum risco assumido na comercialização. Ao exibidor entrega-se tudo pronto, e nada se exige além de colocar o filme na tela e entregar a renda ao distribuidor.

Dessa forma, criou-se um exibidor que passou a viver a reboque do produtor e distribuidor estrangeiro. Ainda segundo Bernardet, o filme nacional e o estrangeiro conflitavam-se junto aos interesses dos exibidores:

Bastava que os filmes apanhassem o essencial da renda possível, enquanto que para o filme brasileiro é fundamental um circuito bem mais detalhado. Assim, cada vez mais, a tendência é de os cinemas se localizarem nas áreas urbanas e nos lugares de mais alto poder aquisitivo. Em termos de produção brasileira, é necessário não só que os atuais circuitos mudem a sua fonte principal de abastecimento, como penetrem em outras áreas geográficas e sociais, como modifiquem seus métodos de trabalho<sup>18</sup>.

O aumento da obrigatoriedade de exibição do produto nacional começaria a gerar um descontentamento dos exibidores que viam nesta lei um corte no rendimento de seus negócios, pois não confiavam no êxito do cinema brasileiro e as opções nem sempre refletiam numa boa opção para atrair o público. Essa reação dos exibidores vai ganhar força, no período analisado, na primeira metade da década de 80. O lançamento do filme brasileiro não gozava de tantos recursos financeiros, inibindo a competição com o produto internacional. O filme nacional obtinha lucro reduzido com a sua comercialização, especialmente em virtude da estrutura do circuito de exibição não favorecer

uma exploração em profundidade. Além disso, diferentemente do filme estrangeiro, tinha como única fonte de renda o seu mercado interno<sup>19</sup>.

A obrigatoriedade dos 140 dias para o filme nacional é apontada pelos ex-proprietários capixabas como a gota d'água para o encerramento do funcionamento das salas. As políticas da EMBRAFILME aparecem sob duras críticas na imprensa e nas entrevistas com os ex-proprietários. Para Rubens Caretta, o exibidor que mais teve salas fechadas no estado:

...o governo incentivava a produção de *pornochanchada*, mas não arcava com o custo, passando esse para o exibidor. Se forem 140 dias de 365 num mercado certo para as produções nacionais, sem exigir qualidade, só vinha *pornochanchada* e sacanagem<sup>20</sup>.

Já para Marcelo Abaurre o maior problema não era a obrigatoriedade, e sim a falta de opções na oferta dos filmes brasileiros. Apesar de considerar que havia filmes bons no cinema nacional, a sua principal crítica estava nas *pornochanchadas* em excesso:

Só que junto desse movimento [Cinema Novo] entrou um outro paralelo que foi o da *pornochanchadas*, assim como existem bons produtores, começou alguma verba sair para esse setor, então apareceram os maus produtores também. Aqueles que faziam o filme com cinco figurantes, aproveitava o momento do investimento ali do bônuschanchada. Só safadeza mesmo, aqueles tipos EU DOU O QUE ELAS GOSTAM, AINDA COMO ESSA EMPREGADA, QUE DELÍCIA DE PATRÃO, e por aí foi piorando cada vez mais<sup>21</sup>.

A partir da desregulamentação do setor em 1990, com o desmantelamento da EMBRAFILME no governo Collor; as cotas, embora ainda legalmente vigente, deixaram de ser implementadas na prática.

O sistema de cotas fixado no Brasil, diferentemente da experiência francesa, não considerou o ressarcimento de eventuais

prejuízos dos exibidores. Numa época em que a exibição já se encontrava em plena concorrência da televisão, uma consequência adversa do sistema de cotas foi afastar ainda mais o espectador das telas de cinema. Nessa medida reduziu os incentivos à expansão ou renovação das salas de exibição. Outra consequência foi incentivar os próprios exibidores a financiar e produzir *pornochanchadas* com baixos orçamentos para dessa forma apropriar-se da renda gerada pelo sistema de cotas. Os incentivos do sistema foram, portanto, distorcidos para a produção de filmes de baixa qualidade técnica e artística<sup>22</sup>.

Para fiscalizar o cumprimento da legislação, a EMBRAFILME mantinha uma numerosa equipe de fiscais que circulavam pelas cidades com cinemas. As multas variavam entre 1 e 60 salários mínimos. Rubem Caretta conta que num único dia recebeu três multas em dois cinemas, duas em Guarapari e outra em Cachoeiro de Itapemirim. Cada multa foi no valor de Cr\$ 61.075,50 e Rubem Caretta conta que a soma das bilheterias no dia não pagava se quer uma das multas.

Em 15 de dezembro de 1981, o então presidente da República, João Batista Figueiredo, assinou um decreto lei nº. 1891, que dispõe sobre a obrigatoriedade do uso de borderôs e ingressos padronizados, de emissão da EMBRAFILME, pelas salas exibidoras nacionais. A principal reclamação dos ex-exibidores capixabas estava no custo desse material. Caso fossem confeccionados em gráficas particulares – e não na Casa da Moeda – os ingressos e borderôs saíam bem mais em conta para os exibidores.

Segundo Rubem Caretta, um bloco de ingressos comprados em uma gráfica custaria Cr\$ 250, 00. Contudo, o mesmo bloco comprado na EMBRAFILME sairia por mais de Cr\$ 4.000,00. Por cada ingresso de Cr\$ 100,00, Cr\$ 4,00 era destinado a EMBRAFILME para cobrir, além de outros impostos, as despesas decorrentes da manutenção e operação do controle do sistema de fiscalização e outros gastos da indústria cinematográfica. Rubens Careta afirmou, em entrevista para Oliveira<sup>23</sup>, que:

Não sou contra a fiscalização dos cinemas, desde que o pagamento dos fiscais seja feito através de outros rendimentos da EMBRAFILME, e não à custa do exibidor. Não sou contra os ingressos padronizados e nem que eles sejam vendidos pela EMBRAFILME, mas que cheguem ao exibidor com o preço do custo real. A fiscalização é correta, o que não é justo é cobrar um preço exorbitante por um talão de ingressos. No dia em que não existir mais o exibidor, todos os funcionários da EMBRAFILME estarão desempregados. A não ser que o Governo esteja querendo fechar todos os cinemas para depois reabri-los.

Os ingressos padronizados geravam protestos principalmente pelo seu controle de vendas. Uma roleta e uma máquina registradora, fornecida pela EMBRAFILME, eram instaladas nas salas. Dessa forma, a empresa controlava a renda dos exibidores. Enquanto este controle ficou restrito ao filme nacional, os protestos eram feitos apenas pelos exibidores. Porém, quando parte da renda do filme estrangeiro passou a ser destinada ao curta brasileiro, o controle da EMBRAFILME foi estendido às sessões dos filmes importados. Isto gerou uma ofensiva das empresas distribuidoras estrangeiras e da Motion Pictures (rede de distribuidoras norte - americanas no Brasil), que não queriam que suas rendas fossem conhecidas pelo governo brasileiro<sup>24</sup>.

Amâncio<sup>25</sup> cita depoimento de Dário Correia, ex-assessor jurídico da EMBRAFILME, que conta sobre a vinda do presidente da Motion Pictures, Jack Valenti, ao Brasil, para falar com o presidente da República. O representante da empresa chegou a ameaçar os diretores da EMBRAFILME, afirmando que derrubaria esta lei na Justiça. Segundo Dário Correia, ex-assessor jurídico da EMBRAFILME, sobre a situação dos ingressos padronizados e sua fiscalização:

Aí pioraram você não tinha só os exibidores de casa, você ia ter também a renda dos estrangeiros, a quem não interessava ter revelada essa renda, não só para efeito de remessa como também para efeito de im-

postos, [...] não sei, eles não tinha interesse que essa renda fosse revelada. Enquanto a gente estava fiscalizando só o longa nacional, tudo bem. Mas quando começamos a fiscalizar a renda do filme estrangeiro para poder ter a participação do curta nacional, isso detonou toda uma retaliação judicial. Foi um grande número de mandados de segurança.

Existia uma enorme resistência pelos exibidores e depois pelas empresas distribuidoras, para que não fosse revelada a renda para o governo. Dário Correa comenta que:

Não contra o valor do ingresso, que sempre foi baixo, mas contra a forma de controle que a venda do ingresso embutia. À medida que você vende o ingresso, instala uma máquina registradora, uma roleta – e a EMBRAFILME fornecia isso, a EMBRAFILME ficava com um grande controle da renda. Até aí tudo bem, a briga em geral era contra os exibidores que se insurgiram contra isso, porque não queriam ter suas rendas descobertas e não ter que pagar aos produtores o seu percentual dos filmes. E mais do que isto eu descobri, o medo deles era contra as multinacionais situavam, localizavam e classificavam os cinemas pela performance das rendas. Então vários cinemas que tinham uma renda muito grande frente às distribuidoras estrangeiras tinham uma classificação inferior. Com a fiscalização da EMBRAFILME eles passaram a ter uma renda aparente revelada e com isso subiam de classificação frente aos distribuidores estrangeiros que cobravam mais deles.

Por fim, com diversas liminares contra a máquina de franquiar e a roleta, os exibidores tiveram essa primeira retirada das salas de exibição.

A afiliação (contrato de distribuidores com algumas salas na distribuição dos filmes) dos exibidores era uma outra reclamação nos depoimentos dos ex-exibidores. O monopólio dos filmes chamados “cabeça-de-produção” não chegava às salas de bairro e do interior (que são chamadas de salas repetidoras). Além disso,



50 a 60% da sua arrecadação da bilheteria nesses filmes era destinada aos distribuidores.

Como bem esclarece Bernardet<sup>26</sup>, esse mecanismo era utilizado pelas distribuidoras para vincular os exibidores ao seu sistema de lote. O autor explica que:

Para obtenção [desses filmes, chamados de cabeça de produção], o exibidor tem que aceitar outros filmes de menos possibilidades. O amplo mercado de que dispõem os filmes distribuídos pelos americanos, permite aos distribuidores uma elasticidade na comercialização a que os produtos brasileiros não podem se dar o luxo. Assim um distribuidor pode exigir até 70% da renda sobre um filme de sucesso certo, enquanto cederá filmes médios por 40 ou mesmo 30%. No caso de um filme cedido a 70% o exibidor lucra pouco, é um estrangulamento. Mas o exibidor não denuncia esta situação para não se indispor com a sua fonte de abastecimento. No caso da cessão a baixa percentagem e a renda igual, o exibidor lucra mais com o filme estrangeiro, pois, por lei, o contrato para filmes brasileiros é de 50%.

Para evitar o pagamento exorbitante sobre os filmes, às vezes, eram colocados em cartaz antes do previsto para diminuir o repasse as distribuidora. Mas, as distribuidoras colocavam fiscais nas portas das salas para evitarem a artimanha de algumas salas. Marcelo Abaurre conta que era comum pedir o filme, e quando chegava com antecedência colocá-lo antes do previsto para fugir do pagamento exorbitante cobrado pelos distribuidores do Rio de Janeiro. Contudo, ele lembra também que para os filmes negociados por percentagem, muitas vezes eram enviados os fiscais da empresa com o intuito de controlar a entrada do público nas portarias das salas, já que as distribuidoras temiam essa artimanha por parte dos exibidores. Marcelo Abaurre<sup>27</sup> narra que:

Certa vez anunciamos um filme de ponta, todo mundo esperando a estréia. Anunciamos nos jornais e todo mundo falava do filme. Só que no dia da estréia nada do filme chegar, os filmes viam de trem do Rio de Ja-

neiro. Fui na estação várias vezes e nada. Ligava pra lá e diziam que o filme já tinha sido enviado. Faltando vinte minutos para a estréia chega o fiscal [da distribuidora] com o filme debaixo do braço. E ainda ficava na porta ao lado do meu pai com uma máquina de contar vigiando quantas pessoas entravam.

Dos entrevistados, 7% colocam a responsabilidade maior para o fechamento das salas na programação, principalmente nas dobradinhas *Kung fu* e pornochanchada. As reclamações contra esse tipo de filmes eram constantes nas críticas dos ex-proprietários. É uma questão polêmica, tendo em vista que ao mesmo tempo os filmes chamados de “classe C” tinham um público garantido. O próprio Rubem Caretta conta que certa vez, no Cine Hollywood em uma sessão dupla onde se exibia o KRAMER X KRAMER e um filme de luta marcial, “enquanto o filme chinês estava sendo exibido, o espectador permaneceu na sala, mas quando chegou à vez de KRAMER X KRAMER, esta ficou totalmente vazia”<sup>28</sup>.

No jornal “A Gazeta”, de 21/12/1980, uma matéria com o seguinte título “Nos cinemas classe C um público constante, não importa o filme”, mostrando que não havia uma rejeição tão acentuada desses filmes pelo público, pelo contrário, tinha seu público cativo. A reportagem salientava que o preço dos ingressos mais barato e a sessão dupla atraía um grande número de pessoas, em sua maioria homens. Não lotavam as salas, mas mantinham uma frequência razoável em todas as sessões. Marcelo Abaurre<sup>29</sup> conta que justamente os filmes de *pornochanchadas* mantinham os cinemas C em funcionamento. As opiniões dos frequentadores da época mostram a relação desse público com essas salas e esse tipo de programação.

Osvaldino Lima Alencar, residente em Jucutuquara, 26 anos, frequentador dos cines Jandaia e Santa Cecília: “Gosto de filme de *Karatê* e *Kung-fu*”. Não acho estes cinemas tão ruins, como muita gente afirma. Não se pode reclamar tanto quando o ingresso é barato e se pode assistir a duas fitas diferentes. O que eu quero é me distrair<sup>30</sup>.

Uma lei que influenciava diretamente na escolha da programação das salas e acirraria ainda mais os ânimos dos exibidores foi a “Lei da Dobra”. Na realidade a lei foi uma resolução do Concine n. 10, de 15 de março de 1977, que obrigava a manutenção do filme em cartaz na segunda semana de exibição, desde que superasse ou igualasse o índice de frequência semanal da sala, no semestre anterior. Esta medida, que garantia a continuidade do filme brasileiro nas telas, interferia diretamente na programação de planejamento de programação das salas.

Além da questão da programação apontada pelos exibidores, notamos que existia na imprensa local uma posição constante sobre a questão da conservação das salas. Apesar da crise econômica pelo qual o país passava na década de 1980, o preço do ingresso era apontado como caro mais pelas condições das salas do que pelo preço em si. Todavia, comparado com a média de outras capitais, a cidade de Vitória apresentava um dos ingressos mais caros da época.

#### **PREÇO MÉDIO DO INGRESSO EM SETE CAPITAIS (Cr\$)**

<b>capital</b>	<b>1977</b>	<b>1978</b>	<b>1979</b>	<b>1980</b>
Recife	8,58	12,06	17,24	42,40
Salvador	11,30	14,77	17,72	40,18
Belo horizonte	10,99	14,48	21,32	44,20
Rio de Janeiro	10,79	14,44	22,49	47,53
São Paulo	11,16	14,97	26,17	54,66
Curitiba	12,12	15,37	23,64	50,13
Vitória	*	*	*	60,00

Fonte: CINEJORNAL n.4. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, setembro de 1982, p.23.

(\*) Não foi possível através das fontes identificarmos o preço dos ingressos nos anos anteriores.

Em 1980 as salas do Centro cobravam entradas de Cr\$ 60,00 a inteira e Cr\$ 30,00 a meia, os cinemas de bairro cobravam Cr\$ 40,00 a inteira e Cr\$ 20,00 a meia para assistir a uma sessão dupla, sendo que o salário mínimo era de Cr\$ 5.788,80, ou seja, o salário mínimo da época daria para comprar 96,48 ingressos inteiros no Centro ou 144,72 nos cinemas de bairro. .

É preciso assinalar que nesta época a televisão alcança um crescimento expressivo, atingindo 56,8% dos lares brasileiros.

Quanto maior o número de televisores, maior é a diminuição da venda de ingressos de cinemas. Este fenômeno não é exclusivo do Brasil, mas atingiu todos os países do mundo. Segundo o semanário *Variety*, citado na revista *Cinejornal* n.4, “o número de ingressos vendidos nos Estados Unidos chegou a 4 bilhões em 1946, declinando progressivamente até chegar a cerca de 1 bilhão por ano em 1962, quando a televisão alcançara 90% de todos os lares norte-americanos”.

Além disso, o mercado cinematográfico enfrenta um conjunto de fatores ao oferecer seu produto final nas salas de exibição. Como bem esclarece Selonk<sup>31</sup>:

O grande debate em torno do baixo preço dos ingressos expõe uma nova vertente do pensamento brasileiro sobre cinema, mais vinculado aos aspectos econômicos desta indústria. Demonstra uma matemática simples que se revela apenas no espaço da distribuição cinematográfica. Enquanto na produção os recursos podem variar de acordo com as necessidades artísticas de cada filme, na distribuição os fatores envolvidos começam a ser definidos e compreendidos. Entram, então, no seio da discussão, temas como quantidade de público, receita líquida de bilheteria, preço dos ingressos, impostos pagos pelas salas de cinema, enfim, todo o funcionamento e estruturação da distribuição.

Dessa forma, apesar das críticas as condições das salas, do preço dos ingressos e da programação, os frequentadores procuravam nas salas as *pornochanchadas*. Márcio A. Queiroz, residente na Ilha do Príncipe e espectador, dizia que: “Não acho que as condições do Cine Santa Cecília sejam boas. Além das cadeiras duras e desconfortáveis, o ar condicionado geralmente não funciona. Mas freqüente porque gosto das *pornochanchadas*.”

Maria Aparecida L. Silva, “uma das poucas mulheres que se encontravam no Cine Santa Cecília na tarde de domingo”, dizia que “particularmente, não gosto desse cinema, que só exibem filmes nacionais e de *karatê*. Mas para não deixar meu namorado vir sozinho, eu o acompanho”<sup>32</sup>.

Nos cinemas de bairro a frequência maior se registrava no fim de semana. Muitos cinemas, inclusive, optaram em abrir somente nos finais de semana, permanecendo fechado de segunda a quinta. José Marques Cosme<sup>33</sup>, residente no bairro da Glória, frequentador do Cine América há sete anos deu o seguinte depoimento em 1980:

Atualmente ele [cine América] se encontra em péssimo estado, mas é o único divertimento que existe por aqui, principalmente para quem tem pouco dinheiro. As cadeiras são velhas e a sala é pequena, mal dá para 300 pessoas. O som é péssimo, o ar refrigerado não funciona e muitas vezes pude ouvir reclamações da presença de pulgas e até de morcegos lá dentro.

A exibição de *pornoanchada* e *karatê* parece que de certa forma moldou o público das salas no início da década de 80, que se tornou predominantemente masculino. Para Rubem Carretta o excesso de filmes nacionais, em particular as *pornoanchadas*, afastava as famílias das salas:

Estes filmes só atraem o público masculino e de baixo nível. O ambiente dentro do cinema também se torna ruim, já que estas pessoas rasgam as poltronas, fala palavrões. E por incrível que pareça, o governo está incentivando a produção desses filmes, já que financia quase 70 por cento dessas realizações nacionais<sup>34</sup>.

O ex-proprietário Danilo Cerqueira Lima também concorda que a *pornoanchada* contribuiu para a transformação do público frequentador das salas de cinema e diz que:

Desde 1961 tivemos de mudar toda a programação do Cine Santa Cecília, passando a exibir 80 por cento de filmes nacionais para cumprir as leis exigidas. Neste cine ainda tem público, porque o ingresso cobrado é mais barato do que nos outros cinemas, já que é considerada uma sala de projeção classe C. ...

Ainda de acordo com ele, a produção em grande quantidade das *pornoanchadas* causava o afastamento das famílias das salas de cinema:

Esse gênero atrai determinada classe de freqüentadores, mas que no cômputo final, não chega a ser suficiente para a manutenção do estabelecimento. Estamos na época, infelizmente, na pior época do cinema nacional<sup>35</sup>.

Diante da legislação imposta aos exibidores pela EMBRA-FILME, as empresas foram levadas a aumentar seus custos diante dessa nova realidade do parque exibidor capixaba. Essas normas acabaram gerando multas que, associadas com a constante queda da renda das salas, levaram os proprietários a procurar outras atividades econômicas. Notamos na literatura e nas entrevistas que nesse período houve um acentuado declínio na conservação das salas, uma queda no número de funcionários, inclusive o desaparecimento do lanterninha, e problemas no equipamento. Uma reportagem da época faz umas críticas referentes à conservação das salas, dizendo:

Quem hoje [1981], em Vitória, pagar duzentos cruzeiros por um ingresso nos cinemas que restaram na cidade, por certo vai se sentir lesado, enquanto buscar conforto nas poltronas maltratadas e tentar descobrir o que está acontecendo no filme que pagou pra ver. O foco correto e a luminosidade necessária são tão dificilmente encontráveis quanto uma sala com som de boa qualidade<sup>36</sup>.

Nas salas no Centro da cidade, com algumas exceções, a atmosfera tomou um ar empobrecido e afastado do glamour de outros tempos. O lanterninha não era mais figura obrigatória e dentro de certo tempo desapareceu dos cenários das salas. O efeito da transformação urbana e do surgimento de outras formas de lazer foi decisivo para o desmantelamento do mercado cinematográfico no estado. Sobre esse fenômeno Simões diz que:

Na verdade a redução da freqüência aos cinemas provoca o fechamento de salas que se tornaram economicamente inviáveis, e a diminuição do número de salas por sua vez dificulta o acesso aos cinemas, reduzindo ainda mais a freqüência. Estamos frente a um fenômeno circular, onde causas e efeito se somam para produzir resultados cada vez mais negativos<sup>37</sup>.

Não suportando a situação em que se encontrava o parque cinematográfico capixaba, os exibidores começaram o fechamento de suas salas a partir do primeiro trimestre de 1981. Passaram a dar início a outras atividades que lhe pudessem dar mais lucro. Rubem Caretta, por exemplo, passou ao mercado de imóveis. Na época, Danilo Cerqueira Lima já era procurador do Estado.

Edgar Rocha Filho, que recebeu do seu pai a Empresa de Cinemas Vitória após o fechamento das três últimas salas (Juparanã, Odeon e Vitória), restando-lhe apenas o São Luiz, encontrou na atividade de agente de viagens uma outra forma de renda. No contexto do período, por fim, as previsões dos ex-proprietários acabaram por tornar-se uma realidade sem retorno, tanto para os cinemas do Centro quanto os dos bairros e do interior do estado.

Outra observação era que os imóveis que resistiram ao fechamento - o São Luiz, Paz e Cine Glória - eram todos de propriedade das famílias dos exibidores, não necessitando assim os mesmos de pagar o aluguel dos espaços. Segundo eles, muitas vezes era utilizado recursos de outros negócios para cobrir o “vermelho” na contabilidade dos cinemas. Certamente isso possibilitou o funcionamento dessas salas por mais tempo.

O período entre 1979 e 1985 foi arrasador para o parque exibidor cinematográfico brasileiro. No Espírito Santo o fechamento iniciou-se no interior passando para os cinemas de bairro e chegando até o Centro de Vitória. Os cinemas projetavam sua própria crise até o apagar das luzes definitivo de sua última sala. Situação que foi impulsionado por um conjunto de fatores, pois seus proprietários e freqüentadores assíduos resistiram até o último momento o encerramento das atividades dos cinemas de calçada.

## Notas do Capítulo 6

1 PEIXOTO, Cícero. Cinemas no Espírito Santo. Apenas ruínas no futuro? *E.S Revista*. Vitória, v.1, n.11, p.41-48, nov.1982.

- 2 SIMÕES, Inimá. Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC, 1999. p. 110.
- 3 HABERT, Nadine. A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1992. p. 110.
- 4 GATTI, André. O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil visto através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1996-1990). 1999. 141 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. p. 73.
- 5 CARETTA, Maria da Penha. Salas de cinema no Espírito Santo. 2007. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 24 mar. 2007.
- 6 OLIVEIRA, Cícero Peixoto de, GONÇALVES, Gilcéia Lima, TARDIN, Maria das Graças. Cinema no Espírito Santo: um estudo de caso sobre o fechamento das salas. 75 f.. Monografia. Vitória: UFES/Departamento de Comunicação Social, 1982.
- 7 A Gazeta, 12/03/1980.
- 8 A Gazeta, 06/12/1980.
- 9 A Gazeta, 04/04/1980.
- 10 Cinemas no Espírito Santo. Apenas ruínas no futuro? E.S Revista. Vitória, nov.1982, p. 43.
- 11 O Estado de São Paulo, 18/07/1965.
- 12 ABAURRE, Marcelo. Salas de cinema em Vitória. 2006. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 22 nov. 2006
- 13 ABAURRE, Marcelo, 2006. Entrevista....
- 14 PEIXOTO, Cícero. Cinemas no Espírito Santo. Apenas ruínas no futuro? E.S Revista. Vitória, v.1, n.11, p.41-48, nov.1982.
- 15 MELLO, Alcino Teixeira de. Legislação do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978. 2.v. p. 23.
- 16 AMANCIO, Tunico. Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 56.
- 17 BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Brasileiro: proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 15.
- 18 Ibid. p. 16.
- 19 SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais: um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira. 2004. 194 f. Dissertação



(Mestrado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p. 100.

20 CARETTA, Rubens. Salas de cinema no Espírito Santo. 2007. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 04 jan. 2007.

21 ABAURRE, Marcelo, 2006. Entrevista...

22 ECONOMIA DO CINEMA. Brasília: MINC/Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, 1998. p. 49.

23 OLIVEIRA, Cícero Peixoto de, GONÇALVES, Gilcéia Lima, TARDIN, Maria das Graças. Cinema no Espírito Santo: um estudo de caso sobre o fechamento das salas. 75 f.. Monografia. Vitória: UFES/Departamento de Comunicação Social, 1982. p. 49.

24 SELONK. Op. Cit. p. 96.

25 AMÂNCIO. Op. Cit. p. 60.

26 BERNARDET, op. Cit. p. 15.

27 ABAURRE, Marcelo, 2006. Entrevista...

28 CARETTA, Rubens, 2007. Entrevista...

29 ABAURRE, Marcelo, 2006. Entrevista...

30 A Gazeta, 21/12/1980.

31 Ibid. p. 16.

32 A Gazeta, 21/12/1980.

33 A Gazeta, 21/12/1980.

34 A Gazeta, 05/04/1981.

35 OLIVEIRA, op. Cit. p. 23.

36 Cinemas projetando a própria crise. ES Agora. Vitória, v.11, n.63, p.9, dez.1981.

37 SIMÕES. Op. Cit. p. 122.

## Apagando as luzes: algumas considerações sobre as salas de cinema no ES

Podemos dizer que as salas de exibição cinematográfica tiveram três momentos peculiares em sua história no estado do Espírito Santo. Num primeiro momento, o seu surgimento no início do século XX se deu de forma itinerante, improvisada, e em locais descampados e pouco equipados. Além disso, não precisava ter boas condições de acessibilidade e era flexível no que dizia respeito a programação para adequar-se aos horários do público, aproveitando-se da proximidade dos bondes e de outros equipamentos para se localizar. Um momento em que a cidade estava em formação, com seus prédios e seus habitantes que ainda não estavam acostumados com novas formas de cultura “civilizada” oriunda do progresso que se apresentava.

Num segundo momento, as salas aumentaram de número e adquiriram um novo papel na vida urbana que surgia com a cidade na velocidade do automóvel. Em Vitória essa imagem era associada aos cinemas do Centro. É nesse sentido que se fixava a atividade cinematográfica, que passa a ter um papel de símbolo da civilização moderna. Nesta época, as salas serviam a um público numeroso. E a disseminação das salas pelo interior tornou-se, nesse sentido, o cinema para todos. Sendo assim, nas décadas de 30 à 50, a abertura de novas salas passou a ser uma espécie de símbolo da emancipação dos bairros, da mesma forma que o cinema se espalhou pelo interior simbolizando os importantes centros regionais.

Durante a década de 50, o público comparecia em média cerca de duas vezes por mês às sessões de cinema. E, para também freqüentar as matinês, as crianças procuravam aumentar as mesadas vendendo revistinhas ou fazendo pequenos serviços. Os estudantes “matavam” as aulas para passar a tarde assistindo as

sessões; as donas-de-casa guardavam o dinheiro para a sessão dos filmes de drama. Os adolescentes que cresciam numa sociedade pouco flexível para as questões comportamentais tinham no “escurinho do cinema” o abrigo ideal para o namoro e as famílias inteiras comemoravam os domingos no ar elegante das salas mais luxuosas do Centro e dos bairros.

Num terceiro momento, a partir dos meados da década de 70, houve uma retração do público e uma diminuição das salas. Além disso, a indústria do filme nacional, no que tange ao sistema de produção – distribuição - exibição, não poderia passar imune à crise econômica que atingiu o Brasil na década de 80, quando, após uma fase promissora, a indústria cinematográfica brasileira atravessou uma queda vertiginosa de público. Sem dúvida, a acentuada queda na bilheteria acompanhou uma tendência internacional. Todavia, o setor reagiu com ações como: uma programação mais atenta às tendências do gosto das diferentes faixas etárias, aberturas de salas em locais movimentados e com maior segurança (shoppings, principalmente), gastos em equipamentos e incorporação da aparelhagem de última geração. Graças à especulação imobiliária em outras áreas da capital, houve uma reorganização da geografia urbana, ocorrendo uma migração dos cinemas para os shopping centers. Assim, a função do cinema foi reinventada dentro da lógica da *indústria cultural*. Por isso, entendemos que a relação entre a sala e o espaço urbano se modificou junto com uma relação do público com a rua que foi completamente alterada.

Nesse sentido, o *espaço* de uma sala de exibição e a sociabilidade que lhe é correlata, pode e deve ser pensada a partir da possibilidade de produção de subjetividades e de modos dissidentes de territorialidade. Dessa forma, concluímos, concordando com Gattari, para quem “o binômio conceitual território-espaço não funciona só como oposição fenomenológica ou conceitos fenomenológicos em oposição, mas poderia funcionar como binômio regulador, como conceito de interpretação micro política, no que diz respeito à cidade”. O primeiro estaria ligado

a “uma ordem de subjetivação individual e coletiva”, enquanto o segundo estaria mais ligado “às relações funcionais de toda ordem”. O espaço funcionaria como “uma referência extrínseca em relação aos objetos que ele contém”, ao passo que “o território funcionaria em uma relação intrínseca com a subjetividade que o delimita”<sup>1</sup>.

Mas será que o espetáculo cinematográfico chegou ao fim? Pela antiga concepção, sim. Todavia, a emoção de ir ao cinema permanece. Ela se transformou e se relacionou com um novo contexto, mas ainda está aí. Não mais com a relação do acontecimento social que foi, mas agora faz parte de um contexto geral da cidade e continua entre as atrações mais populares do cotidiano urbano.

Assim, como muitos aspectos da vida brasileira, podemos traçar conexões entre a onda de fechamento de salas de cinema e certas atitudes tomadas pelo governo militar nos anos após o golpe militar de 1964. Nesta época aconteceram mudanças econômicas substanciais na vida da sociedade brasileira na direção de um modelo de desenvolvimento capitalista bem específico. Tal modelo é geralmente associado à concentração de renda, crescimento do parque industrial, desenvolvimento desigual das regiões, concentração da população em grandes centros urbanos, etc.

Entretanto, o que caracteriza o mercado cultural pós-64 é o seu brusco crescimento em larga escala e abrangência. Nos anos 30 as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas. Na década de 60 estas produções são cada vez mais diferenciadas e atingem ao grande público consumidor, conferindo ao mercado cultural uma dimensão nacional nunca antes atingida.

Sendo assim, o crescimento da classe média e a concentração da população em grandes centros urbanos permitiram a criação de um mercado em que os produtos culturais puderam alcançar um público cada vez maior, durante o período 64-80, quando ocorreu uma significativa expansão da produção, da dis-

tribuição e do consumo destes bens. Nesta fase, consolidaram-se os grandes conglomerados controladores dos meios de comunicação (Rede Globo, Editora Abril, etc).

Na atividade cinematográfica, mesmo com a concorrência direta da televisão, os números são significativos, alcançando um público de 240 milhões em 1971, o que representava o quinto maior mercado interno cinematográfico no mundo ocidental. Este número correspondia, ainda, ao crescimento do público dos filmes nacionais que, apesar de menor que o dos filmes estrangeiros, passa de 30 milhões de espectadores em 1974 para 50 milhões em 1978<sup>2</sup>.

O Brasil ganhou proporções internacionais no mercado cultural em televisão, disco e cinema, e o que é mais interessante é que a origem destes investimentos está no Estado e nas multinacionais do setor. O Estado foi fundamental na organização e dinamização desse mercado cultural ao mesmo tempo em que nele atuava através de sua política governamental, inclusive pela censura sobre o surgimento de determinados pensamentos e manifestações artísticas. Foram censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros; mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial.

O que podemos perceber sobre os governos militares é que a ideologia da segurança nacional faz com que o estado manifeste seu interesse pela produção cultural desde o golpe de 1964. Isso pode ser notado pela criação de vários setores que se ocupam das diferentes esferas da cultura. O Estado deixa para as empresas privadas (mas não sem controle) a administração dos meios de comunicação e investe nas áreas do teatro (Serviço Nacional de Teatro), do cinema (EMBRAFILME), do livro didático (Instituto Nacional do Livro), das artes e do folclore (Funarte).

A criação da EMBRAFILME, em 1969, possibilitou, entre outras coisas, o apoio aos sistemas de distribuição e reserva de mercado, dois setores chaves para o filme brasileiro conseguir enfrentar o produto estrangeiro. A participação da EMBRAFILME nestes setores gerou uma evolução para o produto nacional.

Foi justamente nessa época que o filme brasileiro contou com uma estrutura totalmente voltada aos interesses da cinematografia nacional. Em 1971, a obrigatoriedade de exibir filmes nacionais passava de 56 para 84 dias por ano; em 1975, a cota foi ampliada para 112 dias ao ano. No período estudado percebemos que a lei, exigindo a exibição do filme nacional, beneficiou significativamente a produção brasileira chegando a ocupar 30% do mercado interno. As medidas de proteção do mercado, aliadas ao maior incentivo da produção, fizeram com que em 1975 tenha-se produzido 85 películas de longa metragem e em 1976: 84 películas. O que significa que no plano mundial o Brasil passa a ser, na época, o quinto produtor de filmes cinematográficos.

A resistência dos exibidores com o filme nacional durante as entrevistas apontou, na opinião deles, que os filmes brasileiros eram de baixa qualidade e que afastavam o público das salas. Na opinião deles, a legislação protecionista dos filmes nacionais fez os cinemas fecharem e seus espaços tornarem-se bingos e igrejas. Porém, é necessário mencionar que o filme estrangeiro era distribuído por estruturas empresariais já profissionalizadas com amplo controle da estrutura de exibição à população. As práticas de seus agentes são de alta competitividade o que garantiu, e garante até hoje, uma manutenção de grande parcela da participação do filme estrangeiro no mercado de cinema do Brasil.

Contudo, o custo de exibição do filme estrangeiro começou a aumentar para o dono do cinema, já que o cinema americano ficava cada vez mais oneroso e os distribuidores dos filmes exigiam uma parte maior, chegando a até 60% da bilheteria. Assim, os donos das salas aumentaram o preço do ingresso do cinema para contrabalançar o preço que tinham de pagar a mais pelo filme norte-americano. Por outro lado, ficavam sem recursos para investir na manutenção das salas, na melhoria do sistema de som, no conforto interno e na modernização do *hall* do cinema. Da mesma forma, os funcionários foram sendo demitidos e isso tudo percebemos nas reportagens das revistas e jornais da época. Paralelo a isso, a expansão das redes de televisão e acesso da

população aos aparelhos vai gerar uma forte retração do público. Ao lado de um forte momento inflacionário, o cinema nacional de vê espremido entre as telenovelas e a concorrência com os filmes norte-americanos. O interesse da indústria cinematográfica norte-americana na América Latina apresenta-se como uma forte barreira na história do cinema brasileiro.

As entrevistas, realizadas com os ex-proprietários das salas, mostraram que as cobranças de inúmeras taxas geraram uma forte crise de lucratividade entre os comerciantes desse tipo de atividade. Eram 10% pagos à Prefeitura; 3,5% de direito autorral pelas músicas tocadas na sala de espera pago ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - ECAD; 1,5% do curtametragem exibido antes do filme principal; os 4% do ingresso padronizado à EMBRAFILME; e ainda 50 ou 60% da distribuidora para filmes lançamentos.

Nas décadas de 60 e 70, quando ocorreu um crescimento do número de salas e do público do cinema brasileiro, a estratégia dos exibidores e distribuidores atrelava-se ao sistema de comercialização do filme americano, feita sempre com grandes verbas de publicidade. O filme estrangeiro chegava com sua publicidade pronta e testada. Para imporem-se no mercado as grandes redes obtinham liminares na justiça contra a obrigatoriedade dos filmes nacionais e dessa forma mantinham os filmes estrangeiros em cartaz descumprindo as normas de incentivo ao cinema nacional.

Da nossa pesquisa surgem considerações que vão além da questão do fechamento das salas de exibição cinematográfica na região metropolitana da Grande Vitória e uma delas é a falta de uma real rede de exibição no Brasil. Percebemos que a EMBRAFILME desenvolveu uma política voltada para a produção e distribuição do cinema nacional, o que foi de grande importância para a cinematografia brasileira. Contudo, não houve políticas de compensações para o parque exibidor que ficou destinado à própria sorte encurralado pelas políticas de proteção do produto nacional e o monopólio das distribuidoras estrangeiras que en-

tregavam as produções de grande rentabilidade apenas as salas lançadoras e através da venda do filmes em lotes. Para adquirir um lançamento era necessário comprar vários filmes B. Diferente do cinema glamouroso de Hollywood, esse tipo de rótulo era utilizado para sugerir os filmes que eram considerados menores, realizados com poucos recursos.

Além disso, chegou a ter a obrigatoriedade de 140 dias para exibição dos filmes nacionais por ano, o que, de certa forma, engessava a escolha de uma programação que estivesse voltada para o público local. A imposição destes 140 dias anuais para o cinema nacional gerou um grande descontentamento por parte dos exibidores brasileiros. Com tempo, a pornochanchada foi o que o cinema nacional mais tinha para oferecer. Este gênero criava um estigma para o filme nacional, modificando a clientela que freqüentavam as salas de cinema do Centro de Vitória. Esses freqüentadores passam a ser na maioria do sexo masculino sendo que as novas programações afastavam a família que antes freqüentava as salas e era à base do público do cinema de outrora. No estado os proprietários responsabilizaram veementemente as pornochanchadas pelo esvaziamento das salas de exibição, como percebemos em entrevistas e matérias vinculadas na imprensa local.

Todavia, as pornochanchadas tinham seu público, mas passam a perder o interesse com a liberação dos filmes de sexo explícito, os pornôs, pela censura do governo militar. A liberação do sexo explícito vai alterar ainda mais o perfil do público freqüentador e provocar o desinteresse aos filmes no modelo da pornochanchada. A própria Boca do Lixo passa a investir nesse tipo de produção para poder concorrer com o produto estrangeiro. Os filmes pornôs *hard core* acabaram por transformar as pornochanchadas em pornôs bem comportados e, com o tempo, o próprio pornô perde a sua característica de novidade.

Nesse contexto, a pornochanchada já sinalizava seu esgotamento. A Boca do Lixo que havia apresentado algumas obras e autores com certa respeitabilidade no cenário nacional e a proe-



za de conseguir alguma rentabilidade nas bilheterias, agora iria enfrentar dois grandes inimigos: de um lado a crise econômica e a conseqüente evasão do público, do outro a invasão dos filmes de sexo explícito estrangeiro, que desestruturou seu frágil equilíbrio. É interessante notar que no Espírito Santo só temos registros dos anúncios dos primeiros filmes de sexo explícito no ano de 1985.

A desestruturação do cinema da “Boca” já acontecia no início dos anos 80 e vai coincidir com o dismantelamento do regime militar e o processo de abertura política e o progressivo relaxamento da censura. Paralelamente, a EMBRAFILME começa a perder força política e, conseqüentemente, começa uma desobediência à lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais por pressão das distribuidoras internacionais. Ao mesmo tempo, inicia-se um esgotamento da fórmula erotismo-produção barata - público numeroso.

O caos econômico atingiu diretamente o setor cinematográfico no Brasil e os déficits orçamentários e cortes de verbas para a cultura não tardaram a atingir a EMBRAFILME. O lançamento do polêmico filme PRA FRENTE BRASIL, em 1982, dirigido pelo ex-diretor da estatal, Roberto Farias, recebeu a antipatia do governo federal. A produção desagradou os militares, que passaram a boicotar e esvaziar a EMBRAFILME, que foi a principal produtora do filme.

Durante a melhor fase da EMBRAFILME, a estatal chegou a ocupar 35% do mercado cinematográfico nacional e alcançar um público de 50 milhões de espectadores por ano para os filmes brasileiros. Todavia, com a Nova República (1985-1989) o processo de esvaziamento da estatal continuou. A abertura política trouxe novas esperanças para o cinema nacional; contudo, o novo governo associava a empresa ao regime militar. O então ministro da Cultura, Celso Furtado, justificou em diversas ocasiões o abandono do órgão pelo fato do mesmo ser um legado do regime militar; portanto, era estranho aos novos tempos que se caracterizavam pelo esforço de eliminar “os entulhos do autoritarismo”<sup>3</sup>.

A política cinematográfica oficial do Brasil falhou ao não desenvolver planos que dessem conta de toda a cadeia cinematográfica e atingisse a tríade produção–distribuição–exibição. De certa forma, as políticas experimentadas durante o governo militar atingiram apenas a produção-distribuição; enquanto o nosso parque exibidor cinematográfico enfrentou o monopólio das distribuidoras e dos grandes complexos de exibição como o Grupo Serrador (Centro-Oeste e Sul) e o Grupo Severiano Ribeiro (Sudeste e Nordeste).

O que levou ao fechamento das salas de cinema no período de 1979-1985 foi uma conjugação de fatores mas, principalmente, foi o grande poder de *lobby* do cinema norte-americano que queria alcançar a hegemonia no mercado internacional. Isso coincidiu, no Brasil, com um processo de urbanização muito expressivo na década de 70 e 80, que fez com que grandes bancos e grandes lojas desalojassem os cinemas, principalmente do Centro da cidade.

Entre a década de 50 e o início da de 90, a população capixaba praticamente quintuplicou e as relações entre os capixabas e a capital foram alteradas consideravelmente. A produção industrial foi superada pelo setor de serviços, o que se refletia na área de lazer. Aos poucos, na medida em que se ampliavam as ofertas de serviços e a população, substituíram as formas tradicionais de sociabilidade por novas práticas. Na década de 70, o aparelho de TV começou a entrar em cena e a centralizar a atenção da família, enquanto o ato de ir ao cinema e estar na rua começava a sair de foco.

Para entendermos esse processo é preciso pensar a evolução do circuito cinematográfico ao longo da história e considerarmos alguns aspectos. Por exemplo, existem um fator extra-cinematográfico que entra em jogo: a transformação urbana. Quando a cidade perde o *glamour* da década de 50 e as transformações da metropolização no Brasil acabam desfazendo o sonho coletivo da cidade, entra em cena dificuldades, como: trânsito congestionado, violência nas ruas, a carestia de vida, o transporte coletivo

deficiente e os problemas de estacionamento, tudo acabando por contribuir para “prender” o capixaba em casa.

Acompanhando as transformações ocorridas no período analisado, o perfil do circuito e do público cinematográfico também se altera. As grandes salas cinematográficas tornam-se obsoletas, desestimulando grandes investimentos, já que o retorno passa a tornar-se problemático. As salas do Centro da cidade entraram em decadência e as enormes edificações pareciam ainda mais gigantescas com o esvaziamento do público.

Dessa forma, surge um novo cenário das salas de exibição cinematográfica: os cinemas do Centro se transformam em grandes “elefantes brancos”, impregnados de melancolia, praticamente sem manutenção. O Centro atendia agora a outra platéia, composta predominantemente de homens que freqüentavam as salas nas sessões de dobradinhas de Kung-fu e pornochanchadas. O Centro, nesse momento, atendia a outra clientela composta majoritariamente por estudantes, comerciários, portuários, homossexuais, entre outros, um grupo animado e barulhento, contrapondo o silêncio habitual bem-comportado das salas de outrora.

O esvaziamento das salas do Centro, que no tempo áureo possuíam de 750 a 1.500 lugares, sentiu a diminuição de sua platéia. As últimas salas a fecharem foram justamente aquelas em que o proprietário possuía o espaço de sua propriedade e, por isso, não necessitava de pagar aluguel resistindo assim por mais tempo.

Além disso, percebemos no período que estudamos que as leis para incentivar as produções nacionais oneravam a receita das salas, como a porcentagem de 5% destinado aos curtas e as multas aplicadas às salas que não cumprissem com as determinações da legislação vigente na época. Em decorrência disso e de outros fatores, como: a mudança do cenário urbano do Centro e da região metropolitana, as altas taxas inflacionárias, a mudança no perfil do público; os exibidores passaram a ter que repassar os custos para o preço do ingresso afastando mais ainda o público das salas.

Concluindo nossas análises percebemos que o cinema de outros tempos transformou-se junto com as cidades, e com essa transformação mudou o perfil do público, os hábitos urbanos e desapareceu o cinema de calçada. Não só em nível nacional, mas também em nível mundial. As salas de cinema no Espírito Santo fecharam acompanhando uma tendência nacional, a única coisa que diferenciou aqui foi que o público se viu sem uma opção de lazer para substituir o cinema de calçada. As salas transformaram-se em outros empreendimentos e algumas se encontram fechadas até hoje a espera de um destino tão nobre como aquele que viveram há décadas atrás.

## Notas do Capítulo 7

1 GATTARI, Feliz. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. Espaço & Debates. Revista de estudos regionais e urbanos, ano V, nº. 16, São Paulo, 1985. P. 110.

2 ECONOMIA DO CINEMA. Brasília: MINC/Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, 1998.

3 AMANCIO, Tunico. Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 118.

# Conclusão

Nos últimos anos mudaram-se as técnicas, os equipamentos, as salas, o público, mas o prazer de ir ao cinema é inquestionável. Refrigerante, drops, pipoca e as luzes se apagam e levam os espectadores à história do filme. O fenômeno do fechamento das salas pegou os capixabas de surpresa mostrando a perda desse tipo de lazer nos bairros, no interior e no Centro da cidade.

A proteção do cinema nacional pela EMBRAFILME, a concorrência da televisão, a chegada do vídeo cassete, a valorização dos imóveis, o monopólio das distribuidoras dos filmes, as crises econômicas e mais tarde a abertura dos cinemas nos shoppings influenciaram no fechamento dos cinemas de calçada.

Constatamos que quatro famílias fizeram parte dessa história das salas no estado. A família Lima que administrava cinemas como o Melpômene, Politeama, Santa Cecília, Carlos Gomes, Glória e o Central; a família Rocha com cinemas como o Vitorinha, Odeon, Trianon, Paz e São Luiz; a família Abaurre com o Jandaia, Juparanã, Delourdes, Colorado, Dom Marcos e também o Paz; e a família Caretta, a que mais teve cinemas, como o: Cine Aterac, Holywood (Cariacica), Castelo, Guarapari, Palácio e Waleska (Linhares), Cine Rox (Afonso Cláudio), Plaza (Cachoeiro), entre outros.

Apesar da fragilidade das estatísticas, podemos afirmar que na década de 50, o capixaba ia pelo menos duas vezes por mês ao cinema. E as experiências eram as mais diversas como: estudantes cabulando aula, as senhoras assistindo os filmes de romance, os garotos disputando os faroestes, o encanto das crianças com os filmes dos “Trapalhões” e os grandes lançamentos levando multidões a disputarem um lugar nas salas de cinema.

Mas o estado do Espírito Santo não podia parar. Da década de 50 para cá a população praticamente quadruplicou. Com isso os impactos dessa mudança aconteceram juntos. Inclusive na área do lazer, substituindo as formas tradicionais de sociabili-

dade por novos rituais. Agora é o aparelho de TV que centraliza a atenção da família, enquanto o ato de ir ao cinema sai de foco.

O Centro agora passa a atender outro público. Agora quem frequenta o Cine Erótico (única sala a funcionar no Centro, na Avenida República), onde funcionava o Santa Cecília, é outro público totalmente oposto ao luxuoso ambiente dos palácios cinematográficos de outrora. A adoção dos filmes pornôns nas telas dos cinemas do *centro* vão de encontro com o momento em que este perde sua importância simbólica, ficando associado ao sujo, ao feio e à prostituição. Desaparecem os lanterninhas e surge uma imigração para as salas dos *shoppings*.

As políticas da EMBRAFILME foram determinantes para garantir a sustentabilidade do cinema nacional e a manutenção frente à concorrência com o produto estrangeiro, em particular o norte americano. Todavia, na relação produção – distribuição - exibição esse último ficou totalmente desprovido de incentivos que garantissem a sustentabilidade da atividade.

Diante de multas, diminuição do público, exigência da exibição do filme nacional em 140 dias, a imposição da apresentação dos documentários antes das sessões (que nem sempre eram bons), o cartel formado entre as empresas de distribuição, a concorrência com a TV, o vídeo cassete e por último a abertura dos cinemas no shopping levaram ao fechamento das salas. Os cinemas de calçada em todo o estado foram perdendo seu glamour e aos poucos ficaram inviabilizadas de continuarem funcionando.

No Espírito Santo, desde 1907 até o final do século passado, contaram-se com aproximadamente 108 salas na sua trajetória. A poeira e o tempo não apagam dos que viveram e frequentaram essas salas as lembranças. A tentativa desse livro foi a de trazer a história das salas desde o seu surgimento até o desfecho do fechamento em território capixaba. Mas isso só foi possível graças às recordações e atenção de todos que confiaram seus tesouros e memória colaborando na reconstituição dessa história. Percebemos aqui o significado desses cinemas na vida daqueles que viveram esse momento de ouro da exibição até o encerra-

mento das atividades da última sala antes da fase dos *multiplex* dos *Shoppings*.

Aos que freqüentaram esses cinemas desejo uma boa diversão ao recordar tudo que foi recolhido com aqueles que hoje não são mais apenas entrevistados, mas grandes amigos que permitiram que eu pudesse fazer parte dessa história. Aos que são jovens é um prazer trazer essa oportunidade até vocês. Mas não se enganem. O espetáculo não acabou. O ato de ir ao cinema pode até ter acabado se considerado com a velha concepção. Mas o prazer de ir ao cinema é eterno. Ela se transformou, mas ainda existe. Então que se apaguem as luzes e que comece o filme, mesmo porque o espetáculo não pode parar.

## Fontes pesquisadas

Arquivo Público Estadual do Espírito Santo

Jornal A Gazeta

Jornal do Brasil

Jornal Comércio do ES

A Folha do Povo

Jornal Oficial

O Estado de São Paulo

Diário da Manhã

ES Revista

Revista de Cinema Cisco, São Paulo, n. 11, agos./set.1988. p. 19

Biblioteca Central da UFES / Coleções Especiais

*Fotografias*

Biblioteca Pública do Estado do Espírito Santo

*Revista Capixaba*

## Fontes impressas

Cinejornal n.4 R.J.: EMBRAFILME, setembro de 1982.

Revista Filme Cultura, n.13, 1969

Mello Alcino Teixeira de . Legislação do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978. 2v.

## Arquivos pessoais

Marcelo Abaurre

Família Careta

Família Rocha

José Tatagiba



## Entrevistas

ABAURRE, Marcelo. Salas de cinema em Vitória. 2006. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 22 nov. 2006.

ABAURRE, Marcelo. Relembrando os cinemas. Entrevista concedida a Eduardo Brinco Vieira e Mariana Baldo Flores. Vitória, 11 abr. 2001.

BONFIM, Orlando. Salas de cinema em Vitória. 2004. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 12 ago. 2004.

CARETA, Rubens. Salas de cinema no Espírito Santo. 2007. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 04 jan. 2007.

CARETA, Maria da Penha. Salas de cinema no Espírito Santo. 2007. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 24 mar. 2007.

CARVALHO, Jaime Navarro. Como funcionavam os cinemas. Entrevista concedida a Eduardo Brinco Vieira e Mariana Baldo Flores. Vitória, 26 abr. 2001.

TATAGIBA, José. Salas de cinema em Vitória. 2004. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 22 jul. 2004

## Periódicos

CINEJORNAL n. 4. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, setembro de 1982. p.13.

Revista de Cinema Cisco, São Paulo, n. 11, agos./set.1988.

## Bibliografia

ABE, André Tomoyuki. Modernização integrada: metropolização transformações e mudança da área central. Vitória-ES. 1997. 54 f. (Especialização em estruturas Ambientais e Urbanas) , Faculdade de Arquitetura e Urbanização, USP.

ABREU, Nuno César. O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Boca do Lixo: cinema e classes populares. Campinas: UNICAMP, 2000. Tese de Doutorado

AMANCIO, Tunico. Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

ARAUJO, Vicente de Paula. Salões, Circos e Cinemas de São Paulo. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1981.

BANCK, Geert A. Dilemas e símbolos Estudo sobre a cultura política do Espírito Santo. Vitória: IHGES, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. Cinema Brasileiro: proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. O que é Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. Historiografia Clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 1995.

BITTENCOURT, Gabriel. A formação econômica do Espírito Santo: o roteiro da industrialização. Vitória: Departamento Estadual de Cultura, 1987.

CAMPOS JR. Carlos Teieira. A construção da cidade: forma de produção imobiliária em Vitória. Vitória: Florecultura, 2002.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da Política Cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

ECONOMIA DO CINEMA. Brasília: MINC/Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, 1998.

FILHO, Oscar Gama. História do Teatro Capixaba. Vitória: FCES, 1981.

FILHO, Valter Vicente Sales. Um estudo de caso sobre a representação de preconceitos e exclusão social na pornochançada. 1994. 181 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

FLORISBAL, O. O negócio da Televisão. In: ALMEIDA, Cândido José M. e ARAUJO, Maria Elisa (orgs.). As perspectivas da Televisão brasileira ao vivo. Rio de Janeiro: Editor Centro cultural Cândido Mendes, 1995.

FREITAS, José Francisco Bernardino. Projeto Centro.com. Vitória: EDUFES, 2002

GATTARI, Feliz. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. Espaço & Debates. Revista de estudos regionais e urbanos, ano V, nº. 16, São Paulo, 1985.

GATTI, André. Exibição. In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de Miranda (orgs). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

\_\_\_\_\_. O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil visto através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1996-1990). 1999. 141 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HABERT, Nadine. A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1992.

HAMBURGER, Esther. Diluindo Fronteiras”A televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHUARCZ, Lilia Mortiz. História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia da Letra, 1998. v.4

HEFFNER, Hernani. Salas de cinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de Miranda (orgs). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

HOBSBAWN, Eric J. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Tradução Marcos Santarrita.

LEITE, Ferreira Sidney. Cinema Brasileiro: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LUNARDELLI, Fatimarlei. Ô Psit! O cinema Popular dos Trapalhões. Porto Alegre: Artes de Ofícios, 1996.

MELLO, Alcino Teixeira de. Legislação do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978. 2.v.

MORAES, Paulo Stuck. Evolução demográfica no Espírito Santo: 1940-1991. Vitória: IHGES, 1999.

NOVAES, Maria Stella. História do Espírito Santo. Vitória: FEES, 1970.

OLIVEIRA, Cícero Peixoto de, GONÇALVES, Gilcélia Lima, TARDIN, Maria das Graças. Cinema no Espírito Santo: um estudo de caso sobre o fechamento das salas. 75 f.. Monografia. Vitória: UFES/Departamento de Comunicação Social, 1982.

RAMALHO JR., Francisco. Blá-Blá-Blá: o cinema brasileiro numa época de transformação radicais. Imagens: Campinas, n.1, p. 22-29, abr. 1994.

RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, José Maria Ortiz. Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

\_\_\_\_\_. Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RIBEIRO, Luiz Cláudio Moisés. Memória & Luta: 75 anos de história (1931/2006). Vitória: Produz Comunicações, 2006.

\_\_\_\_\_. O casamento das elétricas capixabas: um estudo da história da Escelsa Espírito Santo Centrais Elétricas S/A 1951-1968. 218 f. Tese. Niterói: UFF/Pós Graduação em História, 2003.

ROCHA, Haroldo Côrrea, MORANDI, Ângela Maria. Cafeicultura e grande indústria: a transição do Espírito Santo 1955-1985. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1991.

SELIGMAN, Flávia. O “Brasil é feito de pornôs” o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. 2000. 183 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais: um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira. 2004. 194 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SIMÕES, Inimá. Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC, 1999.

SIQUEIRA, Maria da Penha Smarzaró. Industrialização e o empobrecimento urbano: o caso da Grande Vitória. Vitória: EDUFES, 2001

SKIDIMORE, Thomas. Brasil: De Castelo Branco à Tancredo Neves (1964-1985). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, Carlo Roberto, GALVÃO, Maria Rita. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris. História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo: Difel, 1984. v.4.

TALLON, Miguel Depes. História do Espírito Santo: ensaio sobre a formação histórica e econômica. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1999.

TATAGIBA, Fernando. História do Cinema Capixaba. Vitória. PMV. 1988.

TATAGIBA, José. A Ilha da Nostalgia: os anos de efervescência cultural em Vitória. Vitória: do autor, 2007.

TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997. Tradução de Mauro Silva.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. No escurinho do cinema: cenas de um público implícito. São Paulo: Annablume, 2000.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990.

VIEIRA, Eduardo Brinco & FLORES, Mariana Baldo. As salas de cinema de Vitória. Vitória: Faesa, 2001.

## Internet

FREITAS, Marcel de Almeida. Pornochanchada: capítulo estilizado e estigmatizado da história do cinema nacional. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/pornochanchada.htm>>. Acesso em: 20 out. 2004.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003. Rio de Janeiro: IBGE, 2003. Disponível em: <[www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/indic\\_culturais/2003/ind\\_culturais2003.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/indic_culturais/2003/ind_culturais2003.pdf)>. Acesso em: 15 de dezembro de 2006.

MACEDO, Felipe. O Modelo Brasileiro de cinema. Disponível em: <[http://pec.utopia.com.br/tiki-read\\_article.php?articleId=378](http://pec.utopia.com.br/tiki-read_article.php?articleId=378)>. Acesso em: 20 abr. 2007.

SANTORO, Paula Freire. A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita. Disponível em: <<http://polis.org.br/download/257.pdf>>. Acesso em 02 mar. 2007

## Cine Imaginário



Cine Capixaba, no bairro São Torquato, em Vila Velha, anos 50.



Cine Jandaia, Centro, em Vitória, inaugurado em 1955.



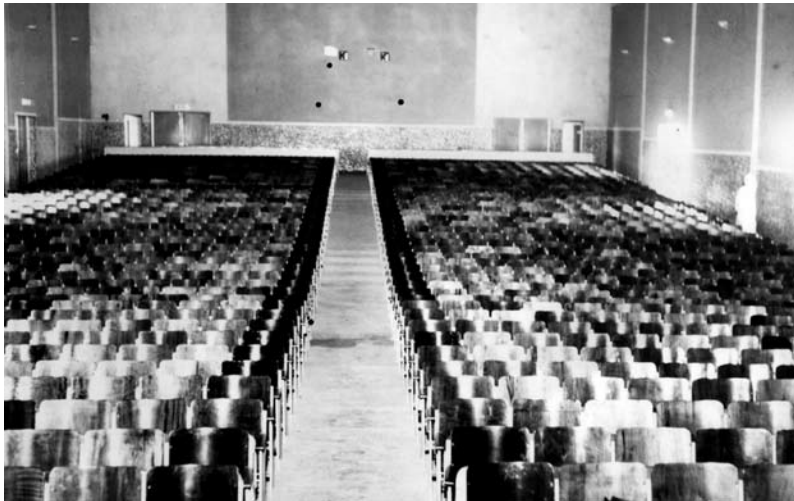
Tela do Cine Vitória, Centro, inaugurado em 1950.



Cine Capixaba, no bairro São Torquato, inaugurado com o filme O CÁLICE SAGRADO e com o sistema CinemaScope.

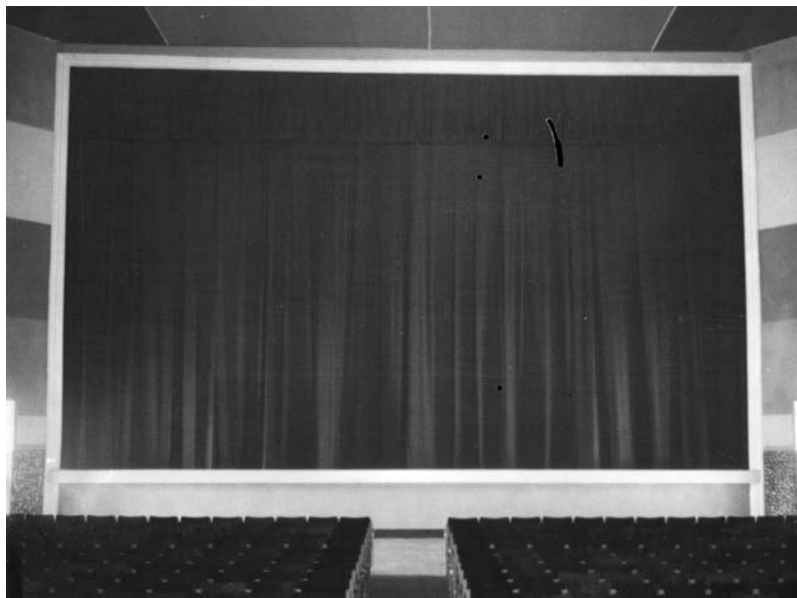


Cine São Luiz, no Centro, em Vitória, inaugurado em 1951.

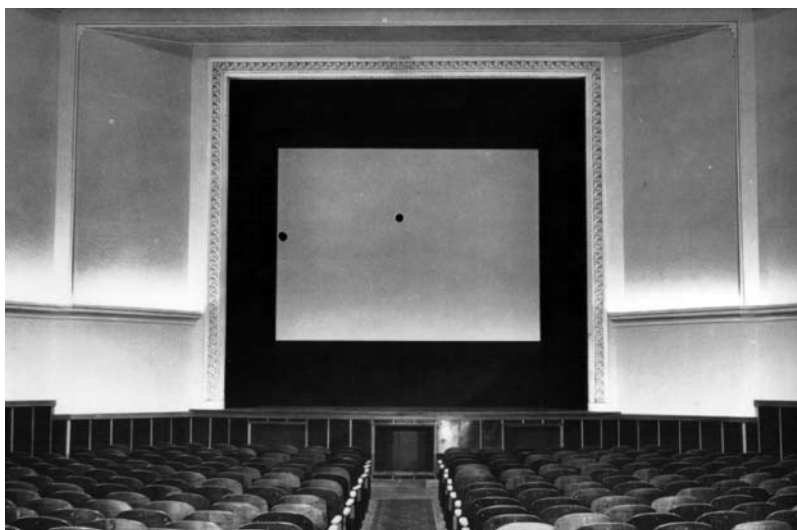


Cadeiras do Cine São Luiz com capacidade para 579 espectadores.





Tela do Cine Odeon inaugurado em 1969, Centro, Vitória.



Tela do Cine São Luiz.

# CINE SÃO LUIZ



Luxo

Confôrto

Arte

Distinção

A EMPRESA CINEMAS DE VITÓRIA LTDA\* tem o prazer de oferecer ao público capixaba a sua nova e modelar casa de espetáculos — CINE SÃO LUIZ — instalado com todos os requisitos técnicos e artísticos, à Rua 23 de Maio, 100, no andar térreo do Edifício Rocha, nesta Capital.

Possuindo a mais moderna aparelhagem de projeção e som do Brasil, bem como notável serviço de ar refrigerado, poltronas estofadas, de borracha, com revestimento de couro e agradáveis jogos de luz, o CINE SÃO LUIZ é mais uma grande realização de Luiz Severiano Ribeiro Júnior e Edgard Rocha, a serviço da coletividade capixaba.

Sessões contínuas às 15,30 - 17,30, 19,30 e 21,30 hs. diariamente.  
\* Aos domingos e feriados, às 13,30, 15,30, 17,30, 19,30 e 21,30 hs.  
\* Exibição dos melhores filmes nacionais e internacionais.  
\* Mudança de programa às segundas-feiras.

Anúncio do Cine São Luiz na Revista Capixaba.



A platéia disputa lugar para a inauguração do Cine Jandaia, Centro, em Vitória, no ano de 1955.

---



A tela do Cine Aterac, no bairro do Ibes, inaugurado na década de 60.

---



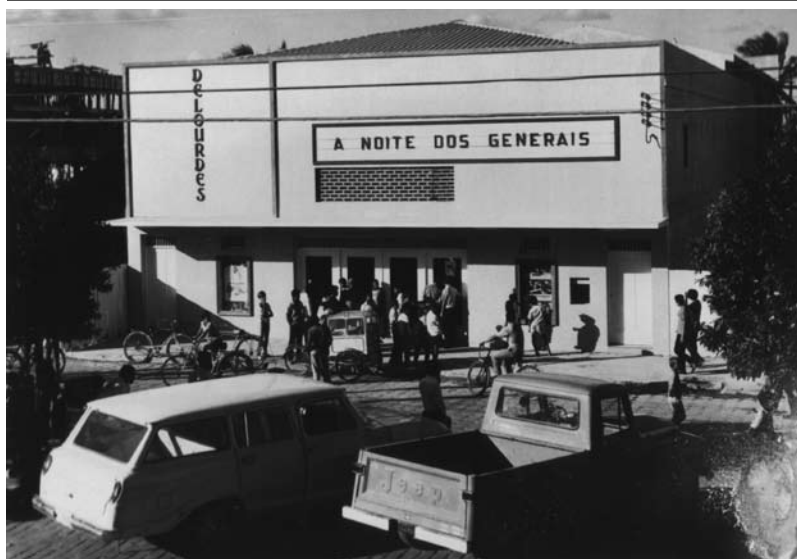
Cine Castelo.



Cine Juparanã, inaugurado em 1967 e fechado em 1980.



Cine Colorado, no bairro Campo Grande, em Cariacica, inaugurado na década de 70.



Cine Delourdes na cidade de Linhares, inaugurado em 1970, com o ingresso a Cr\$ 3,00 inteira e Cr\$ 1,50 meia. O salário mínimo na época era de Cr\$ 187,20.



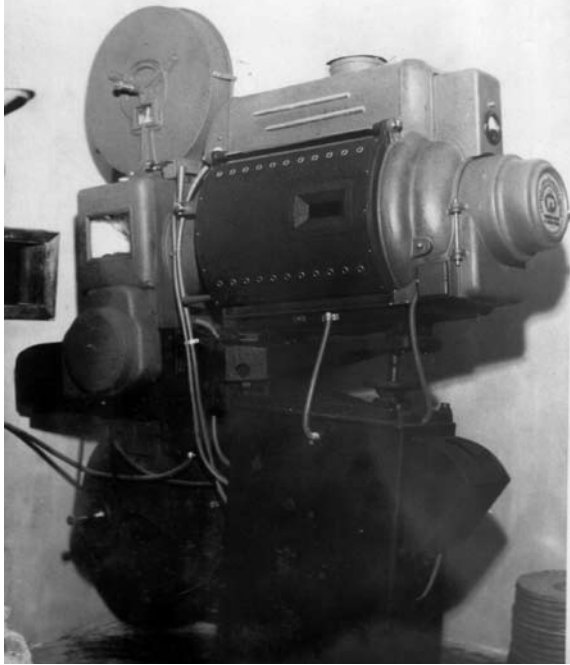
Cine Jandaia reformado, em 1972.

---



Cadeiras do Cine Juparanã, com capacidade para 980 espectadores.

---



Projektor do Cine Juparanã.

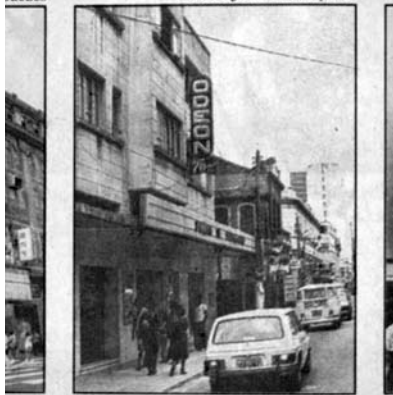


Tela do Cine Juparanã.

tinha  
ta. "E  
s ses-  
uedes

Penha confessa, porém, que a paixão pelos filmes a fez, muitas vezes, se aventurar até Jardim Améri-

Foto de Josemar Gonçalves



Odeon: decadência antes do fim

or lí-  
os, ia  
tual-  
para um lugar. Não posso discutir as razões do proprietários mas, para a nós, o público, a situação é triste, pois só restou o vazio, como herança".

Foto de Gildo Loyola



Cine Paz: último a fechar

Reportagem de jornal com a foto do Cine Odeon, Centro, em Vitória.

Reportagem de jornal com o Cine Paz em festival de cinema com exibição do filme HAIR.



Cine Glória, inaugurado em 1932, com capacidade para 1.500 espectadores.





*Photo Lucarelli*

Decoração festiva no 4º centenário do povoamento do solo espírito-santense, na Avenida República, Centro, Vitória. A direita o barracão do antigo Cine Politeama, em 1935, que mais tarde daria lugar ao Cine Santa Cecília.



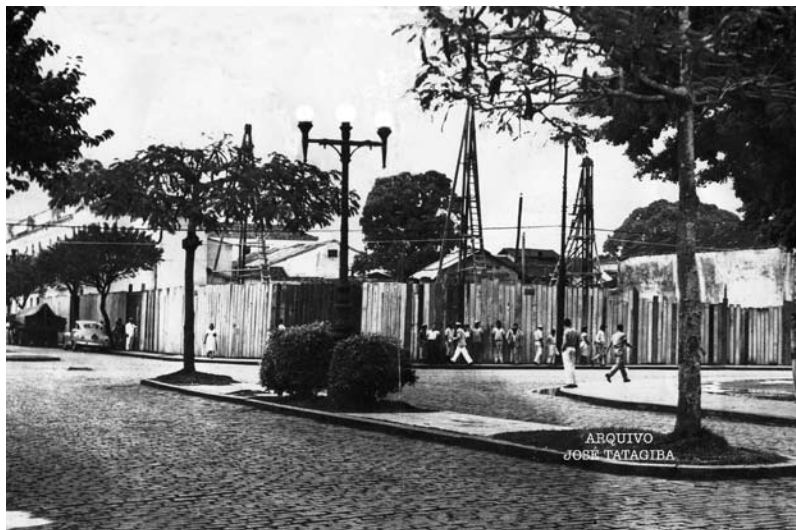
Cinema Juparanã, 1970.

---



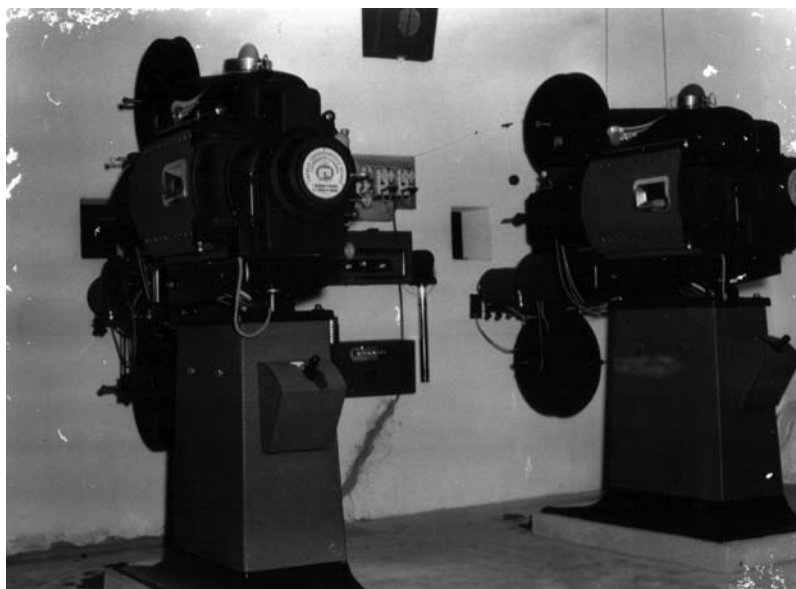
Teatro Melpômene, inaugurado em 1896.

---



Construção do Cine Santa Cecília em 1953, no local do antigo Cine Politeama.

---



Maquinário do Cine Juparanã.

---



Tela do Cine São Luiz.

## O autor

André Malverdes nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no bairro da Tijuca, em 1972. Veio para o Espírito Santo aos 7 anos onde vive até hoje. Formou-se em História, em 2000, especialização em História Social do Brasil, em 2002, Arquivologia, em 2004 e Mestrado em História Social das Relações Políticas na Universidade Federal do Espírito Santo. Durante sua graduação pesquisou a expedição Pietro Tabacchi (1872/1874) e o Arquivo Público do Estado do Espírito Santo. Durante a pós-graduação realizou a pesquisa sobre a história das salas de cinema do qual resultou esse livro. Além disso, realizou exposições sobre a cultura capixaba, palestras, aulas e consultorias na área de arquivo e história.





