

ANDRÉ MALVERDES

**O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória e a política  
da Embrafilme para a produção do cinema nacional:  
projetando a própria crise!**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social das Relações Políticas, na área de concentração Estado e Políticas Públicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Moisés Ribeiro.

VITÓRIA

2007

ANDRÉ MALVERDES

**O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória e a política  
da Embrafilme para a produção do cinema nacional:  
projetando a própria crise!**

Vitória, 17 de agosto de 2007.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Professor Dr. Luiz Cláudio Moisés Ribeiro  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

---

Professor Dr. Fernando Sérgio Dumas dos Santos  
Casa de Oswaldo Cruz / Fundação Oswaldo Cruz

---

Professora Dra. Nara Saletto da Costa  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

---

Professor Dr. Estilaque Ferreira dos Santos  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

---

Professor Dr. Carlos Vinicius Costa de Mendonça  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

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

---

M262p Malverdes, André, 1972-  
O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória e a política da Embrafilme para a produção do cinema nacional: projetando a própria crise! / André Malverdes. – 2007.  
130 f. : il.

Orientador: Luiz Cláudio Moisés Ribeiro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema - Vitória (ES) - História. 3. EMBRAFILME. I. Ribeiro, Luiz Cláudio Moisés. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 93/99

---

O desequilíbrio atual não é apenas econômico. Há também graves implicações culturais, desde o momento em que anula valores nacionais e os substitui por um estado de dependência silenciosa e invisível, porém muito profunda. O próprio princípio da identidade cultural é posto em causa quando o “transmissor” da informação dispõe de um poder tecnológico maior do que o “receptor”. (Makaminan Makagiasar, Subdiretor de Cultura e Comunicação da Unesco, I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola, Brasília, 22 / 29-8-1977).

*Para as duas mulheres da minha vida Luciana e Néia.*

*Aos meus amigos.*

*À memória de Magno Brito de Assis (Luca) e de Miguel Depes Tallon.*

*Este trabalho  
é dedicado especialmente  
à Luciana.*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a Luciana Cesquini Cordeiro, minha esposa e amada. Você é o sentido que faz com que eu deseje ser uma pessoa melhor em todos os dias da minha vida. Eu devo muito a você. Obrigado de coração pela amizade, parceria, companheirismo, confiança e compreensão.

Ao meu orientador e amigo Professor Dr. Luiz Cláudio Ribeiro. Sua orientação e compreensão foram fundamentais desde os inícios dos trabalhos. Grande historiador, grande figura humana. Não existem palavras para descrever o aprendizado pelo qual passei desde a graduação até o atual trabalho. O que houver de bom nesta dissertação são créditos para ele, os equívocos são de minha inteira responsabilidade.

Na UFES agradeço a todos os professores que me deram uma oportunidade de descobrir o meu caminho, em especial a minha orientadora na pós-graduação Vânia Maria Louzada, pelo despertar da pesquisa sobre as salas de cinema. Devo muito também aos professores Estilaque Ferreira, Nara Saletto e Miguel Depes Tallon pela influência em minha paixão pela história do Espírito Santo.

Devo muito à Marta e Roberto, do Setor de Coleções especiais da BCUFES. Agradeço aos funcionários do Arquivo Público pela atenção e o carinho que atenderam a minha pesquisa. Agradeço também as famílias Careta, Rocha e Cerqueira Lima por liberarem seus acervos pessoais para a pesquisa, e uma especial atenção a Marcelo Abaurre pelo entusiasmo e carinho que me levou a história das salas.

Um sincero agradecimento as minhas revisoras e amigas Kristina Michelle Speakes e Neusely Fernandes da Silva pelo importante trabalho junto ao meu texto e que muito devo a elas pela ajuda e o aprendizado. Ao amigo Flávio Otone, pela ajuda nos gráficos e no cruzamento de dados. Aos estagiários Anderson Cyrillo Rodrigues e Giselle Malverdes Lessa Magalhães pela dedicação e responsabilidade com que trabalharam nos levantamentos e na aplicação dos questionários.

## RESUMO

A dissertação discute a política da Embrafilme para o cinema nacional brasileiro discorrendo sobre o mercado exibidor do centro de Vitória no período 1979-1985 e as razões para estes cinemas fecharem definitivamente as portas ao mesmo tempo em que ocorria acentuado desmantelamento do parque exibidor cinematográfico brasileiro. O trabalho situa e contextualiza a Embrafilme frente ao mercado nacional para explicar como a empresa estatal de fomento à indústria cinematográfica nacional, sob o regime militar, condicionou a produção de filmes e induziu o fechamento das salas de exibição. Foca o ponto de vista do público frequentador das salas e trata o *ir ao cinema* como uma prática social da população urbana de Vitória desde os “cinemas de calçada” até evidenciar os efeitos da escassez de público sobre o parque exibidor local. A análise demonstra os gêneros de filmes mais exibidos e a opinião do público e dos exibidores sobre as medidas impostas pela Embrafilme tanto para a produção de longa-metragens, principalmente as do gênero pornochanchada, como para a obrigatoriedade da exibição de filmes do cinema brasileiro face à concorrência do cinema estrangeiro no mercado nacional, em particular os gêneros *aventura, kung fu, faroeste, comédia, drama, comédia musical, desenho, policial* até a liberação de exibição do gênero *sexo explícito*. Conclui por identificar nas variações de público pagante das salas de cinema importantes mudanças sociais do meio urbano capixaba e por observar que as medidas adotadas pelo *regime militar* para o cinema nacional desarticularam o mercado cinematográfico na cidade de Vitória.

Palavras-chaves: Salas de exibição; Embrafilme; Pornochanchada; cinema; cinema nacional.

## ABSTRACT

This dissertation discusses the politics of Embrafilme towards Brazilian national cinema, specifically as related to the exhibition market in the city of Vitória from 1979 to 1985, as well as the reasons these theaters shut their doors permanently just as an overall dismantling of the Brazilian exhibition sector of the Brazilian cinematographic industry. Embrafilme is situated and contextualized in relationship to the national market in order to explain how this state company charged with aiding the national cinematographic industry during the military regime provided ample conditions for film production at the same time causing the closure of movie theaters. Focused on the movie-goers viewpoint, the work treats the act of “going to the show” as a social practice of the urban population in Vitória from the “Sidewalk theaters” to evidence of the effects of scarcity of a movie-going public on the local film exhibitors. The analysis demonstrates the most frequently viewed genres and the opinions of the exhibitors and movie-goers about the measures taken by Embrafilme, both in relationship to the production of feature films, principally the *Pornochanchadas*, or soft-core erotic films, and in its policies of obligating theaters to show national films for a determined number of days per year, even when faced with fierce competition from films imported into the national market, specifically the genres of adventure, Kung Fu, Western, comedy, musical comedy, drama, cartoons, and police movies, even including the hard core pornographic films after being liberated for theater exhibition. The work concludes identifying important social changes in the urban Capixaba public and observing how measures adopted by the military regime disarticulated the cinematographic industry in the city of Vitória.

Key Words: movie theaters, Embrafilme, Pornochanchadas, cinema, national cinema



## SUMÁRIO

<b>Lista de siglas e abreviaturas.....</b>	<b>10</b>
<b>Lista de Tabelas.....</b>	<b>11</b>
<b>Lista de fotografias e imagens.....</b>	<b>12</b>
<b>Lista de Gráficos.....</b>	<b>13</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>14</b>
<b>Capítulo 1 – Cinema nacional, salas de exibição e Estado.....</b>	<b>30</b>
1.1 O cinema como prática social.....	30
1.2 Estado e a obrigatoriedade dos filmes nacionais.....	44
1.3 A Embrafilme e as pornochanchadas na década de 1970.....	61
<b>Capítulo 2 – As transformações urbanas de Vitória e os palácios cinematográficos do Centro.....</b>	<b>74</b>
2.1 A cidade e os primeiros momentos das salas de cinema.....	74
2.2 Os grandes projetos industriais e os “cinemas de calçada”.....	80
<b>Capítulo 3 – O fechamento das salas de cinema de Vitória.....</b>	<b>101</b>
3.1 As salas de cinema projetando a própria crise.....	101
3.2 gêneros cinematográfico e o público na sociabilidade das salas no Centro.....	122
<b>Conclusão.....</b>	<b>145</b>
<b>Fontes e Bibliografia.....</b>	<b>155</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>165</b>

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURA**

ANCINE – Agência Nacional De Cinema

APEES – Arquivo Público e Estadual do Espírito Santo

BCUFES – Biblioteca Central da Ufes

BPEES – Biblioteca Pública Estadual do Espírito Santo

CONCINE – Conselho Nacional de Cinema

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S/A

FINATEC - Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IHGES – Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo

INC – Instituto Nacional de Cinema

INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	Filmes exibidos no ES: 1979-1985.....	17
Tabela 2 -	Produção e Mercado no Brasil: 1975-1985.....	49
Tabela 3 -	Cotas de obrigatoriedade de exibição do filme nacional.....	50
Tabela 4 -	Brasil: Taxa de analfabetismo e taxa de penetração da televisão nos domicílios: 1960-1996.....	55
Tabela 5 -	Filmes lançados no Brasil e co-patrocinado pela Embrafilme:1970-1983.....	68
Tabela 6 -	Filmes brasileiros produzidos e filmes brasileiros pornôis: 1980-1989.....	71
Tabela 7 -	Evolução da taxa inflacionária: 1975-1990.....	72
Tabela 8 -	População do ES em relação ao meio urbano-rural %: 1950-1991.....	79
Tabela 9 -	Filmes apresentados no cine Camburi de jan. à jun. 1976.....	95
Tabela 10 -	Cinemas abertos, fechados e reabertos na Região Metropolitana de Vitória.....	97
Tabela 11 -	Preço médio do ingresso do cinema em sete capitais (Cr\$).....	118

**LISTA DE IMAGENS**

Imagem 1 – Foto do Bar Soberano.....	67
Imagem 2 – Anúncio do Jornal Oficial sobre o cinematógrafo no Eden Park.....	82
Imagem 3 – Foto do cine Politeama.....	84
Imagem 4 – Anúncio do jornal a Folha do Povo sobre o incêndio do teatro Melpomêne.....	85
Imagem 5 – Foto do Cine Jandaia.....	88
Imagem 6 – Foto do Cine De Lourdes.....	91
Imagem 7 – Foto do público na inauguração do cine Jandaia.....	91
Imagem 8 – Foto do Cine Paz.....	94
Imagem 9 – Matéria sobre o Cine Camburi.....	95
Imagem 10 – Matéria sobre a última sessão do Cine Juparanã.....	107

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Brasil Público de cinema, 1937-1997.....	47
Gráfico 2 – Brasil – Sala de cinema, 1930-1997.....	47
Gráfico 3 – Motivos apontado pelos proprietários para o fechamento das salas.....	105
Gráfico 4 – Distribuição por gênero do filmes anunciados no ES, 1979-1985.....	123
Gráfico 5 – Distribuição por nacionalidade dos filmes de aventura anunciados no ES, 1979-1985.....	124
Gráfico 6 Comparativo entre os filmes de luta e faroeste anunciados no ES, 1970-1980. ....	128
Gráfico 7 – Distribuição por nacionalidade dos filmes de aventura anunciados no ES, 1979-1985.....	129
Gráfico 8 – Número de salas no estado e em Vitória, 1979-1985.....	130
Gráfico 9 – Distribuição por sexo dos entrevistados.....	131
Gráfico 10 - Distribuição por faixa etária dos entrevistados.....	131
Gráfico 11 - Distribuição por renda familiar dos entrevistados.....	132
Gráfico 12 - Distribuição por escolaridade dos entrevistados.....	133
Gráfico 13 – Cidade que os entrevistado moraram entre 1975-1985.....	133
Gráfico 14 – Gênero cinematográfico preferido dos entrevistados.....	134
Gráfico 15 – Frequência anual dos entrevistado nos cinemas entre 1975 e 1985.....	135
Gráfico 16 – Salas preferidas dos entrevistados.....	136
Gráfico 17 – Motivos apontados para a escolha das salas.....	137
Gráfico 18 – Influências na escolha da sala.....	139
Gráfico 19 – Década em que parou de freqüentar as salas no Centro.....	140
Gráfico 20 – Motivo que levou a para de freqüentar as salas do Centro?.....	141
Gráfico 21 – Vai ou já foi ao cinema sozinho?.....	143
Gráfico 22 – Vai a outro lugar após uma sessão de cinema?.....	143

## Introdução:

I

Entre 1901 e 1980, abriram mais do que 30 salas de cinema na cidade de Vitória, ES e as outras municipalidades que compõe a área conhecida como Grande Vitória. Num fenômeno, que se repetiu no país inteiro, estas salas foram fechando gradualmente até 1990 quando restaram apenas 2 salas, promovendo uma onda de esvaziamento de salas de cinema, cujas origens se encontram numa série de fatores sociais e econômicos, entre eles a concorrência da televisão e as políticas da Embrafilme, Empresa Brasileira de Filme, o órgão do Ministério da Cultura responsável por gerenciar a produção, distribuição e exibição dos filmes nacionais e internacionais. Uma dessas políticas tratava do número de dias por ano que uma sala deveria exibir filmes nacionais, independente do gênero, estilo ou qualidade destes filmes. Entre os gêneros produzidos pelo cinema nacional estavam as “pornoanchadas”, filmes de baixa qualidade técnica e artística com cenas leves de erotismo e nudez. Apesar de a produção nacional ser composta de muito mais que este gênero erótico, “produção nacional” veio a ser considerado equivalente a “pornoanchadas” e estes filmes tornaram - se os vilões, os principais culpados para a queda da bilheteria nessa época. Neste trabalho examinamos os motivos, reais e supostos, pelo progressivo fechamento desses centros de difusão cultural, especificamente na Grande Vitória, nas décadas de 1970 e 1980.

Nosso interesse pela razão do fechamento destas salas de cinema foi aguçado por uma entrevista com o Sr. Marcelo Abaurre, ex - proprietário de várias salas na cidade de Vitória, e a revelação do acervo relevante que pertence à sua família. Considerando, que no momento da exibição da entrevista existiam somente os “multiplex” dos shoppings centers e os do centro da cidade, ficamos curiosos para saber o que de fato havia acontecido para encerrar uma era de cinema tão rica quanto descrita pelo Sr. Abaurre e, com um interesse específico no arquivamento da história do estado, o que veio acontecer com aquele seu acervo, o acervo das outras salas e seus ex-proprietários. Uma investigação posterior no livro de Fernando Tatagiba, *História do Cinema Capixaba*, estimulou mais ainda nossa vontade de pesquisar a trajetória destas salas.

A presente pesquisa iniciou-se com o trabalho de monografia intitulado “O Cinema no Espírito Santo na década de 1970: um olhar sobre a arte cinematográfica na região metropolitana da Grande Vitória” desenvolvido entre 2002 e 2003 para o curso de pós-graduação *Lato Sensu* – Especialização em História Social do Brasil, no Departamento de História, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo. Com a orientação da professora Vânia Maria Louzada, foi realizada uma pesquisa, através dos arquivos pessoais dos ex-proprietários das salas e de um levantamento em jornais e revistas no Arquivo Público do estado e na Biblioteca Pública Estadual, cujo objeto foi a situação das salas de exibições cinematográficas da época. Foram catalogados os 2012 filmes anunciados no Caderno Dois do Jornal A Gazeta, do primeiro Domingo de cada mês, entre janeiro de 1970 de dezembro de 1980. Realizamos uma análise quantitativa do número e gênero de filmes exibidos por cada uma das salas. Além do levantamento quantitativo, foram entrevistadas pessoas representando três distintos segmentos relacionados ao ramo cinematográfico: o proprietário, o público e o cineasta, respectivamente o Sr. Marcelo Abaurre, José Tatagiba e Orlando Bonfim.

O trabalho do curso de especialização, que podemos considerar como uma obra pioneira dentro da temática, enfocava em um conceito de cinema como salas de espetáculos onde se realizam projeções cinematográficas com fins lucrativos e considerava o curso do cinema nacional e sua consolidação diante do público ao longo da história do Brasil. Tratava-se, portanto, de procurar compreender as peculiaridades desse período em nossa história, que marcou profundamente a trajetória do cinema no Espírito Santo. Para que tal caminho pudesse ser traçado, foi usado como material de estudo o trabalho desenvolvido por Cícero Peixoto de Oliveira, Gilcéia Lima Gonçalves e Maria das Graças Tardin, do curso de Comunicação Social, da UFES, no ano de 1982, intitulado *Cinema no Espírito Santo: um estudo sobre o fechamento das salas de projeção*, que foi de suma importância. Este trabalho levantou dados na capital e no interior do estado sobre as salas, recentemente fechados na época, e seus proprietários. Sem esta pesquisa, teria sido extremamente difícil ou até impossível ter conhecimento e contato com certas salas de cinema e seus proprietários, uma vez que eles não anunciavam em jornais ou outros meios de comunicação.

Ambos o trabalho de Oliveira, Gonçalves e Tardin e o trabalho desenvolvido na pós-graduação demonstraram que os proprietários apontam à concorrência da televisão, as políticas da Embrafilme e a qualidade dos filmes nacionais (em particular as pornochanchadas) como principais responsáveis pelo esvaziamento das salas. Isso sugeriu a necessidade de investigar e avaliar o papel da Embrafilme junto aos exibidores capixabas para que possamos determinar a conexão entre suas políticas e o eventual fechamento das salas.

Além disso, é preciso conhecer o papel da pornochanchada que se mostrou de particular importância, já que pelo nosso levantamento quantitativo, o gênero não ocupou a maioria das salas de cinema. Seria necessário entendermos a relação entre a tipologia dos filmes nacionais e o esvaziamento das salas pelo grande público. A literatura sobre a História do Cinema no Brasil e as estatísticas mostra que o fechamento das salas foi um efeito nacional. Então procuramos analisar esse fenômeno dentro do contexto nacional a partir das salas cinematográficas do Centro de Vitória e as influências do encerramento das atividades das mesmas para a sociabilidade e transformações do Centro.

Para o desenvolvimento do trabalho foram elaborados dois tipos de pesquisa: um levantamento de dados em acervos variados e entrevistas orais com pessoas interessadas. Infelizmente, não contamos com o acesso ao acervo que poderia trazer a mais completa história do cinema nesta época – o acervo da Embrafilme. Este material abrange toda a documentação do cinema brasileiro desde a década de 1930, constatando todos os registros de filmes que foram exibidos no país, os processos relativos à produção de filme e os borderôs<sup>1</sup> das salas de exibição das décadas de 70 e 80.

[O acervo da Embrafilme] poderia suceder uma compreensão mais efetiva da política cinematográfica dos anos 70 no âmbito estatal. (AMÂNCIO, 2000, p.13).

O acesso a essa documentação seria o ideal para avaliação dos filmes exibidos durante o período pesquisado e mais importante, os números das bilheterias e o filme exibido. Porém de acordo com a Assessoria de Comunicação da Agência

---

<sup>1</sup> Documento que era obrigatório em toda casa de espetáculo, onde se registrava a programação, horário, bilheteria, etc.



Nacional de Cinema (ANCINE) – via internet –, o Sr. Antônio Augusto, no mês de novembro do ano de 2004, o acervo encontrava-se no subsolo do prédio do Ministério da Cultura em Brasília, em adiantado processo de recuperação para ser disponibilizado ao público, mas ainda não se encontra disponível para pesquisa.

A responsável pelo trabalho de organização do acervo da Embrafilme é a Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos – FINATEC, entidade vinculada à Universidade de Brasília e está sob a orientação do Arquivo Nacional que ainda irá receber o acervo para liberação a consulta. O Arquivo Nacional não aprovou o plano de classificação da FINATEC e o acervo encontra-se indisponível em Brasília. Por isso tivemos que optar por outras fontes como periódicos, entrevistas a ex-proprietários das salas e seus e acervos pessoais. Como alternativa para o levantamento dos filmes exibidos, utilizamos o jornal A Gazeta entre 1979 e 1985, para avaliarmos o gênero de filme que predominava durante esses sete anos que foi marcado pelo esvaziamento do público das salas [tabela 1].

**Tabela 1 – Filmes exibidos no ES: 1979-1985**

<b>Gênero do filme</b>	<b>1979</b>	<b>1980</b>	<b>1981</b>	<b>1982</b>	<b>1983</b>	<b>1984</b>	<b>1985</b>	<b>Total</b>
Aventura	360	200	167	175	148	119	112	1.281
Comédia	31	19	26	30	42	35	48	231
Desastre	3	5	1	1	-	-	-	10
Desenho	9	1	1	1	3	2	-	17
Documentário	5	3	9	-	1	4	1	23
Drama	30	33	16	16	21	24	13	153
Faroeste	30	26	19	8	10	2	1	96
Ficção	6	7	5	6	2	5	10	41
Musical	5	9	10	4	5	14	7	54
Policial	10	3	4	3	4	7	7	38
Pornochanchada	90	78	66	100	75	100	16	525
Suspense	12	1	-	2	5	6	4	30
Terror	4	7	4	6	5	10	7	43
Sem Classificação	3	25	8	24	5	15	1	81
Curta-metragem	-	-	5	10	2	-	-	17
Pornô	-	-	-	-	-	-	83	83
<b>Total 2</b>	<b>598</b>	<b>417</b>	<b>341</b>	<b>386</b>	<b>328</b>	<b>343</b>	<b>310</b>	<b>2.723</b>
Total de salas no ES	30	28	24	19	20	17	15	
Total de salas em Vitória	10	9	8	5	5	5	4	

Fonte: Dados obtidos num levantamento do Jornal A Gazeta, Caderno Dois (1979-1985).

No que diz respeito à fonte oral, consideramos o caráter singular de toda memória e a forma como esta se constrói a partir do olhar do presente que fazem cada entrevista ter um significado muito próprio. Ou seja, toda entrevista tem sempre como objeto algum aspecto do passado que se deseja resgatar (MONTENEGRO,

1992, p.150). Para Paul Thompson (1992, p.137) a evidência oral pode levar ao conhecimento sobre o modo de vida de um grupo e sobre a experiência de determinadas técnicas dando ao pesquisador algo mais fundamental do que simplesmente o conhecimento extraído de fontes escritas, principalmente quando escritas de forma oficial. Segundo ele:

(...) enquanto os historiadores estudam os atores da história à distância, a caracterização que fazem de suas vidas, opiniões e ações sempre estará sujeita a ser descrições defeituosas, projeções da experiência e da imaginação do próprio historiador: uma forma erudita de ficção.

A necessidade da fonte oral fica então caracterizada pelo autor na medida em que:

A evidência oral, transformando os “objetos” de estudo em “sujeitos”, contribui para uma história que não só é mais rica mais viva e mais comovente, mas também ‘mais verdadeira’.

Mas tudo isso não significa que uma pessoa tem que ter vivido um grande número de acontecimentos para ser um bom narrador.

Muitas vezes estão nos detalhes as maiores riquezas do depoimento. Essas memórias são a matéria da história e podem vir à tona através de estímulos diretos, que geralmente denominamos de memória voluntária. Por isso, durante as entrevistas sempre apresentamos fotografias, reportagens e informações a fim de avivar as lembranças dos entrevistados. Assim, optamos por entrevistas dos ex-proprietários com perguntas abertas considerando que durante a entrevista outras lembranças poderiam vir à tona. Também consideramos importante a opinião dos freqüentadores das salas e o porquê dos mesmos deixarem de freqüentar as salas de cinema do Centro de Vitória. Devido ao fato que eles compunham um universo maior optamos pela aplicação de 120 (cento e vinte) questionários com método aleatório no Centro da Cidade, na Praça Costa Pereira e Praça Getúlio Vargas, com o seguinte filtro, se a pessoa já havia freqüentado as salas do Centro.

Durante o período compreendido entre 15 de julho a 15 de novembro de 2006 foi realizado um trabalho de levantamento nas fontes disponíveis nos arquivos públicos e privados no estado: o Arquivo Público Estadual do Espírito Santo (APEES), Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo (BCUFES), Biblioteca Pública Estadual (BPE), Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo (I.H.G.E.S.) e arquivos pessoais da família dos ex-proprietários das salas. Nos quatro meses de pesquisa histórica buscamos fontes que poderiam vir a contribuir com as considerações das fontes orais. Tendo em vista as expectativas das dificuldades em reunir informações contidas em documentos tão dispersos priorizamos o levantamento da documentação referente a algumas salas com ex-proprietários, reportagens em revistas (Espírito Santo Agora, Revista Capixaba), Jornal A Gazeta, fotografias, entre outros. Ainda no que concerne à documentação, o acervo dos arquivos pessoais dos ex-proprietários suscita uma urgência em entrevistar os descendentes dos ex-proprietários das salas que mantenham ou não sob sua posse documentos e quaisquer outras fontes originais. Corre-se o risco, caso não seja feito esse resgate de informações, dos documentos se perderem para sempre. A documentação trabalhada na pesquisa está sendo identificada, indexada e digitalizada e no final da pesquisa será doada para as instituições onde foi realizada a pesquisa.

## II

A projeção de filmes, com objetivo comercial começou na França em 1895, no salão indiano do Grand Café, no bulevar Capucines em Paris com o cinematógrafo Lumière (TURNER, 1997: p. 23). Em 1896, o cinema chegou ao Brasil e as exposições 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. “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” (GOMES, 1996: p.21). Tal película não foi preservada e sobre a sua existência há apenas registros e notícias publicadas na época.

O estudo sobre a história do cinema brasileiro ganhou grande impulso com as reflexões de Jean-Claude Bernardet, especialmente 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. Em outras palavras, a historiografia clássica do cinema nacional enfatiza mais a filmagem, revelando 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.

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 (BERNARDET, 1985: p.9). 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 (GOMES, 1996: P.23). 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 foi 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 pela consolidação das salas fixas de exibição cinematográfica (LEITE, 2005: p.24).

Esse brusco florescimento do comércio cinematográfico influenciou diretamente a produção dos filmes brasileiros. Seguindo os caminhos abertos por Paschoal Segreto, os empresários do ramo passaram 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 explicada por Gomes (2001) 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 que chamamos de documentários. No Brasil tais filmes eram denominados filmes naturais. A partir da primeira década os produtores deixam de vender cópias e passam a alugá-las, passando os exibidores a receber uma porcentagem sobre as receitas das salas (BERNARDET, 1983: P.30). “Nesse contexto teve início o controle rigoroso do processo de produção, distribuição e exibição das películas” (LEITE, 2005: p.24). Dessa forma, abriu-se um caminho para o monopólio dos grandes estúdios cinematográfico, 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. E, 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 debilitaram 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 (LEITE, 2005: P.30).

Ao longo dos anos da década de 1920, a produção de cine jornais e documentários foram 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” (VIEIRA,

1990: p 149). Deu-se assim o início da intervenção governamental brasileira através das cotas para exibição.

Entretanto, os conjuntos de fatores de intervenção do Estado não foram suficientes para o desenvolvimento na indústria brasileira. Além de concorrer com as produções hollywoodianas, com a Segunda guerra mundial a circulação internacional de película virgem diminuiu. O filme virgem tornou-se mais raro, o que onerava a produção dos filmes nacionais. No entanto, o cenário não era tão obscuro, pois os anos 1940 marcaram o início da Atlântida.

Esse período firmou-se numa fórmula que garantiu a continuidade do cinema brasileiro por quase vinte anos. Com a comédia musical que ficou conhecida genericamente como chanchada (porcaria em espanhol paraguaio), a Atlântida, apesar de repugnar os críticos e os estudiosos, significou a popularidade de atores oriundos do rádio como Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Zé Trindade, Derci Gonçalves, entre outros (GOMES, 1996: p. 73). Cabe ressaltar que os críticos repetiam que as chanchadas não tinham qualidade, os roteiros eram superficiais e os seus atores não tinha 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”. (SOUZA, 1984, p. 483).

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 (SOUZA, 1984, p.483). O período foi marcado por filmes como MATAR OU CORRER (1954), SANSÃO E DANILA (1949), CARNAVAL ATLÂNTIDA (1952), entre outros.

A década de 1950 foi marcada por rápidas mudanças no país e na sociedade, principalmente no governo de Juscelino Kubitschek. A Companhia Vera Cruz 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 estética e cultural dessa elite (LEITE, 2005, p.78).

Durante o período de 1949 e 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 ilusão que a qualidade de suas produções poderiam 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 brasileiro. As produções da Vera Cruz custavam em média dez vezes mais que a produção dos filmes da Atlântida. A companhia carioca obtinha grandes lucros num mercado de baixo rendimento porque os seus custos de produção também eram baixíssimos (SOUZA, p. 486). 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 (CATANI, 1990, p.204).

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.

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. Apresentavam algumas características como atores não profissionais, cenários reais, mostras das injustiças sociais sem solidariedade, como tema. Esse neo-realismo não teve grande repercussão junto ao grande público, dessa forma os exibidores preferiam fornecer filmes de aventura, bem como os filmes americanos. (BERNARDET, 1983: p.94).

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

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 desde filmes eróticos, passando por criações consideradas *cult* como o BANDIDO DA LUZ VERMELHA, bem como o PAGADOR DE PROMESSAS, a primeira e até hoje a única realização nacional premiada com a Palma de Ouro do Festival de Cannes, em 1962. Com direção de Anselmo Duarte, baseado na peça teatral de Dias Gomes, 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 (LEITE, 2005: p.107).

Com baixo custo, razoável acabamento artístico e técnico e altamente lucrativo, o ciclo das comédias eróticas foi de grande importância para volta do espectador para as salas de exibição. 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 bilheterias superiores a 500 mil espectadores. Entre as maiores bilheterias entre 1970-1975, deparamos com nove pornochanchadas, entre elas a recordista A VIÚVA VIRGEM (1972). (RAMOS, 1990, p.147).

A pornochanchada tinha como tema a malandragem, a homossexualidade (entendida como papel passivo), o adultério, combinado com títulos de duplo sentido, com piadas maliciosas atingiu um público numeroso. "De acordo com seus defensores, contribuíram para deselitizar o cinema brasileiro e as salas de projeção" (FREITAS, p.4). 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"(ABREU, 1996, p. 75).

Para Abreu (1996, p. 75), 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 fatura estava quase sempre em relação direta com a fatura 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.

Para entendermos as dificuldades do sucesso do cinema nacional é necessário ressaltar que os interesses do comércio cinematográfico giram 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”. 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 (BERNARDET, 1983, p. 27).

E a propósito do Regime Militar, cabe lembrar que na década de 1960 e 1970, os governos militares provocaram profundas transformações nos meios de comunicação. Conforme bem esclarece Ramos (1983 p. 36): 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.

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 da cidade de Vitória, entre o período de 1979 a 1985. Políticas feitas 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.

## III

O cinema nacional e sua exibição encontravam enorme resistência por parte dos exibidores 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. (LEITE, 2005, p.92)

A intervenção do estado por meio de uma lei que obrigasse os proprietários das salas de cinema no país a exhibir filmes brasileiros foi à solução encontrada para viabilizar a sobrevivência do cinema nacional. Surgiu a partir daí um conjunto de medidas que redirecionaram 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 de cópiagem de filme estrangeiro em território nacional.

O setor cinematográfico dos primeiros anos da década de 1970 conhece a fase áurea intermediada pelo Estado e só sofrerá os primeiros revezes no início dos anos 80. O setor exibidor nacional rechaçava com veemência a intervenção estatal como instância reguladora do mercado e o arbítrio da execução compulsória. (AMANCIO, 2000, p.57)

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 produtores trabalhassem diretamente para o mercado. O sucesso de bilheteria nas pornochanchadas faz com que trabalhe com a tese de outros fatores terem influenciado o esvaziamento das salas no Centro diferente da opinião dos proprietários que apontam à obrigatoriedade desses filmes 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. (BERNARDET, 1979, p.91)

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%, de 192 milhões para 139 milhões. Na década de 1980, os números referentes ao cinema de um modo geral entram em queda livre. (GATTI, 2000, p.223)

Para Turner (1997, p.17) as dificuldades do setor aumentam a partir do momento que outros setores ampliam as opções de lazer para o público 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.

Através desse trabalho buscamos o objetivo de estudar as políticas da Embrafilme para o setor cinematográfico, levando-se em consideração o fechamento das salas de cinema da cidade de Vitória, no período compreendido entre 1979 e 1985. Este recorte temporal foi escolhido para abrigar o momento que as estatísticas apontam como sendo o de maior encerramento de atividades das salas cinematográficas no país. Pretendeu-se analisar a relação de exibidores, Estado e público na cidade de Vitória durante a época estudada, e os impactos do fechamento das salas para o Centro de Vitória.

Como objetivos específicos temos: situar e contextualizar as políticas da Embrafilme para o mercado exibidor e o fechamento das salas de cinema, para entendermos de que maneira tais políticas influenciaram no fim de suas atividades; analisarmos a importância do cinema como prática social a sua influência no hábito urbano dos moradores de Vitória nos “cinemas de calçada”; identificar e analisar a relação dos

gêneros cinematográficos exibidos e a trajetória das salas de cinema na cidade de Vitória; e analisar o hábito de ir ao cinema como prática social.

No primeiro capítulo realizamos algumas considerações a respeito do cinema como prática social, ou seja, o hábito de ir ao cinema como uma forma de integração social do indivíduo com o seu meio, a relação do público com o gênero e deste com o cinema nacional. Por fim, trabalhamos o que diz respeito ao Estado no regime militar e a política voltada para o setor cinematográfico, a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais e as salas de exibição no Brasil.

Num segundo momento, passamos ao estudo da transformação da cidade de Vitória e o surgimento das primeiras salas. Também para uma boa compreensão do fenômeno no contexto urbano, identificamos as transformações provocadas pela política de erradicação dos cafezais e a implementação dos grandes projetos na década de 1970.

Finalmente apresentamos os resultados das fontes analisando o decorrer da crise no setor local, os gêneros resultantes do levantamento, a opinião do público sobre o esvaziamento das salas, a relação dos exibidores com as políticas da Embrafilme e algumas análises sobre a sociabilidade nos “cinemas de calçada” na primeira metade da década de 1980.

Na conclusão deste trabalho procuramos firmar as percepções formadas ao longo da pesquisa. De maneira geral iremos buscar as considerações que mostram as transformações na cidade de Vitória e as questões voltadas para a geografia urbana e social. Ao longo prazo esta pesquisa busca entender o papel das salas de cinema como prática social e aponta uma direção de políticas voltadas para o setor a nível local. Ou seja, um processo de construir uma visão de uma população de outrora e do entendimento da territorialidade para a cidade de Vitória, em particular o Centro, no que diz respeito às salas de exibições cinematográficas e sua importância cultural e econômica para a comunidade local.

## Capítulo 1 – Cinema nacional, salas de exibição e Estado

### 1.1 O cinema como prática social

O estudo do cinema é comumente feito sob uma perspectiva: a da análise estética para a qual o cinema se torna arte por meio de reprodução e arranjos. A socióloga Turner (1997, p.11) rompe com essa tradição e observa o cinema como entretenimento e evento cultural apresentando o cinema como prática social. Sob esse olhar: “a compreensão de sua produção, seu consumo, seus prazeres e significados, estão inseridos no estudo de funcionamento da própria cultura”. Antes de explicar o sucesso de público no cinema entre 1979 e 1985 na cidade de Vitória e tentar compreender a atração do ato de ir ao cinema por parte do público capixaba na referida época, será necessário discutir alguns conceitos de cultura e a idéia de cultura como indústria. Também situaremos o cinema como uma parte desta cultura e o seu papel dentro desta indústria.

O termo cultura empregada como sinônimo de civilização tem na tese de Elias (1984) a idéia de civilização representada por um coletivo que define certas normas, mas que, dentro de uma teia de significados, o ser humano procura sua formação cultural características múltiplas de relacionamento no pensa e agir. Enquanto isso, Turner afirma que a cultura é o que produz os comportamentos, as práticas e os significados que constituem nossa existência social (TURNER, p.48). Entendemos que esse imaginário social existe:

[...] quando uma sociedade, grupos ou mesmo indivíduos de uma sociedade se vêem ligados numa rede comum de significações, em que símbolos (significantes) e significados (representações) são criados, reconhecidos e aprendidos dentro do circuito do sentido, são utilizados coletivamente como dispositivos orientadores/transformadores de práticas, valores e normas; e são capazes de mobilizar socialmente afetos, emoções e desejos, é possível falar-se da existência de um imaginário social (CAPELATTO e DUTRA, 2000, p.29).

Vista aqui como o modo de vida de um povo, a cultura nesta representação é composta de sistemas de significados interligados. Eis um conceito que procura

designar uma estrutura social no campo dos costumes, artes, linguagem, etc. e que se traduz na forma de agir, sentir e pensar de uma coletividade numa dinâmica de constantes transformações (MALAGODI, 2001: p. 23).

A partir dos referenciais de cultura apresentados aqui podemos diferenciar três dimensões da cultura: a cultura erudita, a cultura popular e a cultura de massa. Mostraremos, então, o cinema como um resultado da triangulação de todos os aspectos e que os palácios viveram sua “época áurea”, mas foram fechando nas décadas 70 e 80 devido às circunstâncias provocadas pelos três níveis ou visões de cultura desdobrados abaixo.

Destas três, podemos argumentar que a dimensão erudita é a mais reconhecida pela população como “cultura”. Ela é a visão de cultura transmitida nas escolas e sancionada pelas instituições. Conforme Bosi (1986) a cultura erudita tem um caráter voltado para o descobrimento do belo e do autoconhecimento, bem próximo da concepção de cultura definidos pelos gregos e romanos da Antigüidade. Tem como pressuposto a apreciação da arte, como uma linguagem distinta, que necessita de uma educação específica para sua contemplação.

No que concerne à cultura popular, a mesma é dinâmica e está em constante transformação, interagindo com o novo, mas sem perder suas essências. É uma cultura criada pelo povo (popular), que articula uma visão de mundo em contraposição aos esquemas oficiais. Podemos dizer que a cultura popular é ao mesmo tempo aculturada e aculturante (LUNARTELLI, 1996, p.51). Para Chartier (2007, P.1), é possível definir a cultura popular a dois grandes modelos de interpretação. O primeiro concebe a cultura popular como um sistema simbólico autônomo e que funciona sob uma lógica absolutamente alheia à da cultura letrada. O segundo, lembrando a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, entende a cultura popular em sua dependência e carências em relação à cultura dominante. Ou seja, de um lado temos uma cultura popular independente e que constitui um mundo a parte. Do outro, uma cultura popular

inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultura da qual é privada (1995, p,179)

Finalmente, a cultura de massa, a última dimensão de cultura a ser postulado no trabalho atual, reflete um sistema industrial em desenvolvimento e que tem base na mercantilização das relações e o consumo. Gutierrez (2000, p.39) mostra que a crise da cultura popular acaba por levar a concepção de cultura de massa, sendo um novo momento para a cultura popular, afastada do folclore, fortemente massificada e sem distinções sociais e o isolamento, formando uma cultura incorporada a todos.

Alguns teóricos como Bosi (1986), atentam para o caráter dominador da cultura de massa frente às outras designações de cultura. Outros autores como Morin, Adorno e Benjamim acusam a cultura de massa de não ser cultura, mas indústria e manipuladora da inteligência e da sensibilidade. Já Morin, na mesma linha de Benjamim, aborda a cultura de massa através da perda de sensibilidade denominando-a como “segunda industrialização”, a ser a industrialização do espírito (MORIN, 1997). Para o autor a segunda industrialização é uma terceira cultura fruto da imprensa, do cinema, do rádio e da televisão. Segundo Morin (1997), o termo cultura de massa é carregado de preconceitos de classe e é massificado pela indústria cultural que intensifica sua produção a esta camada da sociedade. Morin afirma que:

A própria noção de cultura de massa tornar-se problemática, passando a exigir não só uma ampliação de sua primeira definição, como também novas bases metodológicas e epistemológicas para seu estudo, já que uma verdadeira necrose se operou no organismo cultural de nossa sociedade ocidental. (1997, p.53)

Para Martin-Barbero (2003, p.181), a massa designa, no movimento de mudança:

o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será a chamada cultura popular. Isto porque no momento em que a cultura popular tender a converter-se em cultura *de classe*, será ela mesma minada por dentro, transformando-se em cultura de massa. (...), a cultura mudou de profissão e se converteu em espaço estratégico da hegemonia, passando a *mediar*, isto é, encobrir as diferenças e reconciliar os gostos. (...). Essa mediação e esse consentimento, no entanto, só foram historicamente possíveis na medida em que a cultura de massa foi constituída *acionando e deformando* ao mesmo tempo sinais de identidade da antiga cultura popular e *integrando* ao mercado as novas demanda das massas.



Dessa forma, a cultura de massa, que também passa a ser compreendida como indústria cultural, constitui-se pelo desenvolvimento da tecnologia e das transformações da segunda revolução industrial. Estudiosos como Benjamin, Adorno e Horkheimer, discutiram a sua influência no cotidiano da sociedade industrial, apontando para o seu caráter dominador e ideológico, principalmente pela criação de mecanismos de difusão em massa, como é o caso do rádio, da fotografia, da televisão e do cinema. Estas apresentações tornaram-se mercadoria disseminando hábitos e costumes, moldando, posteriormente, as relações interpessoais (GUTIERREZ, 2001).

Ao finalizar nossa discussão de umas concepções de cultura, é necessário que tomarmos cuidado com as definições simplistas. A final de contas, o objeto maior de nosso estudo, o cinema não é uma manifestação exclusiva da cultura de massa. O cinema, que é uma referência da indústria cultural, também pode surgir como manifestação de uma cultura erudita. Portanto, existe um valor em resumir de forma sucinta os conceitos discutidos acima. A cultura erudita é caracterizada pela valorização do indivíduo e o autoconhecimento; na cultura popular existe a valorização do indivíduo enquanto grupo; e na cultura de massa existe uma valorização extremada do indivíduo que leva ao individualismo e o autoconhecimento pode levar a aniquilação dos princípios do consumo, por isso não existe. A cultura de massa através das relações ideológicas com o público incentiva o consumismo e o individualismo.

Estes dois conceitos se concretizarem no momento da Revolução Industrial, uma época que propicia um ambiente fértil para o surgimento de uma arte que desafia as divisões acima articuladas e cria uma justaposição entre arte e indústria, uma justaposição que possibilita o crescimento da cultura de massa e ao mesmo tempo estabelece uma arte erudita com suas próprias normas, instituições e maneiras “corretas” de ser apreciada.

E assim, com a Revolução Industrial, a burguesia ocidental transforma a produção, as relações de trabalho e cria diversas máquinas para propiciar a acumulação do capital e facilitar a dominação e a criação de um mundo a sua imagem. Do final do século XIX data a implantação da luz elétrica, do

telefone, do avião, e no meio dessas invenções surge o cinema. A burguesia praticava a literatura, o teatro, a música, mas essas artes já existiam antes dela, a arte que ela cria é o cinema. Uma arte baseada numa máquina, baseado num processo químico e torna possível projetar imagens para uma grande quantidade de pessoas (BERNARDET, 1985, p.17).

Portanto, não somente a criação e exibição da película em si devem se às mudanças trazidas pela Revolução Industrial, mas o cinema como um todo é fruto da segunda revolução industrial e cresceu obedecendo à lógica do sistema econômico capitalista. GATTI afirma que:

O desenvolvimento do capitalismo sofreu uma transformação importante entre os anos 1870-1890. A nova fase que começa nessa época vai estender as relações da produção capitalista na produção de novos bens, principalmente de consumo elaborados até então com características artesanais (1999, p.10).

Dessa maneira, o termo indústria cultural só é reconhecido após a Revolução Industrial e que uma de suas condições seria a existência de uma economia de mercado, ou seja, de uma economia baseada numa sociedade de consumo, que só se consolidou na segunda metade do século XIX.

Partindo dessa análise é necessário observarmos a relação que o capitalismo articula nos dispositivos ligados ao trabalho. E isso tanto na adaptação do espetáculo organizado em séries com a organização do trabalho em cadeia, como na operação ideológica da realimentação “a diversão tornando suportável uma vida inumana, uma exploração intolerável, inoculando dia a dia e semana após semana a capacidade de cada um se encaixar e se conformar” (Martin-Barbero, 2003, p. 78).

Nesse caso, Morin (1997) resume o lazer moderno como sendo o acesso ao tempo livre que antes era privilégio da classe dominante, contudo, há uma massificação do lazer, através da fabricação em série e a facilidade do acesso pela venda a crédito que possibilita adquirir os aparelhos eletrodomésticos. Entretanto, começar a participar da civilização do bem-estar faz com que o lazer não seja apenas o vazio do repouso e da recuperação física e nervosa. É progressivamente a possibilidade

de ter uma vida consumidora. É interessante notar que para Morin o lazer moderno vincula-se ao tempo industrial e possui como principal característica o repouso, recuperação do trabalho e reprodução da sociedade de consumo.

O sociólogo Teixeira Coelho (1980, p. 30), afirma que a indústria cultural:

É fruto da sociedade industrializada, de tipo capitalista liberal. Mais especificamente, porém, a indústria cultural concretiza-se apenas numa segunda fase dessa sociedade, a que pode ser descrita como a do capitalismo de organização (ou monopolista), como sendo a sociedade dita de consumo.

Sendo assim, para o surgimento e a consolidação de uma indústria cinematográfica é necessária uma sociedade de massa e de uma economia voltada para o consumo. Esse momento vai surgir com essa característica somente na segunda metade do século XIX. Justamente com o processo de industrialização e do consumo cultural, que sugerindo Cohn:

A lógica da 'cultura de massa' não é da 'cultura', mas tampouco é a das massas, vistas que ambos são produzidos conforme a mesma lógica socialmente dominante da produção e circulação de mercadorias. (1987, p.21)

Encontraremos no cinema a ostensiva universalidade da produção da cultura de massa no processo de modernização e urbanização do espetáculo de massa. Com a Primeira Guerra Mundial ocorre uma decadência do cinema europeu e o estabelecimento da supremacia estadunidense no setor. Martin-Barbero ressalta a predominância dos filmes norte-americanos no mercado internacional:

Os filmes estrangeiros foram eliminados da programação das 20 mil salas de projeção dos Estados Unidos. No resto do mundo, os filmes norte-americanos ocupam 60 a 90% dos programas, e a cada ano US\$ 200 milhões eram destinados a uma produção que ultrapassava a marca de 800 filmes. O investimento de US\$ 1,5 bilhão anual tinha transformado o cinema numa empresa comparável, em termos de capital, às maiores empresas norte-americanas: automóveis, conserva petróleo, cigarros. (Martin-Barbero, 2003, p. 78)

Tornando-se agora para um olhar mais profundo não somente à indústria de cultura e o papel do cinema dentro desta, mas também à influência do cinema na cultura, encontraremos linhas paralelas sendo traçadas entre os acontecimentos cinematográficos nos EUA e o Brasil. Para Turner (1997, p.17), no auge da popularidade dos longas-metragens, nos EUA o público freqüentava sua sala de espetáculos favorita regularmente à noite, em geral mais de uma vez por semana, e independente do que estivesse em cartaz. O evento era *ir ao cinema*, e não assistir a este filme em particular. Além disso, para Sevcenko (1998, p.599), no Brasil na década de 50, *ir ao cinema*, pelo menos uma vez por semana, vestido com a melhor roupa, tornou-se uma obrigação para garantir a condição de moderno e manter o reconhecimento social. Segundo os sociólogos norte-americanos Lowett e Linton (*apud* TURNER, 1997, p.110), o cinema apresenta-se com o papel de “integrador social”, mesmo porque o indivíduo não se desvia de suas atividades sociais. Quando se vai ao cinema “Os prazeres da noite não se esgotam com a experiência de assistir um filme, no mais das vezes trata-se de uma atividade em grupo – raramente as pessoas vão sozinhas ao cinema”.

Baseados nessas percepções, iremos nos ancorar no conceito de representação como a “apropriação” e “prática cultural”.

A instrumentalidade do primeiro consiste em permitir a identificação dos pontos de fuga, os desvios na recepção das representações e dominação simbólica. E a da Segunda, em contemplar a dinâmica histórica dos processos culturais que constroem sentidos, identidades e definem simbolicamente estatutos e lugares sociais. Na perspectiva [de Chartier] a cultura se coloca em diálogo com a política. (CAPELATO, 2000, p.236)

No que diz respeito à influência cultural do cinema, Sevcenko (1998, p.494) sustenta que o jeito de sentar, dirigir o carro, acender o cigarro, olhar a moça de lado, namorar ao pôr-do-sol, segurar um copo, comer fast-food, se dirigir ao garçom, o vestuário, o jogo de boliche, o meio sorriso sarcástico, a mudança repentina de humor, o truque de acender o isqueiro num golpe só, tudo vinha da tela de cinema. Atitudes que passaram a serem ditadas pelos personagens protagonizados por atrizes e atores dos grandes estúdios de Hollywood.

Também Michel de Certeau, discutindo as influências do cinema no cotidiano, afirma que:

A vida social multiplica os gestos e os comportamentos impressos por modelos narrativos; reproduz e empilham sem cessar as 'cópias' de relatos. A nossa sociedade se tornou uma sociedade recitada, e isto num triplo sentido: é definida ao mesmo tempo por relatos (as fábulas de nossas publicidades e de nossas informações), por suas *citações* e por sua interminável *recitação* (CERTEAU, 2002, p. 289).

Segundo Edgar Morin (1997, p.109), até 1950 o cinema foi o meio de comunicação que estruturou a cultura de massa:

A razão causadora do sucesso foi estrutural, vital; no cinema esse público viu a possibilidade de experimentar, adotar novos hábitos e ver reiterados códigos de costumes. Não se ia ao cinema para sonhar; ia-se para aprender. (...).

(...) o cinema vai ligar-se à fome das massas por se fazerem visíveis socialmente. (...). As pessoas vão ao cinema para se ver, numa seqüência de imagens que mais do que argumentos lhe entregam gestos, rostos, modo de falar e caminhar, paisagens, cores.

Do ponto de vista da Escola de Frankfurt, os produtos da indústria cultural, entre eles as películas cinematográficas, colaboram para uma alienação do espectador, tendo em vista que passa a ser o objeto final da indústria. A teoria frankfurtiana ainda contempla a indústria cultural com a seguinte afirmação:

O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é sujeito dessa indústria, mas seu objeto (...). A Indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas que ela toma como dada a priori e imutável. (...). A partir do momento em que essas medidas asseguram a vida de seus produtos no mercado, elas já estão contaminadas por esta motivação. Mas eles não almejavam o lucro, senão de forma imediata, através de seu caráter autônomo. (BORDIEU, 1992, p.93)

Um dos fatores que possibilitaram a implantação do cinema como arte dominante na indústria cultural é a possibilidade de se fazer cópias dos filmes. A quantidade ilimitada de público que pode assistir a um filme simultaneamente possibilita um breve ressarcimento dos investimentos e um lucro rápido. (BERNARDET, 1983: p.24). Bernardet apresenta um exemplo clássico sobre o cinema como mercadoria.

Quando assistimos a um show ou uma peça de teatro o cantor ou o ator tem que estar presente, caso contrário não haverá peça nem mesmo o show. Essa necessidade da presença faz com que o cantor ou o ator só possa entrar em contato com seu público num único, lugar por vez e sempre com quantidade de público limitada pela capacidade da sala. Com o cinema é diferente, porque com as cópias é possível que o filme seja apresentado simultaneamente numa quantidade ilimitada para um público ilimitado.

A exibição cinematográfica é um dos setores mais ramificado da indústria, espalhou-se mais do que as outras áreas da indústria. Tanto que países que possuem uma pequena filmografia possuem circuitos de exibição bastante organizados. O número de locais de exibição variou bastante ao longo da existência do cinema, porém nunca foi considerado um fenômeno desprezível sob ponto de vista econômico e social. A pesquisa de André Gatti (1999, p. 30) chama atenção para o fato de essa atividade ser totalmente dependente da distribuição e da produção. Isso se deve ao fato do filme ser uma mercadoria atípica dentro do modo tradicional de produção e com características únicas. Gatti dá um exemplo, na ausência do fornecimento da película cinematográfica, o exibidor não poderá substituí-la por outro produto qualquer, diferentemente do que acontece com o comércio de mercadorias mais tradicionais.

Apenas a produção de um único filme ou de alguns poucos filmes é, via de regra, insuficiente para manter certo nível de atividade industrial e garantir a sobrevivência da empresa produtora, porque o hábito do consumo do cinema exige a constante renovação da oferta de repertório de filmes, pois não é muito comum o espectador pagar, mais de uma vez, para assistir a um determinado filme. Exceção, obviamente, para os filmes de grande sucesso (...) que atraem um segmento fiel do público espectador (GATTI, 1999, p.30).

Contudo, mesmo os filmes que hoje em dia são considerados clássicos não tiveram retorno garantido. *CIDADÃO KANE*, por exemplo, em seu lançamento deu prejuízo na bilheteria. Os filmes são feitos pela indústria cinematográfica, mas em última instância quem decide o seu sucesso é o público. Separar os filmes em gêneros específicos traria uma outra tentativa de atrair o público e aumentar o sucesso da

indústria. “Para o desenvolvimento da indústria do cinema, a classificação dos filmes por gênero irá garantir o reconhecimento do produto pelas massas, e, portanto, a sua subsistência” (LUNARDELLI, 1996, p. 53). Por isso é impossível falar de cinema como prática social sem falar do gênero dos filmes e a sua relação com o público.

Para Leite (2005, p.10) a segmentação dos filmes por gênero foi uma das primeiras estratégias da indústria cinematográfica para atrair cada vez mais o número de espectadores. O objetivo era utilizar vários gêneros e ocupar uma parcela maior do mercado – “... desenhos animados para as crianças, filmes de aventura e de gângster para os homens, melodrama e romances para os casais e os namorados, e comédias e musicais para toda a família”.

O gênero emerge como uma tríplice negociação entre público, cineastas e produtores. Isso levanta a questão do cinema como uma mercadoria, um produto vendido ao público, entre outras coisas através do gênero. “O cinema parte de um argumento mais amplo sobre a representação – o processo social de fazer com que imagens, sons, signos signifiquem algo” (TURNER, 1997, p. 48). Quando lidamos com imagens não estamos apenas lidando com o objeto ou com o conceito que representa, mas também com o modo que estão sendo representados.

Ainda que a conceituação de gênero ainda seja teoricamente discutível, não há como negar a sua relação direta com o público. O ponto central na caracterização de um gênero é a existência de um sistema de convenções e sua leitura pelo público (ABREU, 1996, p. 94). Não há publicidade dentro das comunicações que consiga atrair pessoas para um filme que não gostam ou gostariam de assistir. Podemos dizer que “gênero” é um termo extraído dos estudos literários que permite descrever o modo como o grupo de convenções narrativas (envolvendo trama, personagens e cenários) se organiza em tipos reconhecíveis de convenções narrativas (TURNER, 1997, p.45).

As tentativas de definição desse conceito seguem nessa direção. Para Abreu (1996, p.95) a melhor metáfora para explicar o gênero é um triângulo formado por artista/filme/audiência. Segundo o autor “gêneros podem ser definidos como padrões/formas/estilos/estruturas que transcendem filmes individuais e que são ‘supervisionados’ tanto em sua construção (pelo realizador), quanto em sua leitura (pela platéia)”.

Desde o seu início a indústria cinematográfica centrou seu foco no planejamento mercadológico, com a finalidade de desenvolver técnicas de conquista do público. A criação dos gêneros cinematográficos está entre as mais destacadas técnicas desse tipo, obedece à racionalização da produção dos filmes com o menor investimento. Surgiram assim, essas técnicas de sedução do público espectador, o pagante, que buscava a realização dos seus sonhos de romances, aventuras ou as intimidades de seus ídolos (GATTI, 1999, p.11).

Para Martin-Barbero (2003, p. 211) o gênero é o grande motor da indústria cinematográfica. Não que a produção europeia desconhecesse os gêneros, mas foi Hollywood que reinventou alguns e recriou outros. Sendo assim, o gênero não é somente qualidade da narrativa, mas também o mecanismo a partir do qual se obtêm, o reconhecimento como chave de leitura, e isto sim, será mais verdadeiro com os gêneros cinematográficos. Dessa forma, o gênero não será só um registro temático ou um código de ação, mas também um registro da concorrência cinematográfica e uma oportunidade de especialização das produtoras. Na época de esplendor de Hollywood, a Warner Bros se especializou em filmes de gangsteres e de guerra, a Universal, em terror e a Metro, em dramas.

Sobre a produção cultural o pensador francês tem a seguinte visão:

(...) Os produtos derivam sua consagração desigual (ou seja, seu olhar de distinção muito desigual) dos valores materiais e simbólicos com que são aquilatados no mercado de bens simbólicos, mercado mais ou menos unificado segundo as formações sociais e dominados pelas normas de mercado dominante do ângulo de legitimidade, qual seja ao mercado das



obras de arte erudita o qual o sistema de ensino dá acesso e ao qual impõe suas normas de consagração (BORDIEU, p. 139).

Os eventos relacionados à ação social, segundo Barth, são significativos dentro de um quadro de interpretações culturalmente moldadas e também criam situações em que pessoas podem reproduzir sua compreensão e seus conhecimentos. Como toda a ação social torna-se objeto da história conceitual do político, iremos considerar seu objeto como sendo:

...a compreensão da formação das racionalidades políticas, ou seja, dos sistemas de representações que comandam a maneira pela qual uma época, um país ou grupos sociais conduzem sua ação e encaram seu futuro. (...). Mais largamente ainda, a história dos acontecimentos deve ser levada em conta de forma permanente. Nessa medida, não há matéria própria à história conceitual: ela consiste desde logo em coletar o conjunto de materiais sobre os quais se apóiam, de forma separada, os historiadores das idéias, das mentalidades, das instituições, e dos acontecimentos. (2002, p.75)

No que diz respeito à sociabilidade, Maurice Agulhon (*apud* SOARES, 2004, p.59) entende de um resultado de relações sociais, econômicas e históricas objetivas e assim é um “traço de temperamento coletivo”. O autor aponta que se trata de uma palavra que acaba por designar realidades clássicas que antes nomeávamos “vida cotidiana” ou “história dos costumes”. E completa: “em resumo eu chamo de sociabilidade, o que era história e funcionamento das associações; enquanto a sociabilidade estava mais ligada a algo que nos atrai do cotidiano”.

E a sociabilidade como “história dos costumes” está relacionada diretamente com a memória. Nesse caso, apoiando-se nas percepções que Le Goff argumenta como sendo memória, consideramos a “propriedade de conservar certas informações, [...], graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos e dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1996, p.243).

Ainda segundo Le Goff (1992, p. 248), a memória coletiva e a sua forma científica, ou seja, a história aplica-se a dois tipos de materiais: os *documentos*, que significam a escolha do historiador, e os *monumentos*, a herança do passado. No cinema, o corpo das imagens pode ser considerado um documento/monumento, nesse caso a instituição cinema se apresenta como um suporte da memória social.

Quando o autor afirma que o passado é reconstruído entende que a transformação da memória se faz por conta da mudança dos quadros sociais, aqui entendidos como as visões de mundo dos grupos sociais, dentro dos quais as instituições operam suas escolhas, voluntariamente ou não.

Para Le Goff, o que acontece é uma designação efetuada pelas forças que atuam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade. Essas escolhas são efetuadas no quadro social pelas instituições de forma racional, ao passo que o documento e/ou o monumento representam a materialização desse passado que será reconstruído no presente.

O monumento é um sinal do passado, é aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas e o reenviar a testemunhos que só uma parcela mínima é testemunhos escritos (LE GOFF, 1992, P. 250).

O documento é dotado de um significado de “papel justificativo”, para a escola positivista e ele era tido como o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento (LE GOFF, 1992).

Assim sendo, temos uma relação direta entre memória, sociabilidade e cinema. Ainda temos uma relação histórica entre cinema e história que pode ser dividida basicamente em três segmentos:

As relações entre cinema e história podem ser esquematizadas da seguinte forma:

- a) A história do cinema: dela se ocupa a historiografia cinematográfica tratando-se, portanto, de uma disciplina com metodologia própria e um objeto e investigação, como outras histórias setoriais;
- b) A história no cinema: os filmes, enquanto fontes de documentação histórica e meios de representação da história constituem um objeto de particular interesse para os historiadores que os consultam em simultâneo com outras fontes de arquivo; e
- c) O cinema na história: como os filmes podem assumir um papel importante no campo da propaganda política, na difusão da ideologia, freqüentemente se estabelecem relações muito íntimas entre o cinema e o contexto sócio-político em que se afirma e sobre o qual pode exercer uma influência importante (COSTA, 2003, p.29).

Marc Ferro (1992) é um pioneiro nos estudos historiográfico a teorizar e aplicar o estudo da chamada relação cinema-história. Para ele a realização de um filme produz rivalidades, conflitos e lutas de influências. E esses conflitos afrontam de certa forma, a sociedade em questão, o artista e o Estado, o produtor, o distribuidor, o autor e o realizador, etc, segundo os sistemas que variam em cada produção e cada obra.

Dessa forma, continua o autor, o cinema, assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens. O cinema intervém com certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, capacidade que está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe. Na sua visão é, “na confluência entra a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades” (1992, p. 17).

E nessa relação que acontecem as manifestações da censura cinematográfica. Podemos dizer que a censura é o jogo de interesses políticos, econômicos e sociais, que quase sempre vem revestido no campo da arte de uma justificativa moral para interdição, no todo ou em uma parte, de uma obra. Seja ela livro cartaz, quadro, filme, música ou até mesmo fala ou circulação de um artista. Apesar de ser uma ação que possui várias manifestações, quase sempre a identificamos naquela praticada pelo Estado em nome do coletivo. A censura reflete interesse de grupos e nem sempre se apresenta de forma clara e consensual. Toda ação censora visa

“impedir a propagação de idéias que podem pôr em dúvida a organização do poder e o seu direito sobre a sociedade” (NOVINSKY, 2002, p.25).

Evidentemente que a distribuição das opiniões numa determinada população depende dos instrumentos de percepção disponível e do acesso que diferentes grupos têm a eles. Com o cinema não é diferente, muito pelo contrário, o uso do cinema como veículo de propaganda vem de longe. A sala de cinema da cidade de Vitória tem uma complexa história de relações sociais.

De acordo com esses pressupostos verificamos que poder e política passam assim aos domínios das representações sociais e suas práticas. “Na tentativa de se redefinir o político, sua realidade e especificidades, entram em jogo a noção de social e o conceito de representação” (FALCON, 1998, p.76). Esta pesquisa, assim, assume feição de história social da cidade de Vitória e o hábito de freqüentar as salas de cinema do Centro de Vitória, onde também estará em análise a importância cultural e econômica do cinema em nosso estado.

## 1.2 Estado e a obrigatoriedade 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 ou nas práticas e 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 deslanchou e essa fase é considerada o período de ouro da exibição brasileira, quando se amplia rapidamente atingindo o número de 2.500 salas.

As estatísticas para o período compreendido entre 1974 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 pelas multissalas dos *shoppings* (HEFFNER, 2000, p. 481).

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, a partir da 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. (LEITE, 2005, p.11)

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, muitas vezes a má qualidade do som provinha das más condições das salas e da manutenção dos equipamentos acústicos, e não da película ou das condições de filmagem. Para o filme estrangeiro, a qualidade do som era absolutamente desnecessária. Pois, não sendo dublados os diálogos são acompanhados pelas legendas. Sendo assim, o espectador do filme importado não é um espectador que ouve, mas um espectador que lê.

De outro lado, 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, este filme apresenta uma determinada imagem desta sociedade. (1979, p. 18)

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 em exibir pelo menos um longa-metragem nacional anualmente. (LEITE, 2005, p. 42)

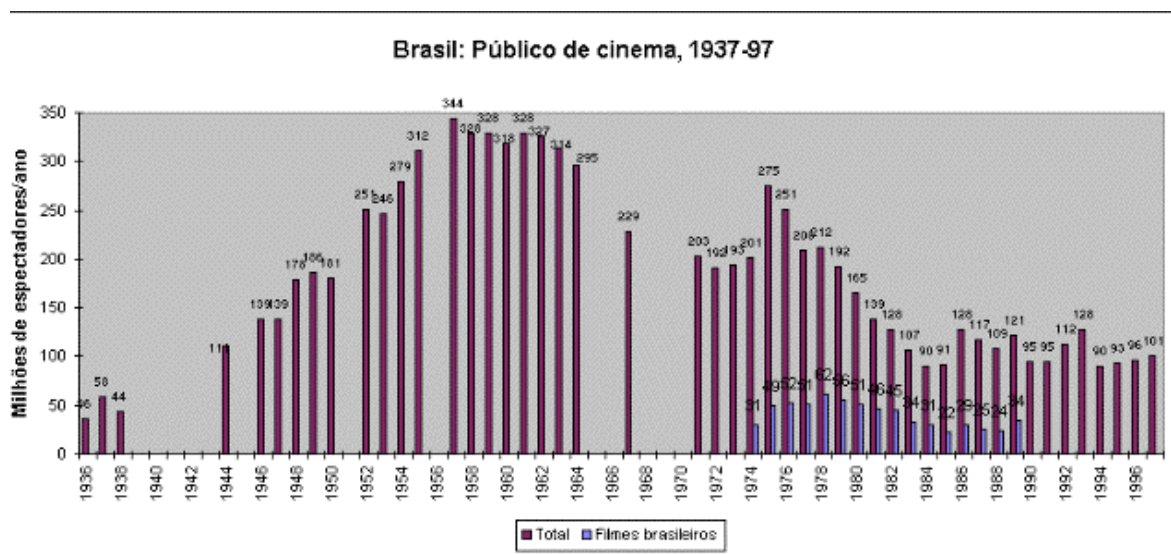
Em 1951 a legislação é transformada pela publicação do Decreto nº. 30.179 que vinculava o filme brasileiro ao estrangeiro, a chamada lei “8 por 1”, onde para cada 8 filmes estrangeiros deveria ser exibido um brasileiro. Considerando que em 1952, de acordo com o *Anuário Estatístico do Brasil*, o Brasil 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 exponencial da indústria. 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. (GATTI, 2000, p. 222)

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. 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. (HEFFNER, 2000, p.481)

Dos anos 50 até os anos 70, o crescimento demográfico acelerado nas áreas urbanas, foi um fator de aumento na freqüência nas salas, o que compensou, de certa forma, os efeitos da penetração da televisão, amortecendo assim a perda de público nos cinemas. Mesmo assim a freqüência 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.

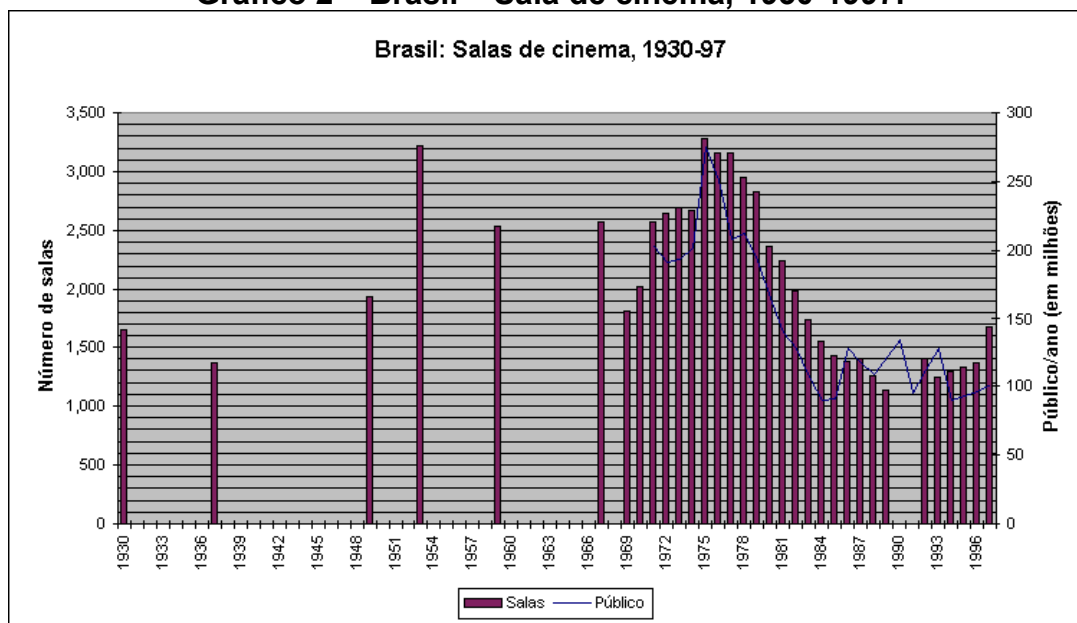
**Gráfico 1 – Brasil: Público de cinema, 1937-1997.**



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. a.a.. Os dados apresentam lacunas anteriores a 1966 pelo fato de apenas após a criação do Instituto Nacional do Cinema as informações apresentarem uma regularidade.

**Gráfico 2 – Brasil – Sala de cinema, 1930-1997.**



Conforme esclarece Amancio (2000, p. 18), 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. (RAMOS, 1987, p. 410). 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 centralização 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 (GATTI, 1999, p.67).

Sob o Ato Institucional nº. 5, marco do período militar no Brasil foi criada a mais sólida agência de desenvolvimento de atividade cinematográfica. Criada em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. – Embrafilme 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. (GATTI, 2000, p.212)

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 (LEITE, 2005, p. 112).

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, 30 % do mercado era ocupado pela produção nacional. 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. (RAMOS, 1990, p.421)

Tabela 2 - 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. Na lista das 25 maiores bilheteria do cinema nacional entre 1974 e 1985, *Os Trapalhões* aparecem em 14, ou seja, 56% do total. Uma percentagem impressionante para uma indústria marcada por crises sucessivas (LUNARDELLI, 1996, p.19).

A grande atuação política de Roberto Farias seria na aprovação da Lei nº. 6.281, de 9 de dezembro de 1975, que ampliava os poderes da Embrafilme, 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 [teve] atividade reguladora, fiscalizadora, formuladora de políticas de preços e das cotas da obrigatoriedade de exibição de filmes

nacionais” (AMANCIO, 2000, p.55). É no terreno da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais que se concentra o maior impacto das políticas governamentais para o setor da época.

**TABELA 3 - Cotas de obrigatoriedade de exibição do filme nacional: 1939-1979**

<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 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.

Todavia, 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. (LEITE, 2000, p.65).

Para Bernardet (1979, p. 19), 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 presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional, como condicionou em grande parte suas forma de afirmação.

Na revista *Cinema Cisco*, de setembro de 1988, Roberto Farias, então diretor do CONCINE, denuncia o não cumprimento da lei de obrigatoriedade por parte dos exibidores. Os mesmos burlavam a lei alegando vários fatores. 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 “graça a morosidade da justiça por vezes acaba prolongando-se infinitamente” (Revista de Cinema Cisco, p.19).

O fechamento das salas nos principais centros urbanos do país tem o seu processo iniciado na década de 1970, para Gatti (2000, p. 223).

Nos anos 1970 inicia-se o fenômeno do fechamento das tradicionais salas de exibição, em função da queda de público, dos baixos preços dos ingressos e da especulação imobiliária que nos ocorreu grandes centros urbanos. Estima-se que mais de 1.200 salas encerraram as suas atividades em todo o território brasileiro nessa fase. 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.

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 diretamente aos consumidores (GATTI, 2000, p. 223). Presencia-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 das salas e no aparelhamento das mesmas.

Sobre essa crise no parque exibidor cinematográfico no país, Ramos (1987, p.438) 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.

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 (TURNER, 1997, p.27). 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. (HABERT, 1992, p.24)

O Brasil emergia como um dos mais dinâmicos mercados de TV do terceiro mundo. As compras pelo crediário, no período, expandiram o número de domicílios com o aparelho e em 1960, 9,5% das residências tinham aparelho de TV; em 1970, esta estimativa passou para 40% dos domicílios. (SKIDIMORE, 1988, p.222)

Para Seligman (2000, p.24) 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 destinados ao grande público – entre eles a pornochanchadas. 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 montante a região sudeste contava com 12,44% dos domicílios com TV. Em 1970, dos domicílios brasileiros 24,11% contavam com ao 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 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% (ECONOMIA DA CULTURA, 1998, p.68).

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 política de desenvolvimento e integração nacional. Houve um forte investimento na infra-estrutura visando à ampliação do alcance na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas. (HAMBURGER, 1998, p.455)

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 atingem altos índices em vários países. Segundo Hobsbawn (1995: p. 484), na década de 1980, cerca de 80% da população do Brasil tinha acesso à televisão. Para Florisbal (1995, p.156), 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, a concentração de recursos técnicos e econômicos das empresas de tele difusão, que além de possibilitar uma alta capacidade de modernização, fez emergir uma dramaturgia de alto nível artístico, 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 foram agravadas pelo fato dessas produções propiciarem experiência audiovisual com grande afinidade temática e dramática. (HAMBURGER, 1998)

**Tabela 4: Brasil: Taxa de analfabetismo e taxa de penetração da televisão nos domicílios: 1960-1996**

<b>Ano</b>	<b>População acima 15 anos</b>	<b>% de analfabetos</b>	<b>Domicílios</b>	<b>% de domicílios com televisão</b>	<b>% de TV em cores</b>
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, e ocupou posição dominante até o início da década de 70. 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 fez 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. 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. Para o cineclubista Felipe Macedo, em seu texto "O Modelo Brasileiro de Cinema", diz que é necessário abandonar essa tendência ingênua que sustenta 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 hoje. O ingresso era de 1 dólar em média. O cinema era divertimento popular com salas de 500, 600, 800 lugares, mesmo em cidades pequenas, e nas grandes as salas eram espalhadas pelo bairro. O país tinha um público médio anual de 400 milhões de espectadores. Mas ele aponta para a questão das distribuidoras serem várias e dessa 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 americanas em apenas três por orientação da Motion Pictures Association of América e foram fechados os escritórios regionais e as empresas passaram a ditar os preços sem concorrência. Com isso, num espaço curto de tempo os pequenos exibidores faliram fechando as salas menores principalmente nos bairros. 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 americana.

Para Turner (1997, p. 31), 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 predominado por 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.

Para Turner (idem, p.32) 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, e nas conversas e outros contatos sociais.

Para Eric Hobsbawn (1995, p.301) a prosperidade e a privatização da vida moderna destruíram o que a pobreza e a coletividade haviam construído. Os telefones substituíram as fofocas 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 que 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 faraônicas realizadas pelos governos militares. O governo Médici passou, artificialmente, uma impressão de período de empregos abundantes e inflação baixa. O Brasil tri-campeão e 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'. (HABERT, 1992, p.12)

No final da década de 1970 o surgimento das grandes redes nacionais atendeu ao interesse político do governo por maior controle dos meios de comunicação. Nesse sentido, como principal meio de comunicação, a TV desempenhou importante papel em todo o território nacional (HABERT, 1992, p.70). 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 maior por especificidades culturais e pelas altas taxas de analfabetismo. (conforme a tabela 4)

Segundo Jowett e Linton (apud, TURNER, 1997, p.98), 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>2</sup> realizado pelo IBGE e concluído em 2003 mostra essa tendência. Enquanto as pessoas sem instrução gastam em média com R\$ 33, 67, as com ensino fundamental gastam R\$ 72, 97, as com ensino médio R\$ 156,98 e de Ensino superior R\$ 391,62 (Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa de Orçamentos Familiares 2002-2003).

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 (1983, p. 94), 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>2</sup> 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.

Além disso, o custo nos cinemas atualmente é aproximadamente nove vezes maior do que em vídeo e TV a cabo e quase noventa vezes maior do que a 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 “desviadas” 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. (ECONOMIA DO CINEMA, 1998, 53).

Outro fator que contribuiu para o afastamento do público dos cinemas foi o preço do ingresso. De acordo com LEITE (2005, p.71) 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 impedir que as pessoas saíssem 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 (2000, p. 55), 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(76), Cr\$ 8,99(77), Cr\$ 12,34(78), Cr\$ 19,01(79), Cr\$ 38,63(80).

O Governo Geisel, segundo Bernardet (1979, p. 64), 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 CONCINE, o Conselho Nacional de Cinema. Essa atenção deveu-se ao desenvolvimento nos anos 70 de um filão de produção, a pornochanchada, que deixava clara 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. 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. (LEITE, 2005, p.110)

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, que foram se transformando em templos evangélicos, bancos e bingos, ou simplesmente permanecem fechadas até hoje. Depois dos meados da década de 1980, o lazer cinematográfico do Centro da cidade passa a dar sinais e se viram esvaziadas pela “migração” das salas para os *shoppings centers*.

### 1.3 O caso da 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” (COHN, 1984, p. 27) 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 á 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”. (MELLO, 1978, p.24). 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”. (AMANCIO, 2000, p.19)

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. Pretendendo colocar o cinema brasileiro em condições de igualdade como os “melhores” modelos da indústria mundial. Iniciava-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, introduz linhas de financiamento subsidiadas com recursos gerados pela taxaço de distribuidores de filmes estrangeiros.

O Decreto-lei nº. 43, de 18 de novembro de 1966, que criou o Instituto Nacional do Cinema, 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. (MELLO, 1978,, p. 37)

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. 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. (GATTI, 1999, p.67)

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. (FILHO, 1994, p.41)

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 a 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. (GATTI, 2000, p.212)

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 seja estrangulado por carências de canais de escoamento”. (Revista Filme Cultura, n.13, 1969, p.43).

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. (MELLO, 1978, p.54)

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 reivindicaram 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 manutenção da obrigatoriedade de exibição, etc. (AMANCIO, 2000, p.30).



Em 9 de dezembro de 1975, a lei nº. 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). (GATTI, 2000, p. 213)

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 etapa 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. (BERNARDET, 1979, p.41)

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 CONCINE 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. (MELLO, 1978, p.59)

Para Ramos (1990, p.411) 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 Jarbas 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 (2000, p.41) 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. (SELIGMAN, 2000, p.41)

Todavia, a 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*. (ABREU, 1996, p. 74). Sobre esse gênero podemos compreendê-lo como

uma linguagem criada pela censura, uma repetição 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. (SELIGMAN, 2000, p.59)

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” que nasceu da região do cruzamento da Rua do Triunfo com a Rua Vitória, logradouro de São Paulo que 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 (RAMALHO JR, 1994, p.23).

Os bares localizados na Boca serviram como ponto de encontro de diversos cineastas e produtores que queriam trabalho no cinema nacional. A Atriz Helena Ramos (ABREU, 2000, p.130), 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.

Imagem 1 – 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". (ABREU, 1996)



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.

**Tabela 5 – Filmes lançados no Brasil e co-patrocinado pela Embrafilme: 1970-1983**

Ano	Filmes lançados no Brasil	Filmes com contrato com a Embrafilmes (*)
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
<b>Total</b>	<b>1172</b>	<b>303</b>

(\*) 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 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

Segundo Leite (2005, p. 108) 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, AS CANGACEIRAS ERÓTICAS e A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS, 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 1960”.

Para Fernão Ramos (1987), 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 (1979, p.91), as pornochanchadas atingiam um público numeroso, denominado público popular ou classe C, e não alcançava o outro público, considerados o público culto.

Ainda segundo Bernardet (1979, p. 55), a Embrafilme financiava diversas pornochanchadas, quando resolveu suspender esse tipo de produção. 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.” (Jornal do Brasil, 4/8/76). Na cidade de Curitiba, em meados de 1970, foi organizada uma marcha que teve como lema “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” (Leite, 2005, p. 109). 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, A FILHA DA CAFETINA tornou-se A FILHA DA MADAME BETINA, e O ANJO DE VASSO transformou-se em O ANJO LOIRO. (SIMÕES, 1999, p.185)

Segundo SELIGMAN (2000, p.57), 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 (2005) 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. A desarticulação do regime militar levou ao fim da censura. Assim, “os filmes de sexo explícito invadiram as salas de cinema do país. Essas produções transformaram as comédias eróticas da Boca em películas bem – comportadas.” (p. 110).

A virada dos anos 80 coincide com o processo de abertura 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 e COISAS ERÓTICAS, 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, com cerca de 500 títulos em 1981. Em 1984 dos 105 filmes nacionais exibidos em São Paulo, 69 eram de sexo explícito. (ABREU, 1996, p.80). A tabela abaixo mostra a proporção entre os filmes brasileiros e os pornôs produzidos no Brasil entre 1980 e 1989.

**Tabela 6 - Filmes brasileiros produzidos e filmes brasileiros pornô:  
1980 e 1989**

<b>ANO</b>	<b>Produção Brasileira</b>	<b>Produção pornô (*)</b>
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
<b>TOTAL</b>	<b>834</b>	<b>382</b>

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 podia caminhar 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 bem: 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. (p.107)

A Boca do Lixo viu-se atacado pelos dois lados: a crise econômica e 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. (ABREU, 1996, p 82) 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.

**Tabela 7 - Evolução da Taxa Inflacionária: 1975-1990**

<b>ANO</b>	<b>ÍNDICE</b>
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 foi sempre 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”. (VALE, 2000, p.34) 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 lazer. 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 no Centro de Vitória.

## **CAPÍTULO 2 – As transformações da cidade de Vitória e os palácios cinematográficos do Centro**

### 2.1 A cidade e os primeiros momentos das salas de cinema

Após analisarmos o hábito de ir ao cinema, as políticas brasileiras para o setor cinematográfico e a sua relação com o cinema nacional iremos nesse capítulo trabalhar a questão das transformações na cidade de Vitória e suas influências para a história das salas de cinema.

Levaremos em consideração que as áreas centrais de diferentes realidades apresentam uma importância no contexto urbano onde está associada, sobretudo no que diz respeito ao seu desenvolvimento histórico, territorial e social. Para Freitas, por exemplo, as duas vertentes que giram em torno da questão referentes aos centros urbanos são as noções de função integradora e sua função simbólica. Para o autor:

Na 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 (2002, p.11).

Cabe lembrar que o poder sempre fez um uso simbólico do centro e, portanto, era aí que se localizavam as salas de cinema, os templos, os monumentos e os espaços coletivos. Na análise do Abe (1997, p.37), 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.

Segundo Lefèbvre (1972, p.164), a realidade urbana e a cidade seriam o lugar:

(...) por excelência onde se desenrolam os ciclos de re-produção, mais amplos e mais complexos que o da produção, nele inscritos. Em especial, a reprodução das relações (capitalistas) de produção implica a reprodução da divisão do trabalho, ou seja, das separações do interior da divisão do trabalho e entre a divisão técnica (nas unidades de produção) e a divisão social (no mercado).

A este respeito, Campos Jr. (2002, p.45) 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.

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 (apud, ABE, 1997).

Abe (1997), 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 queda da diminuição de áreas construídas de lojas e escritórios, os imóveis vão se tornando obsoletos mal conservados e 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.

O Centro antigo, bem como a maioria das outras cidades brasileiras, na primeira metade do século XIX, não possuía energia elétrica, água encanada nem rede de esgotos. Somente durante o governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912) houveram intervenções significativas nessas áreas. 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. (1987, p.127)

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. (TALLON, 1999, p.97) 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 histórico 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. (2003, p.22)

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 ligando Vitória ao continente, que hoje leva o seu nome, 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. 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 da Agricultura de Santa Tereza. Criou ainda o Instituto de Crédito Agrícola do ES, do qual resultaria o Banestes, e reaparelhou o porto de Vitória. (TALLON, 1999, p.36).

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 urbana pela municipalidade. Neste bairro 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 tida por zona rural (RIBEIRO, 2003, p.78).

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 (2006, p.24), 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 maciça 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.

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, e aumentaram os investimentos na produção industrial e transporte, no primeiro período de governo de Jones dos Santos Neves (1951-1954). Mas o primeiro mandato do governador Lacerda de Aguiar, “o Chiquinho” como era conhecido, foi marcado pelo atraso de sete meses no pagamento do funcionalismo estadual, no fim de do mandato. Em 1960, o Espírito Santo atingia a população de 1.169.553 habitantes, sendo que destes 31,64% no meio rural e 68,36% no meio urbano. (TALLON, 1999, p.125)

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. Entretanto, o seu governo foi interrompido pelo golpe militar de 1964. Para não ser cassado, “Chiquinho” renunciou. 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 de 1900 era um estado com 209.783 habitantes (Censo de 1890) e muito submissa ao mundo rural, em particular a atividade cafeeira.

A queda do preço do café nos meados da década de 60, 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. (ROCHA e MORANDI, 1991, p.52).

O preço da saca de café passou de US\$ 16,18 em 1945 para US\$ 58,34 em 1950, provocando um novo 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 em 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 (ROCHA e MORANDI, 1991, p. 21).

Nos meados da década de 60 a crise do café associado 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:

Tabela número 8 – População do ES em relação meio urbano-rural (%) 1950-1991

ANO	URBANO	RURAL
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, 1999, p. 91.

Para Siqueira (2001, p.93), o Espírito Santo talvez tenha sido o estado que mais se desestruturou com o programa de erradicação. 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.

## 2.2 Os grandes projetos industriais e os “cinemas de calçada”

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 estado. 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 [migravam] 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, (...). (BANCK, 1998, p.159)

Para SIQUEIRA (2001, p. 93), 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 apresentam crescimento na casa dos 117%, entre 1920 e 1960, que envolviam as cidades de Vitória, Vila Velha, Cariacica 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

agrícola e significativo fluxo migratório da população rural para a área urbana, em particular para a região metropolitana. (ROCHA e MARCONDI, 1991, p. 60).

É nesse cenário de transformações políticas, urbanas e sociais que se desenvolveu o parque exibidor cinematográfico capixaba. Dessa forma, houve uma peculiar alteração na relação das salas de cinema com o urbano. Não apenas por fatores intrínsecos ao mercado cinematográfico, mas também em função das transformações urbanas, como por exemplo, a migração do mercado imobiliário para outras áreas da cidade como a Enseada do Suá e a Praia do Canto. Ou ainda pela migração para os shoppings da função do cinema como espaço de entretenimento e a modificação, na década de 70, pela industrialização cultural que buscou se a espetacularização cultural. As “diversões” agora ganham seu formato mais dominante, o do entretenimento, o da forma de lazer como alienação, como momento de venda de uma cultura dominante de consumo, da transformação da cultura como marca.

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 a prática na época, o teatro utilizava uma orquestra para dar o som aos filmes mudos, em 7 de agosto de 1901, o Jornal Commercio do Espírito Santo, publicou uma breve nota sobre o maquinário que estreava 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>3</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 photographia e da

---

<sup>3</sup> O aparelho Lumière foi trabalhado por demais inventores que procuraram adaptar o aparelho. Surgiram assim as mais diversas denominações: mimioscópio, cinetógrafo, cronofotografoscópio, aerialgrafoscópio, shadografoscópio, bioscópio, omniographo, etc

eletricidade. Podemos assegurar que o Biographo Lumière é digno de atenção 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 cativo. Até mesmo as ameaças e as pestes, como a peste bubônica, acabavam por prejudicar as diversões. Nos cinemas, eram freqüentes os incêndios que partiam da cabine de projeção, onde os operadores distraíam-se e as fitas enrolavam, pegavam fogo. (ARAÚJO, 1981, p.219)

Para Fernando Tatagiba (1988, p. 31), 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 Oficial saiu a seguinte nota:

**No Eden Parque**

No meio de significativa concorrência, realizou-se no sabbado ultimo, naquello excellento 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 effigie do Exmo. Sr. Coronel Henrique Coutinho, dignissimo Presidente do Estado, como também a do illustre homem publico o Exmo. Sr. Coronel Augusto Calmon, recebendo-os com applausos os circumstantes que, amfantes calorosamente proromperam em entusiastica salva de palmas à effigie do inesquecivel Marechal Floriano Peixoto.

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

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

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

Imagem 2 – Anúncio sobre o cinematógrafo no Édén Parque

No Édén Parque - No meio de significativa concorrência, realizou-se no sabbado ultimo, naquello excellento 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 effigie do Exmo. Sr. Coronel Henrique Coutinho, dignissimo 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 effigie 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 meliores que tem vindo a esta capital. Hoje haverá nova função na qual será exhibido um programa inteiramente novo e de quadros animados.(Jornal Oficial, 15/01/1907)

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. Os locais eram modestos, barracões improvisados, geralmente de madeira. Mobilizou no primeiro momento um público, cujo acesso era estimulado pelo baixo preço da entrada. No lugar do antigo Édén Parque foi inaugurado em

1932, com o filme *Tenente Sedutor*, o cine Glória, pertencente à empresa Santo e Cia., com capacidade para 1.500 lugares.

O Éden Parque possuía algumas atrações para seus clientes, que 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, freqüentado principalmente por homens. Seus freqüentadores não eram vistos com bons olhos, pois muitas vezes os jogos realizados eram proibidos, de acordo com os costumes da época, e considerados jogos de azar, como por exemplo, os jogos com dados.

Em 1921, onde hoje se encontra as Casas Pernambucanas, 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. Apresentou filmes como “os Dez Mandamentos”, “Sangue e areia”, “os Miseráveis”, 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”, e 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” (Diário da Manhã, 10 de maio de 1921, p.3)

Surgem então 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: a geral custava seiscentos réis e a cadeira custava mil e duzentos réis. Afirmam antigos freqüentadores que os meninos vibravam com os seriados e os filmes de faroestes. As sessões de domingo eram especialmente para as crianças. E às segundas-feiras, o cinema era tomado por soldados e empregadas domésticas, já que o quartel ficava próximo do quartel.



Imagem 3 – Foto do Cine Politeama: Decoração festiva no 4º centenário do povoamento do solo espírito saltense. Vê-se a direita o barracão do antigo Cine Politeama inaugurado em 1926, onde anos depois iria funcionar o Santa Cecília. Avenida República, 1935. Foto: Acervo coleções Especiais/BCUFES

O Politeama possuía algumas características, no verão (o telhado era de zinco) fazia um calor insurportável, o público enfrentava uma verdadeira sauna. A projeção naquela época era bastante falha e muitas vezes a fita se partia no meio da sessão gerando uma grande algazarra entre a criançada. Quando chovia o barulho batendo no telhado de zinco atrapalhava a sonoridade da exibição 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, 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 a toda a redondeza”. (TATAGIBA, 1988, p.36)

Apesar da importância para a economia, Vitória tinha características bucólicas de uma cidade pequena, era ainda uma cidade que 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”. (PIMENTA, Nilton. 2001. *apud* RIBEIRO, 2003, p.29)



Imagem 4 – Anúncio sobre o incêndio no Teatro Melpômene: O Jornal A Folha do Povo (09/10/1924) mostra a notícia do incêndio no Teatro Melpômene considerado uma grande catástrofe para as proporções da época.

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” (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 criticas ao teatro que logo depois foi demolido, deixando somente sua estrutura que mais tarde seria aproveitada pelo arquiteto italiano André Carloni para a construção do Teatro Carlos Gomes, na mesma praça.

Apesar da repercussão apresentada pela imprensa o incêndio não alcançou proporções maiores, sendo apenas um princípio de incêndio 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 grande números de ferido”, apesar de durante de o texto afirmarem 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 camisa; e Manoel Nunes, de

côr branca, com 16 annos presumíveis, filho de Jose Nunes, vestindo calça e paletot branco e camiza escura, listada de preto. (A Folha do Povo, 09/10/1924)

No livro “história do Teatro Capixaba”, de Oscar Gama Filho (1981, p.133), o autor alerta que o episódio foi exacerbado pelo interesse de André Carloni para 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. A historiadora Maria Stella de Novaes (1970, p.407), 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, gente havia sufocada 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.

Logo após o incêndio, mesmo sem ter sido destruído, o Melpômene foi vendido a André Carloni que aproveitou a estrutura do mesmo na construção do Teatro Carlos Gomes, na mesma praça.

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”. A 10 de novembro de 1929, a Empresa Santos 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. (TATAGIBA, 1988, p.38)

Assim, 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, com ingresso mais barato. Alguns bairros tinham algumas 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.

Na década de 50, a região da Grande Vitória contava 11 cinemas. A Empresa Santos S.A., de propriedade de Danilo Cerqueira Lima, a mais antiga do estado tinha o monopólio das salas desde a época do Teatro Melpômene. Sob a sua administração passaram, além do Melpomêne, 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 da 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 sejam 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. Dionísio Abaurre [Jandaia], além do salão dos Pavenianos em Santo Antônio. (A Gazeta, 28/06/1955)

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, São Luiz. Em 1955, Dionísio Abaurre entra no mercado exibidor e funda a Empresa Dionysio Abaurre Com.ltda. administrando salas como os cines Jandaia, Juparanã, De Lurdes, Dom Marcos em Vila Velha e o Colorado em Campo Grande. Ao lado desses três existia também a ATERAC – Empresa de Cinemas Ltda, a qual 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 do parque exibidor



cinematográficos no estado entre 1950 e 1990, quando os proprietários buscaram outras atividades, como veremos no capítulo 3.

O Dionísio Abaurre teve dificuldades em quebrar o monopólio da distribuição no mercado local, já que as Empresa Santos S.Ade Edgar Rocha, e a Cinema Vitória Ltda., de Danilo Cerqueira Lima, detinham contrato de preferência das distribuidoras 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 Dionísio 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]. (A Gazeta, 20/07/1955)



Imagem 5 – Foto do Cine Jandaia: O cinema estreou com o filme O GRANDE SULLIVAN, em 22 de julho de 1955. Sala de propriedade da Empresa Dionysio Abaurre Com.Itda. Acervo família Abaurre

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, que consistia em 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. (GATTI, 1999, p.53).

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, isso 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.

Em 1949 surgiu o Cine Trianon, no bairro de Jucutuquara. No ano seguinte foi inaugurado o cine Vitória, na Avenida Jerônimo Monteiro, que foi o primeiro cinema a oferecer sessões a partir das 15 horas e, aos domingos e feriados, a partir das 13 horas. Ficou conhecido popularmente como “Vitorinha” e com o tempo acabou por ser uma opção para os que gostavam de faroeste e filme de artes marciais.

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. (A Gazeta, 06/10/1950)

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.

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, freqüentar 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 a opção de lazer era escassa, não existia uma vida noturna até as altas horas como é hoje e 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 vai 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 hábitos dos usuários também se alteram. Quem ia a um cinema nas salas lançadoras de filmes, vestia-se como quem vai a um evento social 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. Era palco das grandes estréias. As inaugurações transformam-se em grandes acontecimentos sociais. As inovações de projeto do edifício, refinamentos de detalhes e inaugurações grandiosas acompanhavam o processo de modernização e sofisticação da imagem cinematográfica e do público que ia ao cinema, uma atividade antes tido como lazer popular.

Imagem 5 – Foto do Cine DeLourdes: Inauguração do Cine DeLourdes, em 15 de março de 1957 no bairro homônimo. Com a presença do prefeito de Vitória Adelpho Poli Monjardim cortando a fita inaugural. Acervo Família Abaurre



Imagem 7 – Foto do Cine Jandaia: Em primeiro plano durante a premier do cine Jandaia, em 22 de julho de 1955, na platéia o Coronel Rubim comandante da Polícia Militar (de farda), de terno escuro o prefeito de Vitória Adelpho Poli Monjardim ao lado do governador Francisco Lacerda de Aguiar (de óculos), Entre outras autoridades presentes.

Em 1951, foi inaugurado o cine São Luiz, com grandes festividades e que contou com a presença de autoridades locais, de Luiz Severiano Ribeiro Júnior (sócio do proprietário Edgar Rocha) e representantes das áreas culturais e artísticos.

Além disso, estiveram presentes a sessão inaugural e promoveu um grande entusiasmo do público foi a presença dos astros da cinematografia nacional da época como Eliana Macedo, Anselmo Duarte, Ilka Soares, do Diretor Watson

Macedo, do filme AVISO AOS NAVEGANTES (1950), atores de grande identificação com o público da produtora Atlântida.

Apesar de haver a predominância do filme americano 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. 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” aponta a preferência do público capixaba para o cinema nacional, mas já havia a predominância da preferência pelo filme americano.

#### OS MELHORES DO PUBLICO CAPIXABA Resultado final do concurso

##### O MELHOR FILME NACIONAL

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

##### O MELHOR FILME ESTRANGEIRO

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

##### A NACIONALIDADE MAIS VOTADA

- 1º) Americana com 86 votos
  - 2º) Brasileira com 58 votos
  - 3º) Italiana com 33 votos
  - 4º) Francesa com 21 fotos
  - 5º) Mexicana com 18 votos
  - 6º) Inglesa com 8 votos
  - 7º) Sueca com 2 votos
  - 8º) (empatados) Alemã e japonesa com 1 voto
- (A GAZETA, 13/07/1955, p.2)

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 pela empresa Santo, de Cerqueira Lima, em 21 de setembro de 1955. O Cine Santa Cecília era o maior do estado, com capacidade de 1.453 lugares e situa-se no Parque Moscoso, na Avenida República, junto ao Parque Moscoso, onde antes funcionava o cine Politeama.

Era considerado um espaço moderno e exigia dos freqüentadores o uso de traje social para freqüentar o espaço, “com os homens usando terno e as moças devidamente trajadas” (TATAGIBA, 1988, p47). Durante a inauguração foi vinculado um concurso local para quem acertasse a origem do nome do cinema e o prêmio era entrada franca por ano. Oito pessoas acertaram que o nome da sala 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 de grande atração por parte da cidade. Como era comum na época, político e autoridades locais estavam presentes na premier

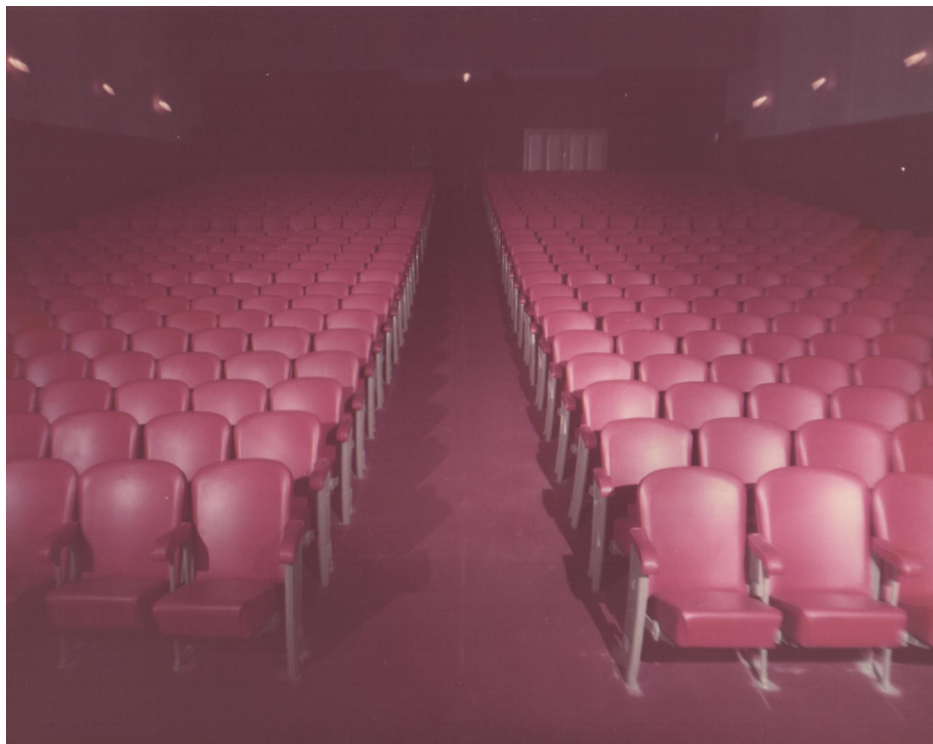
Ontem, no horário anunciado de 15 horas, deu-se a inauguração da nova sala de projeção da Empresa Santos, Teatro Santa Cecília, situado no local do antigo Politeama. Contando com a presença do Governador Francisco Lacerda de Aguiar e de várias outras autoridades civis e militares de nosso estado, e ainda a imprescindível presença do público, (...) A Gazeta, 22/09/55

Em 1975, com o filme PAPILLON, foi inaugurado o cine Paz, de propriedade de Dionísio Abaurre. Com capacidade para 700 cadeiras e um corredor interno mais amplo do que os outros cinemas, e 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 Chigaco) tem ótima projeção. O cinema não pretende ser luxuoso –é apenas mais um, mas

com algum conforto (a partir das cadeiras) e muita eficiência. (A Gazeta, 25/03/1975)

Imagem 8 – Foto do Cine Paz: 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. Foto acervo Família Abaurre.



Um 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. Contudo, 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.

Imagem 9 - 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 freqüentadores.



Algumas falas dos freqüentadores mostram a insatisfação na qualidade da programação e no serviço prestado pelo cine. Paulo Branco, músico, freqüentador 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

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.

Tabela 9– Filme apresentados no Cine Drive-In Camburi de jan. a jun./1976

A lontra travessa	01/02/76	Aventura
O casal	01/02/76	Pornochanchada
A grande aventura de Lasie	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, o equivalente a 1 automóvel por domicílio, em média (STUCK, 1999, p.121). O Drive In acabava 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, bem eu” -, não quis se identificar porque estava acompanhado por uma moça muito mais nova).<sup>4</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 não podia ser melhor.”

Apesar da novidade o empreendimento durou apenas quatro 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 veículo 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

---

<sup>4</sup> A Gazeta, 04/04/1976

raríssimos os jovens que tinha autonomia de sair de carro, pegar o carro com o pai pra sair.

Existiam também os cinemas de bairro na região metropolitana como o Continental e o Dom Marcos em Vila Velha, o Aterac 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, o Trianon em Jucutuquara. Fora os cineclubes da UFES, cineclube do DEC, cine clube 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.

Tabela 10 –CINEMAS ABERTOS, FECHADOS E REABERTOS NA REGIÃO METROPOLITANA DA GRANDE VITÓRIA

Município	Cinema	Proprietário(s)	Inaugurado em:	Fechado em:
Cariacica	Hollywood	Ruben Careta	14/06/1958	28/02/1981 (reaberto em 02/05/1982)
	Colorado	Dionisio Abaurre	13/08/1977	28/02/1981
Serra	Mestre Álvaro	Aurélio Massariol	1940	1965
Viana	N. Sra. Da Conceição	Paróquia	1977	1978
Vila Velha	Aterac	Ruben Careta	14/05/1965	01/09/1983
	American		06/05/1956	28/02/1981
	Capixaba	Edgar Rocha	Década de 50	1960
	Dom Marcos	Dionísio Abaurre	Década de 40	28/02/1981
Vitória	Melpômene	Desconhecido	Década de 30	1940
	Central	Danilo Cerqueira Lima	Década de 20	1935
	S. Cecília		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 Dionísio Abaurre	1960	28/02/1981
	São Luiz	Edgar Rocha	03/05/1951	Década de 90
	Trianon		Década de 50	Década de 70
	Paz	Edgar Rocha e Dionísio Abaurre	25/03/1975	Década de 90
	Vitória		04/10/1950	10/12/1980
	De Lourdes			Década de 50
	Politiema		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 a 50, como uma espécie de símbolo de emancipação dos bairros, da mesma forma podemos dizer que o cinema se espalhou pelas cidades de interior simbolizando os importantes centros regionais, que aos poucos se diferenciavam das cidades “provincianas” ao mesmo tempo em que se aproximavam da cultura cinematográfica das cidades conectadas com outros centros, mais cosmopolitas. (ANO, p.11)

Para Abe (1997, p.49), a partir de 1980 a região da grande Vitória estava dentro de um processo intenso de urbanização da economia da população brasileira, a exemplos 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. (ABE, 1997, p.49)

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 modelação do arruamento possibilitaram o desfrute da cidade a noite e o incremento das diversões nos espaços da cidade (RIBEIRO, 2006, p.21).

A região metropolitana da Grande Vitória cresceu em ritmo acelerado nas últimas décadas. 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 e consumir 55% da energia elétrica (BANCK, 1998, p. 179).

Os anos 60 marcaram uma profunda mudança na geografia urbana da cidade, além de um crescimento das periferias urbanas de Vitória em decorrência da erradicação capixaba. Nesse capítulo observamos uma forte relação entre as salas e o espaço urbano, principalmente nas décadas de 50 a 70 que se perdeu, que estava baseada em um modo de vida que se modificou e em uma relação com a rua que foi completamente alterada.

O cinema do início, das diversões, ora era o cinema da família, das mágicas e ilusões que agradavam todas as idades; ora era o pornográfico, censurável, cuja família não poderia freqüentar. Podemos falar de uma permanência do cinema é a do cinema de diversão, ora renovado pelo mundo do entretenimento, ora impactando pelas mudanças da cidade. E se estamos falando de sociabilidade,

estamos falando de cinema. Parafrazeando Santoro (2005, p.13), "... as pessoas vivem o encontro no cinema. O cotidiano fica para a televisão".

## Capítulo 3 – O fechamento das salas de cinema de Vitória

### 3.1 Os cinemas projetando a própria crise: os exibidores e o fechamento das salas de exibição cinematográfica

Os números confirmam que no período entre 1979 e 1985 as salas de cinema no ES se reduzem 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 leva vários proprietários a mudarem de ramo e investirem 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 *pornochanchada*) foi por causa da mudança do público ou a mudança do público que foi por causa da programação? Até onde esses freqüentadores 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 entendemos que era necessário ouvir esse público e avaliarmos onde estavam as principais atrações no hábito de ir ao cinema e de escolher a sala que seria prestigiada nessa atividade.

Segundo levantamento entre 1980 e 1982, o Espírito Santo teve 16 cinemas fechados. Destas 4 foram da capital e as 12 restantes do interior. Segundo Oliveira (E.S. Revista, 1982), 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 ou eram considerados economicamente um 'elefante branco' na febre da valorização imobiliária, foram definitivamente fechados, e sem qualquer possibilidade de seus proprietários abrirem outras salas em locais menos valorizados<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> PEIXOTO, Cícero. Cinemas no Espírito Santo. Apenas ruínas no futuro? **E.S Revista**. Vitória, v.1, n.11, p.41-48, nov.1982.

Realmente as salas com 800 a 1200 lugares ficavam 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* vai aos poucos tornando menos glamuroso do que em outros tempos.

Paralelo a crise do mercado cinematográfico no Espírito Santo e no Brasil, temos a expansão da TV, fazendo com que a mesma seja vista como a grande responsável pela retração do público nas salas. E a trajetória da TV brasileira aumenta as vendas aos domicílios em taxas crescentes a partir de 1960. O crescimento se dá em média na casa dos 10% e em 1968 atinge um incremento de quase 50% em relação ao ano anterior. De acordo com o censo do IBGE, no que trata domicílio 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 do domicílio, 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% (SIMÕES, 1990, p.110).

Por parte dos proprietários das salas vários fatores foram apontados. 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 estavam excessivos, além dos valores 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 apontada como concorrente das salas pelos exibidores. Mesmo os jornais e revistas 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 outros, a imprensa Capixaba também tentava articular as causas e os efeitos do problema.

Não podemos esquecer aqui que a crise econômica no mundo gerada pela súbita elevação do preço do petróleo que vai atingir em cheio a sociedade brasileira, o exagerado endividamento e a recessão econômica já visível na segunda metade da década de 70 começa em 1980 a provocar reações. As taxas de crescimento econômico caíram em 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”. Esse momento não só as salas de cinema sentem a retração, mas todos os setores de serviço e principalmente os destinados ao lazer, tendo em vista que a população perdia o seu poder de acesso devido ao baixo poder aquisitivo.

Para Habert (1992, p.43) as projeções oficiais são desmentidas nesse período numa situação catastrófica para a economia brasileira. A dívida externa pulou de 12,5 bilhões de dólares em 1974 para 43 bilhões em 1978 e chega em torno de 60 bilhões em 1980. A inflação rompe todas as barreiras e chega a atingir 110% em 1980 alcançando 211% em 1983 e 415% em 1987. Dessa forma, acontece um arrocho salarial sem precedentes, o custo de vida subiu e o valor do salário mínimo atingiu o nível mais baixo dos últimos anos. Esse arrocho salarial, as demissões e o desemprego foram crescendo a cada ano.

Para Gatti (1999, p. 73) o que vai ocorrer em relação ao exibidor é que o mesmo trabalha num sistema de porcentagem. Que consistia do 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.

No que concerne à questão de crise econômica, adotaremos o caráter específico empregado por Paul Singer (1982, p.143), em que o papel do mercado como regulador supremo da vida econômica foi severamente limitado. O autor mostra como o Estado adquiriu instrumentos de controle sobre a economia. Os tributos, ao



invés de servirem de fontes para o poder público para que pudesse desempenhar suas funções, passaram a ser meios para estimular ou desestimular o consumo.

Neste sentido, correlacionar os sintomas de uma crise não somente é um desafio para o historiador, mas também um pressuposto importante para a análise uma vez que os aspectos econômicos no Brasil envolveram em grau significativo, nuances políticas em âmbitos nacional e regional. Como aponta Gianfranco Pasquino (1998, p.303), a respeito das ligações econômicas e políticas de uma crise:

Freqüentemente as Crises políticas e as Crises econômicas estão intimamente ligadas, tanto em sentido positivo, quando a solução de uma das duas leva elementos benéficos para a solução da outra, como em sentido negativo, quando a incapacidade de resolver a Crise de uma esfera se repercute sobre a outra esfera.

Segundo Marilena Chauí (1980, p.37):

O tema da crise serve, assim, para reforçar a submissão a um poder miraculoso que se encarna nas pessoas salvadoras e, por encarnação, devolve aquilo que parecia perdido: a identidade da sociedade consigo mesma. A crise é, portanto, usada para fazer com que surja diante dos agentes sociais e políticos o sentimento de um perigo que ameaça igualmente a todos, que dê a eles o sentimento de uma comunidade de interesses e de destino, levando-os a aceitar a bandeira da salvação de uma sociedade supostamente homogênea, racional, cientificamente transparente.

Apesar das dificuldades econômicas apresentadas pelo período as salas se mantiveram por alguns anos, até encerrarem completamente suas atividades no Centro no ano de 1989, 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 o Rubens Careta como Marcelo Abaurre ao falar dos seus pais (José Careta 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 encerrarem as atividades apesar das dificuldades. A Penha Careta, irmã de Rubens Careta, conta que:

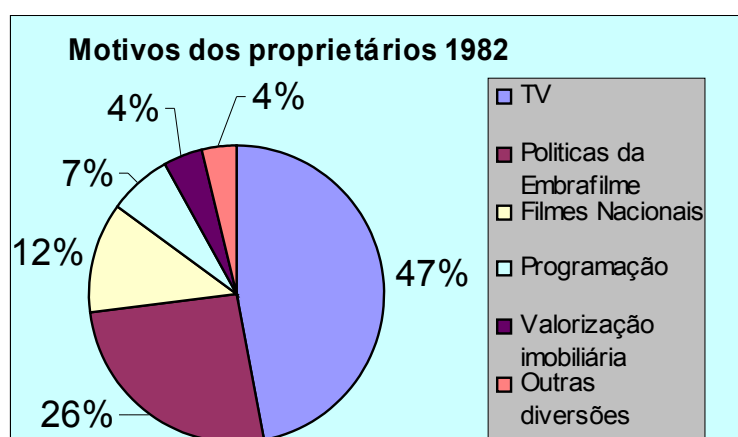
Desde nova trabalhávamos todos na sala, família italiana todos ajudavam, eu ficava na bilheteria. Nossa casa ficava em cima do cinema e tinha tipo um camarote de onde assistimos aos filmes. E lá debaixo vinha um cheiro de perfume francês e a gente percebia como todos se arrumavam e perfumavam para ir 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>6</sup>

Existia uma relação íntima entre os herdeiros das salas e a prática de exibição. Os entrevistados nasceram em residências que eram no mesmo prédio da sala, cresceram trabalhando e assistindo os 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 encerrarem suas atividades porque estava associada diretamente com a história de vida de seus pais e, conseqüentemente, de suas famílias.

O estado segundo levantamento realizado por Oliveira (1982), na monografia “cinema no Espírito Santo: um estudo sobre o fechamento das salas de projeção”, 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 dessa entrevista e contrapor com as fontes trabalhadas e entrevistas realizadas em nossa pesquisa. Oliveira elaborou em sua pesquisa cinco hipóteses iniciais que foram apresentadas aos entrevistados, 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:

Gráfico 3 – Motivos dos proprietários para o fechamento das salas



<sup>6</sup> CARETA, Maria da Penha. Salas de cinema no Espírito Santo. 2007. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 24 mar. 2007.

Iremos iniciar nossa análise pela questão da valorização imobiliária, que, apesar 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, o que provocou transformações na própria estrutura de serviços, que chegou a ponto de não comportar apenas um núcleo central.

Diversos bairros surgiram ampliando assim o perímetro urbano numa nova configuração que passa a ser designada como periferia, palavra que se incorpora rapidamente ao vocabulário capixaba e nacional. Devido a isso alguns bairros tradicionais – Jucutuquara, Praia Cumprida, Maruípe e Bomba – assumem a função de centros regionais e passam a servir a população pelo menos nos serviços básicos. Na Região Metropolitana também se observa à expansão comercial nos municípios vizinhos a capital como Vila Velha, Cariacica e Viana.

Essas transformações, aliadas à degradação que já faz se sentir no Centro, contribuem 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.

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, como uma forma de obter mais lucro com a venda do imóvel do que com o funcionamento do cinema. 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>

---

<sup>7</sup> Juparanã a última sessão do cinema. A Gazeta. Vitória. P.10, 12 mar. 1980.



Imagem 10 – 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?”.

Cabe notar que, no caso do Juparanã, o encerramento das atividades não teve relação direta com a diminuição do público com a sala, ou qualquer insatisfação com a legislação da Embrafilme. Mesmo porque em 1980 ainda era significativa a frequência nas salas de exibição e o proprietário admitia que o negócio da sala “era altamente rentável”. Ao mesmo tempo percebemos que o público via com insatisfação a perda de mais um espaço de lazer no Centro, que perdia uma sala considerada “boa” pelos seus frequentadores.

Nesta mesma matéria existe a fala do público que se mostrava insatisfeito com o encerramento das atividades do Cine Juparanã. “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 Juparanã era um dos poucos cinemas bons, ou pelo menos, decentes, 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

<sup>8</sup> O ex-Dom Marcos pode virar banco. A Gazeta. P.11. 4 abr. 1980.

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, em 1982, 47% apresentaram a concorrência da TV como principal motivo pelo fechamento dos cinemas. Contudo, as respostas na imprensa e nas entrevistas apresentaram divergência e variados posicionamentos em muitos aspectos, nos depoimentos dos ex-proprietários.

Rubens Careta 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, 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” (ES Revista, 1982, 43).

Num 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>10</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 televisão acabou o cinema, mas a televisão primeiro que ela não passava os filmes, televisão quando começou acabou rolando um conchavo, 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 e 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 já

---

<sup>9</sup> O cine Paz vai acabar? A Gazeta. P.13. 6 dez. 1980.

<sup>10</sup> A TV em primeiro plano. O Estado de São Paulo, p.9, 18 jul. 1065.

está passando filme. Isso também ajudou a tirar o pessoal do cinema, e aí vai entrando o progresso, a modernidade, e você tem que se modernizar.<sup>11</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 e que trabalhava no Centro enchia a sala, depois ficou esvaziado pela loteria esportiva. Aquele dinheirinho que o camarada vinha pra sala e 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>12</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”. Concorda com ele, Josino Moro, proprietário do Cine Marilane, na Cidade de Aracruz, 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 à mesma foi exibida na televisão.<sup>13</sup>

Apesar de a maioria citar a concorrência da TV, não observamos durante a pesquisa melhorias nas salas para incentivar os espectadores de optarem pelo cinema ao invés da TV. As salas de cinema tentavam reagir à concorrência com a TV através de novas tecnologias na exibição como os sistemas tridimensionais e o sistema dolby-stéreo.<sup>14</sup> Entretanto, era uma concorrência difícil, tendo em vista que, enquanto a modernização tecnológica da emissora de TV chegava em todos os aparelhos receptores ao mesmo tempo, o cinema exigia inovações em cada sala.

---

<sup>11</sup> ABAURRE, Marcelo. Salas de cinema em Vitória. 2006. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 22 nov. 2006

<sup>12</sup> ABAURRE, Marcelo, 2006. Entrevista....

<sup>13</sup> PEIXOTO, Cícero. Cinemas no Espírito Santo. Apenas ruínas no futuro? **E.S Revista**. Vitória, v.1, n.11, p.41-48, nov.1982.

<sup>14</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.

Ou seja, o tempo que a inovação levava para chegar às salas fazia com que estas inovações chegassem tardiamente nas salas do estado.

Por apresentar custos mais baixos, bem como pela flexibilidade no local e horário do consumo, o vídeo e a TV são alternativas bem mais baratas para se assistir um filme. A expansão da demanda pela TV deu-se em parte pela transformação do público da televisão em consumidores de filmes. Estimativas disponíveis para os EUA mostram os custos diretos, ou seja,, o preço cobrado por pessoa/hora por um filme em cinemas (lançadores em grande cidade) é de U\$ 4,5 que se compara com U\$ 0,5 para a TV a cabo, US\$ 0,6 para o vídeo cassete e US\$ 0,06 nos canais da TV aberta. Ou seja, o custo do cinema é aproximadamente nove vezes maior que o vídeo ou TV a cabo e noventa vezes maior do que a TV aberta. (Economia da Cultura, p.22).

Todavia, mesmo em pleno pesadelo inflacionário que se refletiu na perda do valor real dos salários, o cinema não será tão caro ao bolso dos freqüentadores porque o preço do ingresso não acompanhou o aumento das taxas oficiais da inflação. Sendo 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 mínimo correspondia ao valor de 26 ingressos. Por outro lado, em 1980, quando começa a se configurar a abrupta queda de freqüência, o preço do ingresso na mesa sala era de CR\$ 60, 00, para um salário mínimo de CR\$ 5.788,80, isto é, o equivalente a 96 ingressos. Em consequência disso, o fenômeno de alienação dos freqüentadores dos cinemas não pode ser atribuído ao fator preço isoladamente.

Com relação às políticas da Embrafilme, 26% dos entrevistados as apontam como responsável pelo fechamento das salas. Uma das reclamações 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" (MELLO, 1978, p.23). 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 estava no fato de serem 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 pagava os 5% recolhendo o devido e não passava o curta para evitar o quebra-quebra e a algazarra que os espectadores faziam quando passava o curta. 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 obrigatoriedade da de exibição do filme nacional por 140 dias. Como já foi visto no capítulo 1, 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 até o início da década de 1980, que o mercado cinematográfico brasileiro conhece a fase áurea de sua relação industrial intermediada pelo Estado. Para Amâncio (2000, p.56), “neste período, verá 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 o filme nacional criou um momento de tensão entre as partes envolvidas com o mercado cinematográfico. Os exibidores condenavam 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 que já vinham definidos e testados no gosto do público. Segundo Bernardet (1979, p.15) 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 apático e que passou a viver a reboque do produtor e distribuidor estrangeiro. Ainda segundo Bernadet, 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 (1979, p.16).

O aumento da obrigatoriedade de exibição do produto nacional começaria a gerar um descontentamento dos exibidores que viam nesta lei um corte nos lucros, pois não confiavam no êxito do cinema brasileiro. 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 (SELONK, 2004, p.100).

Para Jean Claude Bernardet a resistência do exibidor brasileiro com o filme nacional deve-se muito à “mentalidade importadora” do público brasileiro:

O público brasileiro não conhece o cinema brasileiro. Para o público brasileiro, cinema é cinema estrangeiro. É natural que o público [e também o exibidor], estando constantemente em contato com filmes estrangeiros e nunca nacionais, tenha contraído certos hábitos. Durante longo tempo, para amplos setores do público brasileiro, cinema restringiu-se a cinema norte-americano, e este sempre cercado de grande publicidade, se eventualmente se exibisse um filme brasileiro (que não fosse chanchada), o público não encontrava aquilo que estava acostumado a ver no *westerns*, *policia* ou *comédia* vinda dos EUA. O cinema, por definição, era importado: importa-se tudo, até palito e manteiga imagina o cinema (BERNARDET, 1978, p. 20).

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 com duras críticas na imprensa e nas entrevistas com os ex-proprietários. Para Rubens Careta, o exibidor que mais teve salas fechadas no estado,

...o governo incentivava a produção de *porno chanchada* 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 *porno chanchada* e sacanagem.<sup>15</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 *porno chanchadas* em excesso:

Só que junto desse movimento [Cinema Novo] entrou um outro paralelo que foi o da *porno chanchadas*, 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 *bônus chanchada*. 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>16</sup>

Como já vimos a evolução do sistema de quotas no Brasil que se inicia com a exigência da exibição de um filme brasileiro por ano, em 1939, vai chegar até a exigência de no mínimo 140 dias por ano para a exibição de filmes brasileiros, em 1980. A partir da desregulamentação do setor, em 1990, com o desmantelamento da

<sup>15</sup> CARETA, Rubens. Salas de cinema no Espírito Santo. 2007. Entrevista concedida a André Malverdes, Vitória. 04 jan. 2007.

ABAURRE, Marcelo, 2006. Entrevista...

<sup>16</sup> ABAURRE, Marcelo, 2006. Entrevista...

Embrafilme no governo Collor, as quotas, embora ainda legalmente vigente deixem de ser implementado na prática.

O sistema de quotas fixado no Brasil, diferentemente da experiência francesa, não considerou o ressarcimento de eventuais prejuízos dos exibidores. Uma conseqüência adversa disso foi, numa época em que a exibição já se encontrava em plena concorrência da televisão, acabou a ajudar a afastar mais o espectador das telas de cinema, nessa medida reduzindo os incentivos à expansão ou renovação das salas de exibição. Outra conseqüência foi incentivar os próprios exibidores a financiarem e produzirem *pornochanchadas* com baixos orçamentos para dessa forma apropriar-se da renda gerada pelo sistema de quotas. Os incentivos do sistema eram, portanto, distorcidos para a produção de filmes de baixa qualidade técnica e artística (Economia da Cultura, p.49).

Para fiscalizar o cumprimento da legislação a Embrafilme mantinha uma numerosa equipe de fiscais que circulavam pelas cidades que tinham cinema. As multas variavam entre 1 e 60 salários mínimos. Rubens Careta conta que num único dia recebeu quatro multas em três cinemas, duas em Guarapari e outra em Cachoeiro de Itapemirim. Cada multa foi no valor de Cr\$ 61.075,50, e o ex-exibidor conta que a soma das três bilheterias 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 sairia bem mais barato para os exibidores.

Segundo Rubem Careta, 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 atender despesas decorrentes de manutenção, a operação do controle do sistema de fiscalização e outros gastos da indústria cinematográfica,

além de outros impostos. Ainda segundo Rubens Careta, em entrevista para Oliveira (1982, p.49), na época, o proprietário tinha a seguinte opinião:

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. Não ser que o Governo esteja querendo fechar todos os cinemas para depois reabri-los.

Os ingressos geravam protestos principalmente pelo controle da venda de ingressos. Uma roleta e uma máquina registradora, fornecida pela Embrafilme, eram instaladas nas salas, dessa forma, a empresa controlava a renda. Enquanto este controle ficou restrito ao filme nacional, os protestos eram feitos apenas pelos exibidores. Quando parte da renda do filme estrangeiro devia ser destinada ao curta brasileiro, o controle da Embrafilme passou a ser 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 (SELONCK, 2004, p.96).

Amâncio (2000, p.60) cita depoimento de Dario 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 Valenti chegou a ameaçar os diretores da Embrafilme, afirmando que derrubaria esta lei na Justiça. Segundo Dário Correa, 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 impostos, [...] 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 na fala 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, o que conseguiam pagavam de 50 a 60% da renda aos distribuidores.

Como bem esclarece Bernardet (1979, p.15), 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 cobrado pelos distribuidores do Rio de Janeiro. Contudo, ele lembra também que os filmes negociados por percentagem, muitas vezes eram enviados os fiscais da empresa para controlar a entrada do público nas portarias das salas, já que as distribuidoras temiam que esse tipo de prática diminuísse seus lucros. Marcelo Abaurre<sup>17</sup> conta 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 Janeiro. 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 culpa na programação. As reclamações contra a *pornoanchada* eram constantes nas críticas dos ex-proprietários. Uma questão polêmica, tendo em vista que os mesmo admitem que muitas vezes filmes chamados de “classe C” tinham um público garantido. O próprio Careta 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>18</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

---

<sup>17</sup> ABAURRE, Marcelo, 2006. Entrevista...

<sup>18</sup> CARETA, Rubens, 2007. Entrevista...

Abaurre<sup>19</sup> admitia que fosse justamente os filmes *pornochanchadas* que mantinham os cinemas C e as falas dos freqüentadores mostram a relação desse público com essas salas e se apresentam muito esclarecedoras em nossa pesquisa.

Osvaldino Lima Alencar, residente em Jucutuquara, 26 anos, freqüentador 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>20</sup>.

Uma lei que influenciava diretamente na escolha da programação das salas e acirrará ainda mais os ânimos dos exibidores dói 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 freqüência 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 fala constante na 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.

TABELA 11 - Preço médio do ingresso em sete capitais (Cr\$)

capital	1977	1978	1979	1980
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.

<sup>19</sup> ABAURRE, Marcelo, 2006. Entrevista...

<sup>20</sup> Nos cinemas classe C um público constante, não importa o filme. **A Gazeta**. Vitória, p.8, 21 dez. 1980.

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 ingresso no Centro equivalia a 0,07% do salário mínimo da época.

Com relação ao valor das entradas de cinema, em novembro de 1979, ocorreu a liberação dos preços, pelo CIP/Sunab (SELONK, 2004, p.114). Isto gerou um diferencial mais amplo entre os preços das capitais. São Paulo distancia-se das outras capitais em 1980. Note-se, na tabela que em 1977 as diferenças eram bem pequenas. Em Vitória o preço dos ingressos estava acima dos praticados em outros estados.

É preciso assinalar que a televisão alcança um crescimento expressivo, atingindo 56,8% dos lares brasileiros. E, 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 (2004, p.16):

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 péssimas condições das salas, do preço dos ingressos e da programação freqüentadores procuravam nas salas as *pornochanchadas*. O freqüentador Márcio A. Queiroz, residente na Ilha do Príncipe,



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 freqüento 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>21</sup>.

Nos cinemas de bairro a freqüência 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>22</sup>, residente no bairro da Glória, freqüentador do Cine América há sete anos produziu a seguinte fala:

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<sup>23</sup>.

A exibição de *pornochanchada* e *karatê* parece que de certa forma moldou o público das salas no início da década de 80 que passa a ser predominantemente masculino. Para Rubem Careta o excesso de filmes nacionais, em particular as *pornochanchadas*, 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>24</sup>

O ex-proprietário Danilo Cerqueira Lima também concorda que a *pornochanchada* também contribuiu para o esvaziamento das salas 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

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Em cartaz: “A crise dos cinemas”. **A Gazeta. Caderno Dois**. Vitória, p.1, 5 abr. 1981.

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>25</sup>

Diante da legislação imposta aos exibidores pela Embrafilme as empresas foram levadas a aumentarem seus custos diante dessa nova realidade do parque exibidor capixaba. Essas normas acabavam gerando multas, que associadas com a constante queda da renda das salas levaram os proprietários a procurarem outra atividade econômica. Notamos nesse período através das fontes um acentuado declínio das salas no que diz respeito à conservação, queda no número de funcionários inclusive com o desaparecimento do lanterninha, problemas no equipamento, entre outros. Em reportagem da época, as críticas referentes à conservação das salas, dizia que:

Quem hoje [1981], em Vitória, pagar duzentos cruzeiro 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>26</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

---

<sup>25</sup> OLIVEIRA, Cícero Peixoto de. Cinema, uma diversão em extinção. **ES Revista**. Vitória, v.1, n.2, p.22-24, abr.1981.

<sup>26</sup> Cinemas projetando a própria crise. **ES Agora**. Vitória, v.11, n.63, p.9, dez.1981.

número de salas por sua vez dificulta o acesso aos cinemas, reduzindo ainda mais a frequência. Estamos frente a um fenômeno circular, onde causas e efeito se somam para produzir resultados cada vez mais negativos (Simões, 1990, p.122).

Não suportando a situação em que se encontrava o parque cinematográfico capixaba os ex-proprietários começaram o fechamento de suas salas a partir do primeiro trimestre de 1981. Passaram a dar início a outras atividades que lhes pudessem dar mais lucro. Rubens Careta, por exemplo, passou ao mercado de imóveis. Danilo Cerqueira Lima na época já era procurador do Estado.

Edgar Rocha Filho, que recebeu do seu pai 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 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 aos dos bairros e do interior do estado.

Outra observação era que os imóveis que resistiram ao fechamento São Luiz, Paz e cine teatro Glória eram todos de propriedade da família dos exibidores, não necessitando assim os mesmos de pagarem aluguel dos espaços. E, segundo eles, o aluguel das salas nos prédios muitas vezes era feito para cobrir o “vermelho” na contabilidade dos cinemas. Certamente isso possibilitou o funcionamento dessas salas por mais tempo.

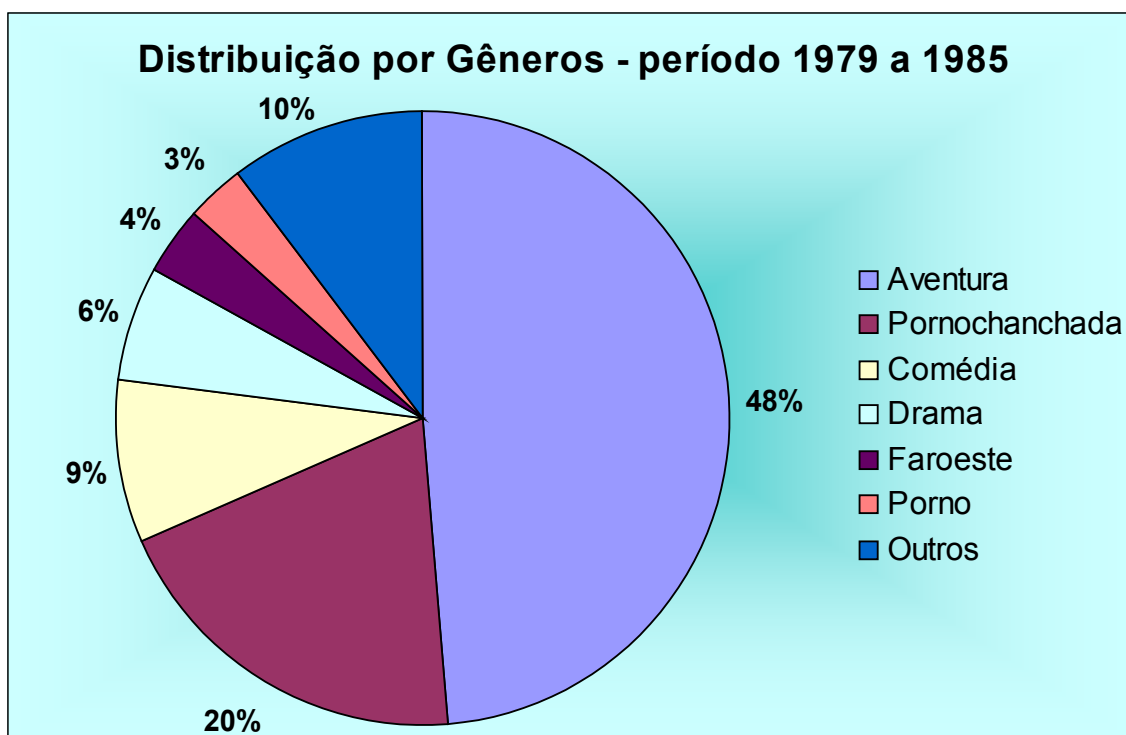
### 3.2 Gênero cinematográfico e o público na sociabilidade das salas no Centro

Como foi dito na introdução desse estudo não tivemos acesso aos arquivos da extinta Embrafilme, hoje sob custódia da Ancine que espera a organização pela FINATEC para liberar a consulta através do Arquivo Nacional. Dentre a documentação deste acervo o borderô seria uma fonte de grande importância para informar sobre o mercado local, já que continha uma série de dados como: nome da sala, localização, título do filme, controle dos ingressos, música executadas no intervalo, capacidade da sala, entre outros. A análise de como estes fatores influenciaram o eventual fechamento das salas teve que ser feito através da

compilação de tais dados em outras fontes. Apesar do jornal não conter uma referência tão completa quanto o acervo da Embrafilme, eventualmente traria, existem dados suficientes para tirar algumas conclusões, especialmente com respeito a conexão entre o sucesso de longo prazo dessas salas e o gênero dos filmes exibidos.

Para realizarmos o levantamento dos gêneros cinematográficos realizamos uma catalogação dos filmes anunciados no Caderno Dois do Jornal A Gazeta, do segundo e do último domingo de cada mês entre os dias 01 de janeiro de 1979 até 31 de dezembro de 1985, totalizando 2.723 filmes, as salas onde estavam sendo exibidos, a data, o gênero (nesse caso consideramos o gênero anunciado no jornal mesmo que não correspondesse propriamente ao filme vinculado) e a nacionalidade. Além disso, utilizamos alguns dados levantados em nossa pesquisa anterior “O Cinema no Espírito Santo na década de 1970: um olhar sobre a arte cinematográfica na região metropolitana da Grande Vitória”, em que utilizamos a mesma metodologia entre 1970 e 1980. Agora utilizaremos os dados que irão complementar essa pesquisa.

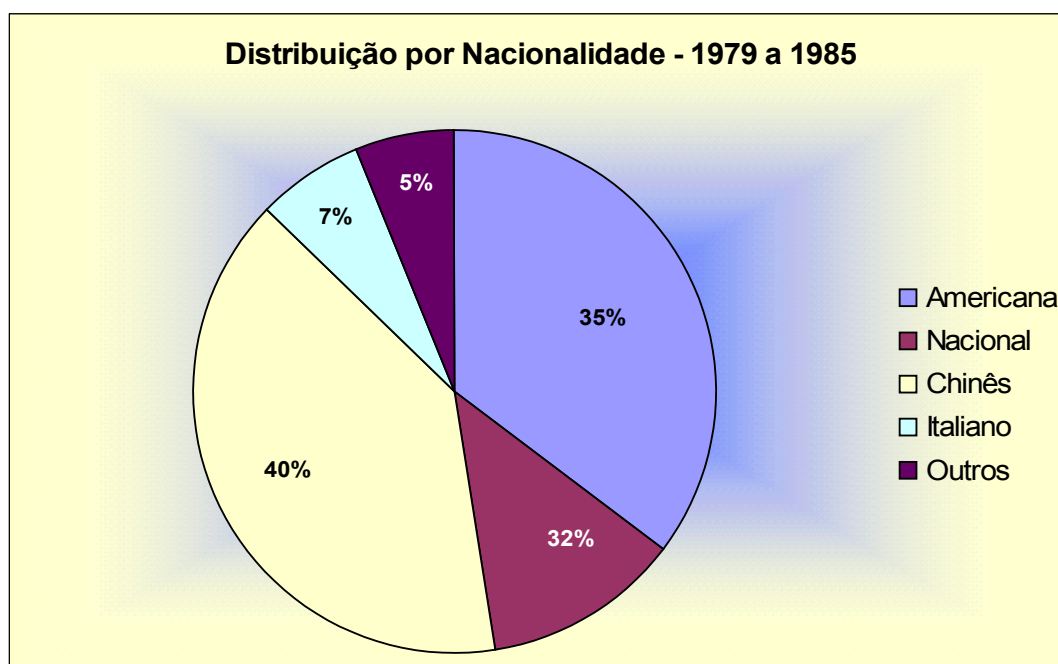
**Gráfico 4 – Distribuição por gênero dos filmes anunciados no ES: 1979-1985**



O gráfico 1 demonstra os gêneros cinematográficos catalogados nos filmes anunciados entre 1979 e 1985 e nos permite visualizar as tendências do período analisado. Estratificado os gêneros surgiram os seguintes resultados: 48% dos filmes eram anunciados como de aventura sendo que desse total 40,15% eram filmes de luta marcial de nacionalidade chinesa anunciados no jornal como aventura, ou seja, 18% do total dos filmes eram de luta marcial; 20% pornochanchada, lembrando que em muitos casos os filmes nacionais eram anunciados como aventura (os Trapalhões, Xica da Silva, Menino do Rio), comédia (os Trapalhões, Dona Flor e seus dois maridos, os filmes do Mazzaropi), musical (Bete Balanço, O samba da criação do mundo), ou seja, filmes que não eram pornochanchadas eram anunciados como tal da mesma forma que filmes que eram estavam enquadrados em outros gêneros; 9% eram filmes de comédia; 6% drama; 4% faroeste; 3% pornô; e 10% enquadrados como outros nesses surgiram designações como terror, suspense, documentário, melodrama, etc. Na realidade há muitos gêneros de ficção e muitas vezes eles se misturam, de qualquer forma procuramos captar o entendimento de cada um para dar maior clareza as estatísticas levantadas.

Para entendermos melhor a distribuição dos gêneros na programação das salas desmembramos o gênero aventura por nacionalidade, conforme o gráfico abaixo.

**Gráfico 5 – Distribuição por nacionalidade dos filmes de aventura anunciados no ES: 1979-1985**



Fazendo um balanço do período percebemos uma transição no mercado cinematográfico com mudanças nas características da importação dos filmes. Para um total de 1279 títulos apresentados percebemos uma significativa participação de cinematografia de outros países como os chineses com os filmes de *Kung-fu*, e os italianos com filmes de *western*, *pornochanchada* e *arte*.

No que tange aos gêneros do cinema, tratando-se do caso dos filmes *hollywoodianos*, Costa (2003, p.93) identifica como sendo três clássicos o *western* (tratado no trabalho como *faroeste*), *musical* e *gangster* (identificado na nossa pesquisa como o *policia*). No caso do *faroeste*, no ponto de vista narrativo, os filmes colocam em confronto o branco e o índio, a comunidade ordenada e o “fora-da-lei”, o “pistoleiro” que vem perturbar a ordem. O espaço do *faroeste* é a fronteira numa eterna mobilidade dos limites territoriais. O próprio herói do oeste entra em ação vindo não se sabe de onde e abandonado na cena final. Se a ordem e a lei são restabelecidas, trata-se sempre de uma estabilidade em que não há lugar para o herói, que no fim sempre vai embora. Durante a década de 1970, período de grande presença dos *faroestes* nos cinemas capixabas, filmes marcaram esse gênero com títulos como: OS BRUTOS TAMBÉM AMAM, A VINGANÇA DE UM HOMEM

CHAMADO CAVALO, UMA PISTOLA PARA RINGO, ARIZONA COLT, CEM MIL DÓLARES PARA RINGO.

Os *musicais* foram o principal produto da *chanchada*, que não subsistia sem música, sendo em boa parte shows carnavalesco filmados. Algumas subdivisões surgiram como: musical-revista; desfile de sucessos musicais. Apesar, de termos aproveitado muito dos musicais americanos, para Rey (1995, p.21), temos muito ainda para aprender, pois se trata de um gênero que não deslanchou suficientemente apesar da riqueza da música popular brasileira. Filmes musicais que marcaram as telas capixabas na década de 80 foram HAIR, OS EMBALOS DE SÁBADO À NOITE, A NOVIÇA REBELDE, BETE BALANÇO, JESUS CRISTO SUPER STAR.

O *policia* possui elementos preponderantes de *drama* ou *comédia* e engloba subdivisões como, detetivesco, que envolve a investigação policia, sendo o detetive o herói; jornalístico, quando envolve histórias verídicas, do submundo, denominado também de gangster, narrando à formação de criminosos e mafiosos. Para Rey (1995) o gênero policia é o pai de outro, o de espionagem. Filmes policiais que marcaram as salas foram: A REPÚBLICA DOS ASSASSINOS, EU MATEI LÚCIO FLÁVIO, SCARFACE, A MÃO SINISTRA DA LEI, DESEJO DE MATAR II.

A *comédia*, considerada como um gênero leve, normalmente é o tipo de filme destinado ao riso, sempre com a intenção de divertir. Apesar disso tem algumas variações como a comédia ligeira, as irônicas (mais intelectualizada e as sarcásticas destinadas objetivamente à crítica política e social). Além disso, pode ser também *romântica*, *policia*, *musical*, *histórica*, *terror*, entre outros. Algumas comédias que marcaram a época analisada foram: DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS, OS TRAPALHÕES NA GUERRA DOS PLANETAS, JECA E SEU FILHO PRETO, A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM, AS NOVAS AVENTURAS DO FUSCA.

O *drama* também apresenta várias subdivisões e normalmente predomina a tensão dramática, ou seja, o fazer chorar. Algumas de suas subdivisões são o *biográfico*, *histórico*, *social* ou *político*, *musical* e *bélico*. Alguns dramas que marcaram nossas exposições foram APOCALYPSE, O EXPRESSO DA MEIA-NOITE, LÚCIO FLÁVIO O PASSAGEIRO DA AGONIA, O CAMPEÃO, KRAMER X KRAMER.

Um dos gêneros que mais empolgou o mundo e que também marcou a cinematografia no Espírito Santo foi o de *aventura*. Sua principal característica era a exploração do desconhecido e nenhum gênero cultuou tanto o herói como ele. Suas divisões mais conhecidas foram, *histórica*, *romântica* e *ficção científica*. No estado predominaram os filmes de lutas marciais, também denominadas de *Kung fu* representando aproximadamente 40% do filmes identificados como *aventura* e 18% do total dos filmes catalogados. Suas divisões eram a científica, histórica, romântica, ficção científica, entre outras. Alguns filmes do período nas nossas salas com esse rótulo foram: FLASH GORDON, A LAGOA AZUL, NOS TEMPOS DA BRILHANTINA, SELVAGENS CÃES DE GUERRA, E.T. O EXTRATERRESTRE. Cabe um destaque para os filmes de *Kung fu*, na sua grande maioria de nacionalidade chinesa, que circularam pelas salas: O MAGNÍFICO LUTADOR DE UM BRAÇO, UM HOMEM CHAMADO BRUCE LEE, A VOLTA DO INVENCÍVEL BOXEADOR CHINÊS, GOLPES MORTAIS, BRUTAIS DUELOS DE KUNG FU.

O rótulo de *pornochanchada* foi atribuído a filmes na passagem da década de 70. Para Abreu (2000, p.432) o gênero identificado como comédia erótica, com temáticas diversas, mas com formas de produção bem amarrada, teve uma ampla conquista do mercado. Esse tipo de filme aglutinava a influência dos filmes italianos, o erotismo que se insinuava nos filmes paulistas e a reatualização da tradição carioca da comédia popular urbana. O termo desgastou-se pelo uso indiscriminado junto às produções apressadas e mal-acabadas, como para as de construção elaborada. Sua principal característica era a exibição do corpo feminino e os roteiros baseados em piadas ou situações eróticas.

Ramos (1987, p.406) descreve esse gênero da seguinte maneira:

De início as comédias eróticas contidas, quase inocentes, expondo a nudez das atrizes dentro dos limites da época. Uma galeria de figura, como o paquerador e o playboy, o marido traído, a virgem, a viúva disponível e fonte de secreta sexualidade e o homossexual perambulando pelas produções. Combinados com títulos de duplo sentido, com piadas maliciosas, solidificam um imaginário que atinge com precisão ampla parcelas do mercado.

Dos filmes nacionais catalogados em nossa pesquisa os de produção nacional representam 31%, montante explicado pela cota de 140 dias por ano que era

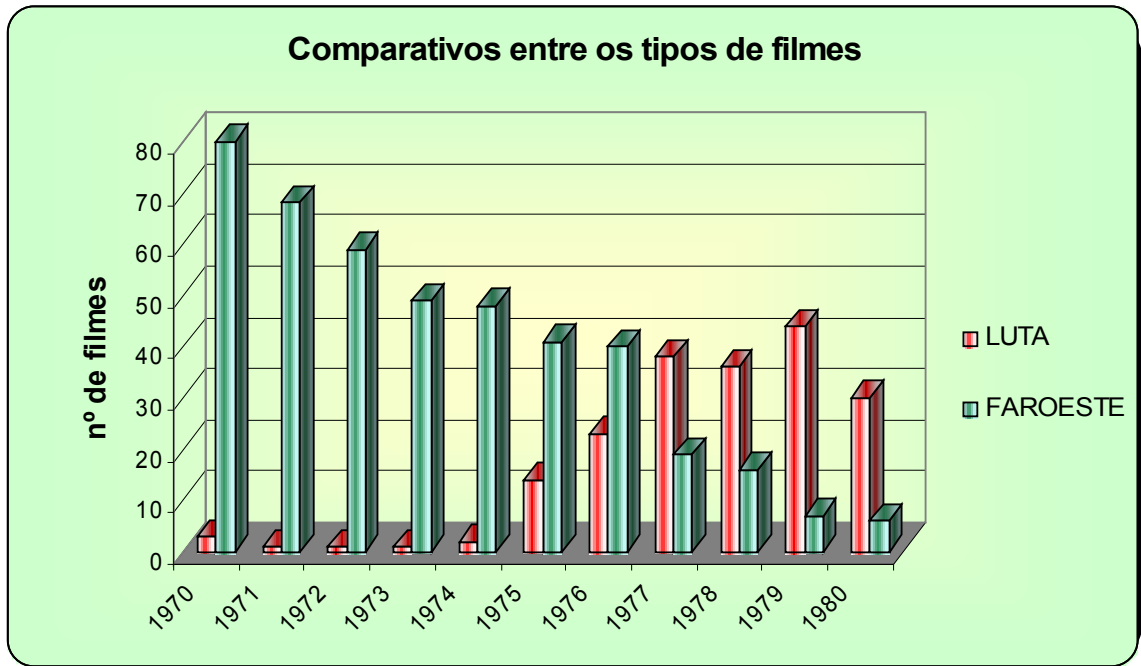


destinado a filmes brasileiros. Desse percentual num total de 850 filmes 52% estavam identificados como *pornochanchadas*. Os filmes que marcaram nossas telas no período analisado foram: AINDA AGARRO ESSE MACHÃO, A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS, AS 1.001 POSIÇÕES DO AMOR, ANARQUIA SEXUAL, A ILHA DAS MIL MULHERES.

Esse levantamento merece algumas observações como a introdução do *pornô* no parque exibidor capixaba. Os primeiros filmes foram anunciados nos jornais a partir de 1985, quando a censura permitia esse tipo de produção nas salas. Os filmes de sexo explícito vai tornar as *pornochanchadas* em filmes bem comportados. Ao mesmo tempo vai modificar o perfil do público que freqüentava as salas afastando assim a família das salas. Com o tempo os filme de sexo explícito deixam de ser um novidade e perde seu público para esse tipo de filme. Outra coisa que merece alguma consideração é os gêneros que marcaram época que foram o *faroeste* americano e os filmes de lutas marciais. Contudo, em dois períodos totalmente distintos.

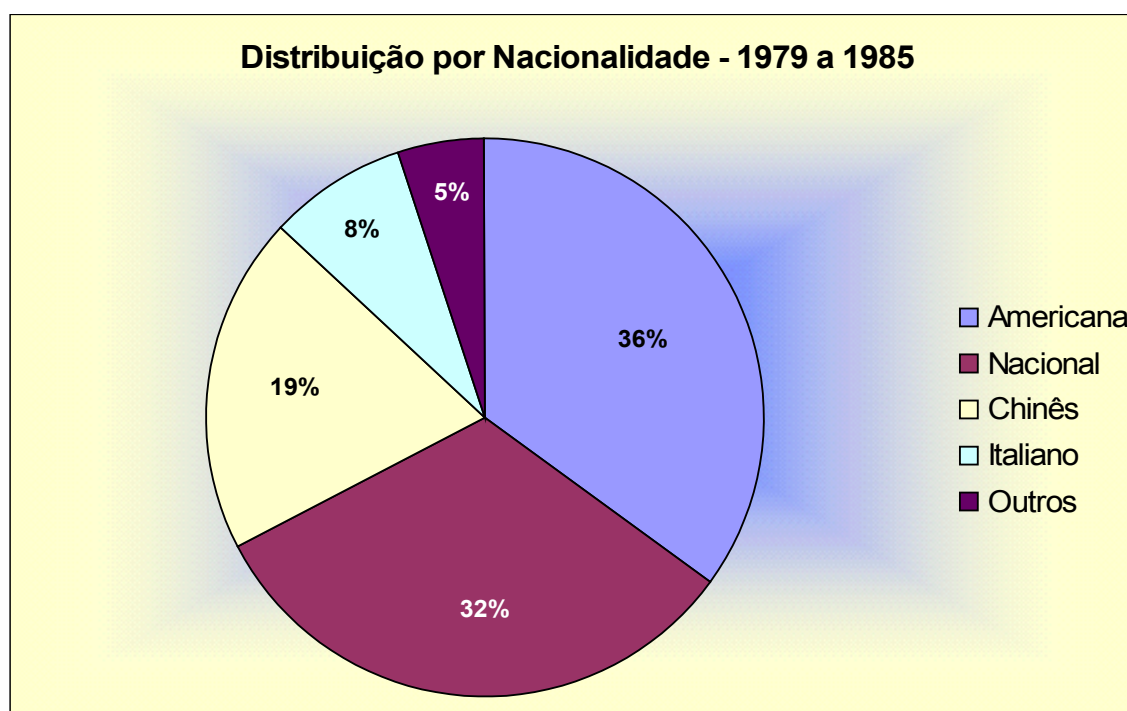
Enquanto, o *faroeste* americano predominaram até os meados da década de 70 nas salas do estado, filmes de *kung fu* predominaram durante a década de 1980. Um levantamento realizado nos filmes anunciados na Região Metropolitana entre 1970 e 1980 mostra que o *faroeste* teve um declínio de título durante esse período, apesar de dos 2012 filmes catalogados 433 serem de *faroeste*, equivalente a 21% do total do estudo realizado:

**Gráfico 6 – Comparativo entre os filmes de luta e faroeste: 1970-1980**



Os de luta marcial, predominantemente os de nacionalidade chinesa, tiveram um aumento considerável numa proporção praticamente inversa como mostra o gráfico acima. A predominância dos filmes de lutas marciais na primeira metade da década de 80 pode ser observada através do gráfico onde analisamos a nacionalidades dos filmes.

**Gráfico 7 – Distribuição por nacionalidade dos filmes anunciados no ES: 1979-1985**

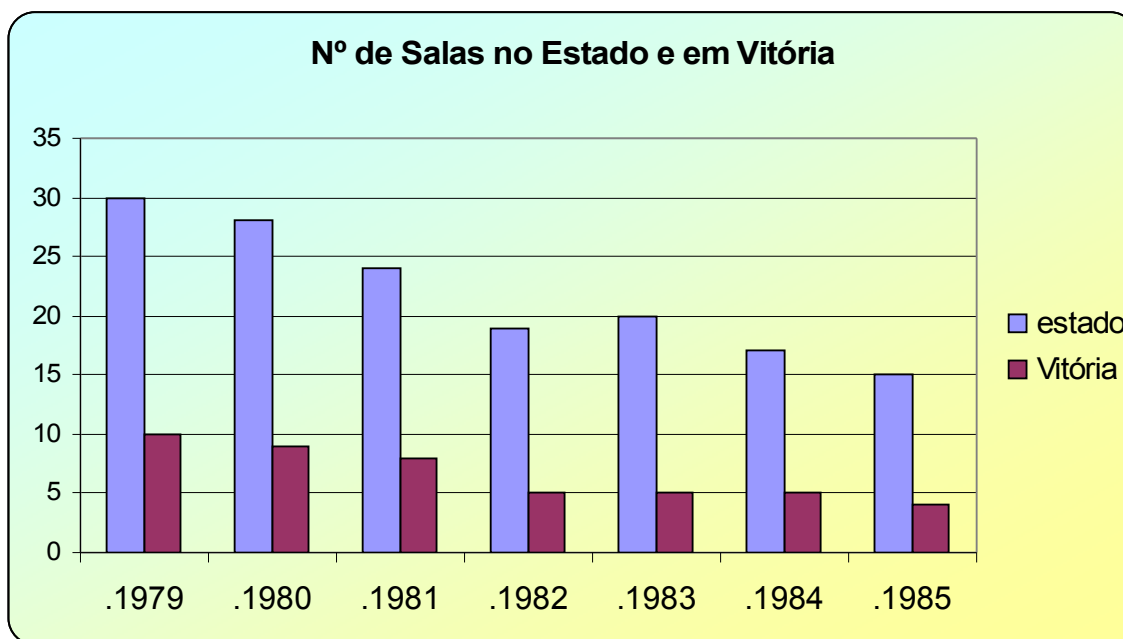


Assim, é observado que entre as nacionalidades dos filmes a americana detinha 36% dos filmes exibidos, tendo em vista a “mentalidade importadora” do exibidor e o sistema de filmes por lotes que levavam os exibidores a exibir os filmes que eram oferecidos em conjunto pelos distribuidores. Em segundo lugar ficam os filmes de nacionalidade brasileira, o que vai ser explicado pelas cotas de exibição que destinavam 140 dias do ano aos filmes nacionais nas salas de exibição, ou seja, um terço do ano e dentro dos 32% dos filmes anunciados nos jornais do período analisado. Como já foi discutido no gráfico dos gêneros. Os filmes chineses resultaram em 19% dos filmes, sendo que eram 40% dos filmes de aventura; os filmes italianos resultam de 8% do total e variam entre gêneros como faroeste, pornochanchada, comédia e aventura, sendo que o primeiro era o predominante dessa nacionalidade. Entre as outras nacionalidades predominam a alemã, anglo-francesa, sueco, entre outras.

Seguindo uma tendência nacional, a redução do número de salas desse período chegou a ser cair pela metade. Lembrando que nem todas as salas anunciavam seus filmes nos jornais de circulação estadual, em 1982 o trabalho de Oliveira (1982)

catalogou um total de 24 municípios com cinema em funcionamento, num total de 32 salas no Espírito Santo. Contudo, o estudo mostra uma forte tendência de encerramento desse tipo de atividade, tanto em nível de capital, como nas outras cidades da região metropolitana e no interior.

**Gráfico 8 – Número de salas no estado e em Vitória: 1979-1985**

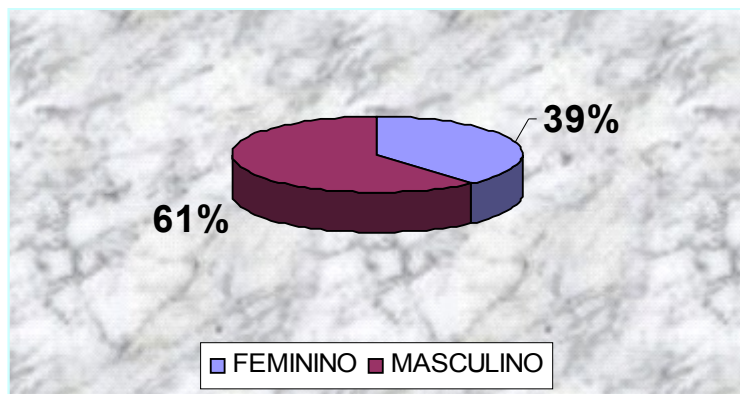


O ano de 1975 apresenta números bastante significativos, tanto para o filme brasileiro, quanto para o filme importado, todavia, a partir daí, o mercado cinematográfico entra em crise com o fechamento de inúmeras salas de exibição, acompanhado pela diminuição de público e conseqüentemente de renda.

Visando analisarmos a posição daqueles que freqüentaram as salas nesse período optamos pela aplicação de questionários através de uma metodologia de coleta aleatória, entre os dias 14 de fevereiro de 2007 a 20 de abril do mesmo ano, com a seguinte pergunta para filtrar o nosso público alvo: “você freqüentou as salas de cinema no Centro de Vitória?”. Com exceção dos freqüentadores do cine erótico (única sala em funcionamento atualmente no Centro), todos que já foram ao cinema no Centro pelo menos uma vez fizeram parte do nosso universo de pesquisa. Escolhemos as proximidades da Praça Costa Pereira, no Centro de Vitória, como

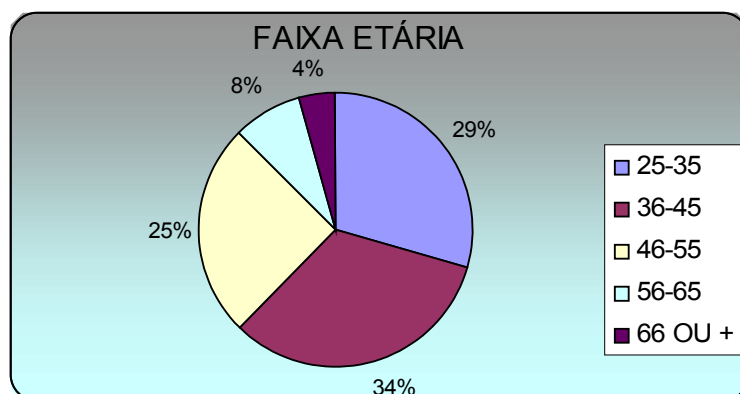
referência para a nossa abordagem, tendo em vista que esses transeuntes tinham um potencial maior de freqüentar o Centro em outros tempos.

**Gráfico 9 – Distribuição por sexo dos entrevistados**



O gráfico 6 demonstra como está dividida a população segundo o gênero dos entrevistados. Os homens totalizam 61% e as mulheres 39%.

**Gráfico 10 – Distribuição por faixa etária dos entrevistados**

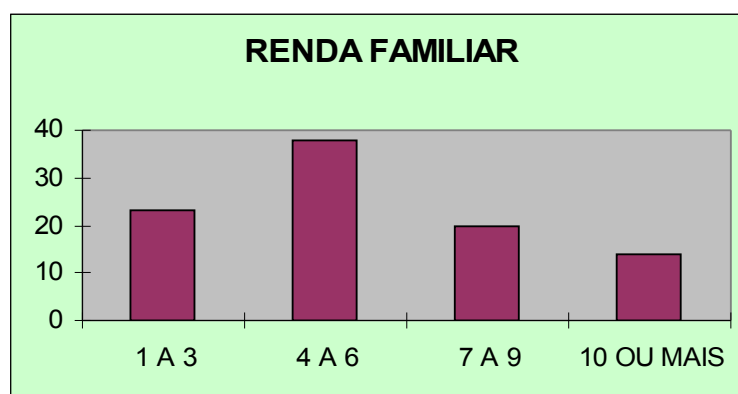


A faixa etária dos entrevistados foi assim representada: 29% estão entre 25 e 35 anos; 34% estão entre 36 e 45 anos; 25% estão entre 46 e 55 anos, 8% estão entre 56 e 65 anos; e 4% estão com ou acima dos 66 anos. As pessoas com média de 35 anos tinham no ano de 1985 a idade de 13 anos, freqüentando as salas para as matinês e filmes dos trapalhões. Encontramos raros os casos com pessoas abaixo dos 30 anos tendo em vista que a última sala encerrou suas atividades no ano de 1991 e o shopping Vitória iniciou suas atividade no ano de 1994. Na segunda

metade da década de 80 restaram apenas quatro salas no Centro da cidade, são elas o cine Paz, o Cine Santa Cecília, o cine São Luiz e o cine teatro Glória.

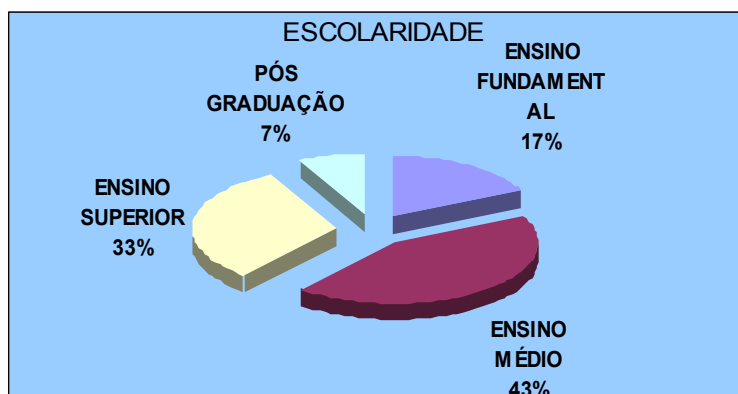
Estratificando a faixa etária por gênero surgiram os seguintes resultados: 25% do gênero masculino estão entre os 25 e 35 anos; 33% entre 36 e 45; 31% entre 46 e 55; 5% entre 56 e 65; e 6% com ou acima de 66 anos. Com o gênero feminino, os resultados estão assim representados: 35% do gênero masculino estão entre os 25 e 35 anos; 32% entre 36 e 45; 17% entre 46 e 55; 14% entre 56 e 65; e 2% com ou acima de 66 anos.

**Gráfico 11 – Distribuição por renda familiar dos entrevistados**



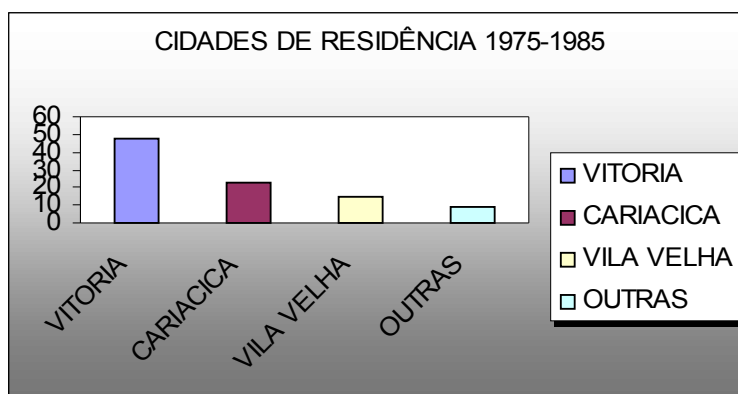
A grande maioria dos entrevistados exerce algum tipo de atividade profissional e dentre eles predominam aqueles que tem renda familiar entre 4 a 6 salários mínimos referente a 39% dos entrevistados, seguidos de 25% dos que possuem uma renda de 1 a 3 salários, 21% entre 6 a 9 salários mínimos e 16% com renda familiar de 10 salários mínimos ou mais.

**Gráfico 12 – Distribuição por escolaridade dos entrevistados**



No gráfico 9 temos uma divisão por escolaridade, que coletamos dos entrevistados que vão do ensino fundamental a pós-graduação. A maioria do nosso público tem o ensino médio completo ou incompleto com 43% das respostas; 33% já cursaram ou estão cursando o ensino superior; 17% têm o ensino fundamental; e 7% possuem uma pós-graduação.

**Gráfico 13 – Cidade que os entrevistados moravam entre 1975-1985**

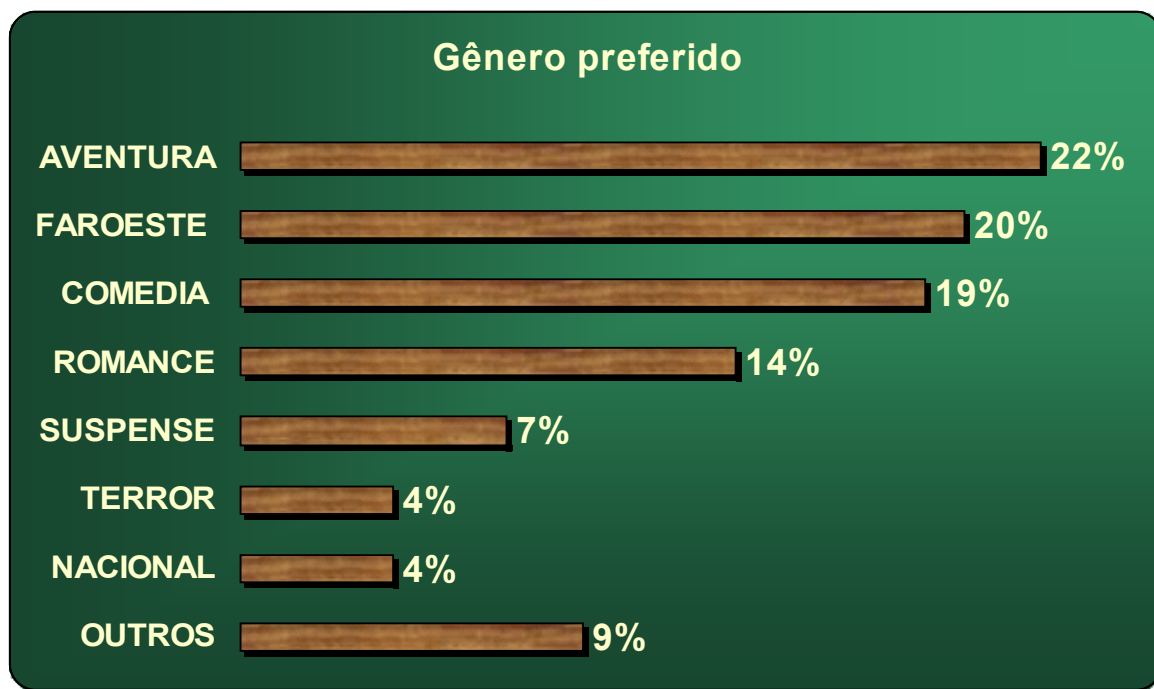


Quando questionados quanto à cidade onde residiam na década de 1970 e 1980, pelo menos na maioria dos anos, a maioria dos questionários apontou entrevistados moradores da cidade de Vitória (51%), Cariacica (24%); Vila Velha (16%); e Serra (4%). Outros municípios também fizeram parte das respostas com 5% (Guarapari, Castelo, Vargem Alta e Cachoeiro de Itapemirim).

Após a parte sócio-econômica direcionamos as perguntas do questionário para questões relacionadas com o hábito de ir ao cinema, a escolha das salas, o gênero

cinematográfico preferido, como escolhia a sala, entre outros. Quanto ao gênero foi apurado o seguinte resultado.

**Gráfico 14 – Gênero cinematográfico preferido dos entrevistados**



O gênero aventura ficou em primeiro lugar com 22% das respostas. Isso contrapondo com o levantamento feito dos gêneros cinematográficos exibidos pelas salas não explica o esvaziamento, considerando que a maioria dos filmes exibidos eram desse gênero. Todavia, o que causa estranheza, é que apesar de ser uma pergunta aberta não houve referência ao *kung fu* nas respostas. Acreditamos que do mesmo jeito que acontecia na classificação dos jornais os entrevistados não distinguiram a aventura das lutas marciais. Dos que responderam aventura como gênero preferido 81% é do sexo masculino. O faroeste vem em segundo lugar com 20% das opções. Considerando-se que 64% do público masculino entrevistado estão na faixa etária entre 36 e 55 anos, é natural que esse gênero ainda continue bem marcado na memória desse público.

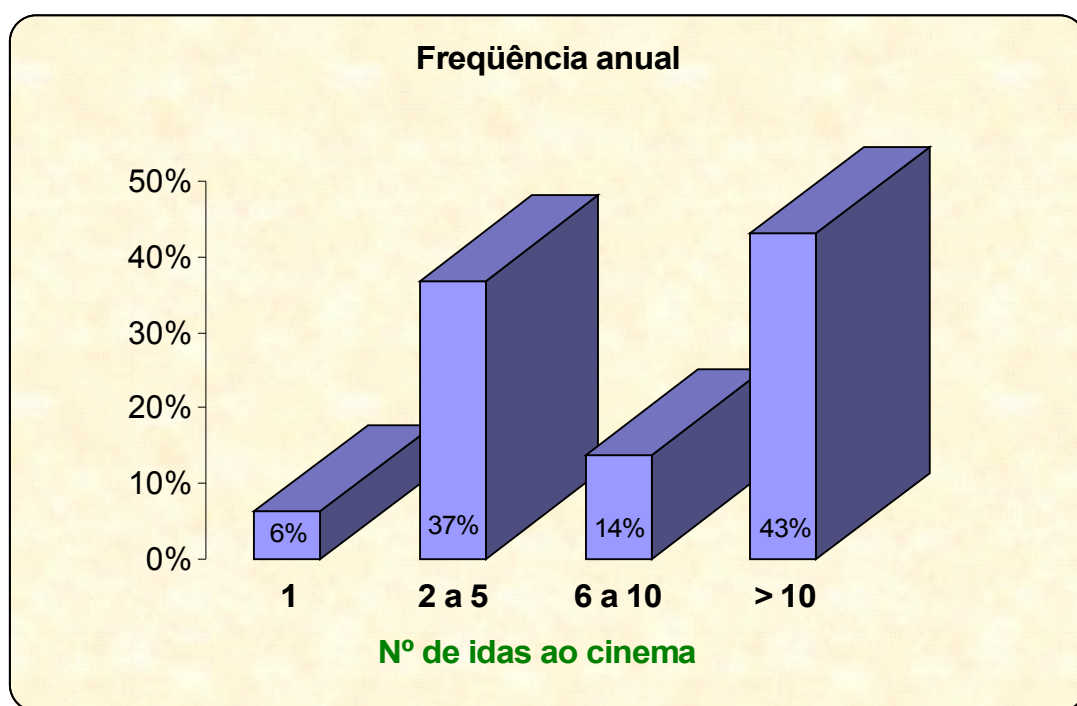
Dos que responderam que o gênero faroestes era o preferido, 84% era do sexo masculino; o gênero comédia aparece logo em seguida com 19%, depois temos o romance com 14%, sendo que desses 76% que responderam eram mulheres; o



suspense e o terror somados aparecem com 11%; o gênero nacional, apesar de não ser um gênero de filme, mas toda a gama de filmes brasileiros foi incluída pelo fato de demonstrar uma aceitação, apesar de uma parcela pequena, pelo público; e os que foram enquadrados como “outros” totalizaram um percentual de 9% contando entre eles gêneros como cult, ficção, lutas marciais e infantis.

Ao serem perguntados com que frequência anual os espectadores iam às salas de cinema obtivemos a seguinte resposta.

**Gráfico 15 – Frequência anual dos entrevistados nos cinemas entre 1975-1985**

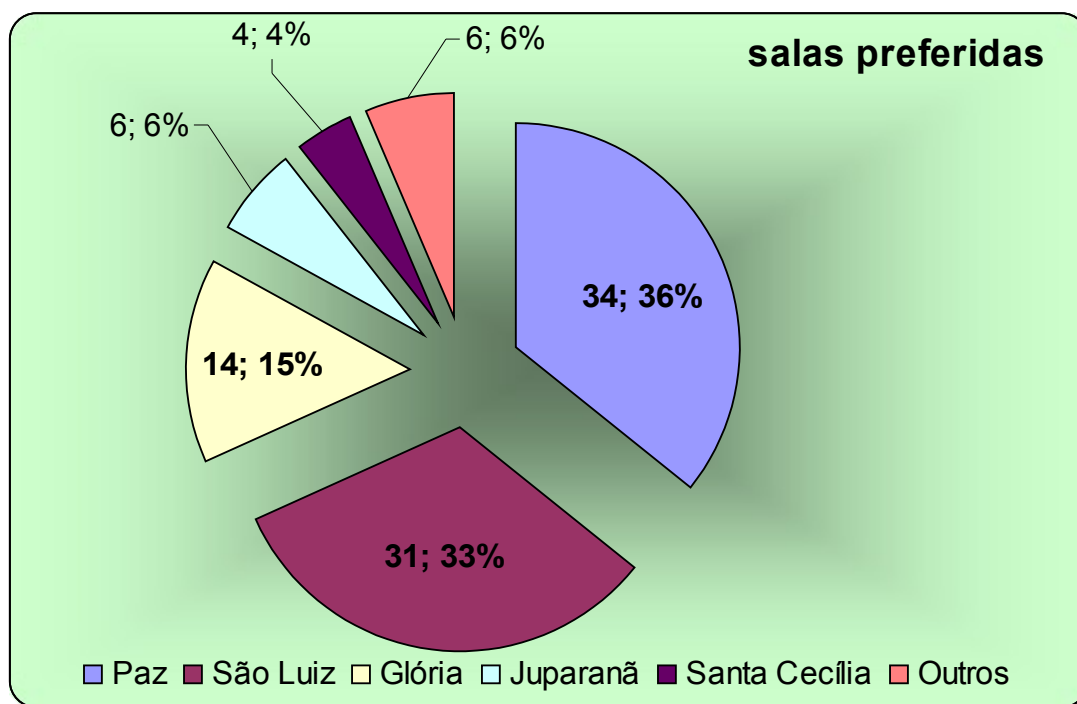


A maioria alegou que ia ao cinema mais de 10 vezes ao ano, num total de 43% das respostas; a segunda maior parcela alegou que ia de 2 a 5 vezes ao ano num total de 37%; outros 14% afirmaram que iam de 6 a 10 vezes ao ano assistir um filme no cinema; e apenas 6% alegou ir apenas uma vez por ano assistir um filme no cinema. Das pessoas que disseram que iam mais de 10 vezes ao ano 80% estava acima de 35 anos.

O gráfico abaixo apresenta as salas preferidas dos frequentadores de cinema no Centro de Vitória. Nesse momento foi apresentado um disco representando as salas

que movimentaram o Centro da cidade na década de 1970 e 1980. São eles os cines Glória, Juparanã, Odeon, São Luiz, Paz, Jandaia, Vitória e Santa Cecília. As respostas apresentadas resultaram no seguinte gráfico:

**Gráfico 16 – Salas preferidas dos entrevistados**



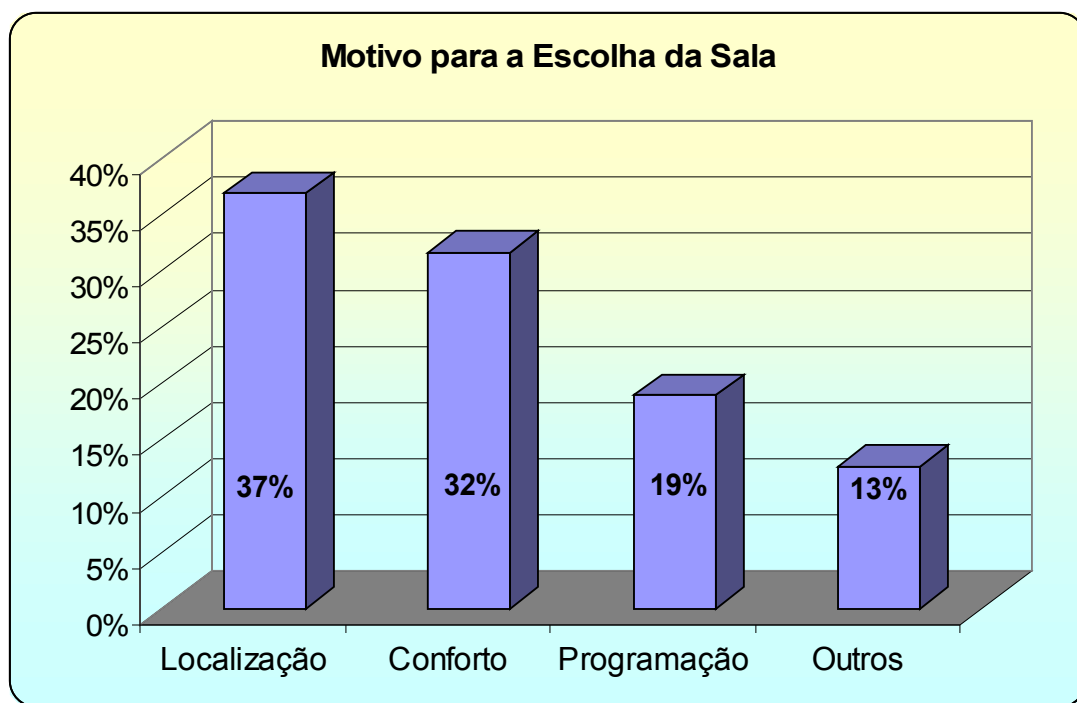
O cine Paz aparece como o mais lembrado com 34,36% da preferência dos entrevistados. Cabe lembrar que esse cinema foi o último a encerrar as atividades no Centro de Vitória, o que poderia provocar uma lembrança maior desse cinema em relação aos outros.

O Cine São Luiz, de propriedade do Sr. Edgar Rocha com sociedade com Luiz Severiano Ribeiro, o que garantia junto com a Paz uma sala lançadora, ou seja, as estréia aconteciam nessas duas salas, já que Edgar Rocha era sócio no Paz. Esta sala foi apontada como preferida por 31,33% dos entrevistados; o Cine Teatro Glória foi indicado por 14,15% das respostas; 6,6% apontaram o Juparanã como preferido empatado com o Santa Cecília. Cabe ressaltar aqui que os entrevistados que indicaram essas salas como preferida tinham acima de 45 anos, ou seja, o tempo áureo desses cinemas.

O Santa Cecília no início apresentou uma enorme ostentação para a sociedade capixaba com lustres na entrada, o chão de mármore, boa projeção e acústica, grandes lançamentos cinematográficos. Para frequentar o cine Santa Cecília era considerado o mais moderno e exigia dos seus frequentadores traje social. Os homens deveriam entrar de terno ou uma roupa equivalente e as mulheres deveriam estar devidamente trajadas. Nos meados da década de 80 a sala passa a só exibir filmes do gênero “pornô” e passa a atender outro tipo de público formado por Office-boys, comerciários, estudantes e profissionais do porto. Hoje, na mesma Avenida República, ainda funciona o Cine Erótico, única sala do Centro de Vitória; Tivemos ainda a lembrança de dois cinemas que marcaram época com 6,6% das respostas, o cine Vitória e o Cine Jandaia, dos que apontaram essas salas tinham idade acima dos 46 anos.

Ao apontarem as suas salas preferidas perguntamos o motivo de escolherem as mesmas. O resultado foi:

**Gráfico 17 – Motivos apontados para a escolha das salas**



Neste gráfico, verifica-se que 37% indicavam a localização como motiva predominante na escolha da sala, o que é muito relativo tendo em vista que as

mesmas eram muito próximas e deixamos essa pergunta em aberto. O que notamos na resposta é que muitos trabalhavam, moravam ou freqüentavam lugares próximos das salas e acabavam por escolher aquelas que estavam próximas dos seus locais e hábitos cotidianos. O centro concentrava as atividades terciárias e de outros setores na época, era comum as pessoas trabalhar e estudar no Centro de Vitória ou próximo do bairro.

Além disso, é preciso termos em mente, que as características do Centro era de referência para passeio em família e de lazer para a sociedade na década de 1970. Os “cinemas de calçada”, apesar do fechamento da maioria das salas, ainda tinha um público que com uma relativa aceitação dos filmes de *kung fu* e dos filmes nacionais, sendo eles *pornoanchadas* ou não.

Quando as pessoas apontam o conforto com 32% das respostas vai de encontro com as várias matérias da época sob o estado de conservação das salas. A constante queda da bilheteria, as multas da Embrafilme e a insatisfação dos proprietários com o negócio exibidor levou a cortes de pessoal, a falta de investimentos no equipamento e nas condições dos cinemas, entre outros. Aos poucos as salas de exibição tornaram-se verdadeiros cortiços (cinematográfico), com pouca manutenção, com o som ruim e sem nenhuma preocupação em oferecer o mínimo conforto aos seus freqüentadores.

A programação aparece com 19% das respostas. Ou seja, as salas lançadoras acabavam de ter um atrativo a mais do que as repetidoras, aquelas que só conseguiam o lançamento após já ter exibidos nas outras salas. Essas salas encerraram suas atividades primeiro que as outras salas. Além disso, as dobradinhas *kung fu* e *pornoanchada* contribuíram para atrair e modificar o público de outrora, que era a família, agora marcado predominantemente pelo público masculino. E 13% apresentaram outros motivos como “era o mais popular”, “costume”, “era o único” ou simplesmente não responderam.

Questionamos sobre o que levava os espectadores a escolher o filme que iam assistir e através de que meios era feito essa escolha. O resultado encontrado foi:

**Gráfico 18 – Influências na escolha da sala**

Das respostas de 41 pessoas, 43,15%, apontaram que o jornal era a principal forma de escolher o filme que iria assistir. Tendo em vista que nosso levantamento dos gêneros cinematográficos apresentados nas salas foi através do jornal observamos aqui que esse tinha uma forte influência para a maioria ao decidir que cinema iria para assistir um filme; das respostas que indicaram a sala como forma de escolha 24 pessoas indicaram essa resposta, num total de 25,26%; 19 pessoas disseram que os amigos eram a grande influência ao decidir por um filme, com uma percentual de 20% das respostas. Por mais que a propaganda influencie na decisão do público existe uma forte influência na opinião dos amigos, na maioria das vezes, ninguém vai assistir a um filme que não possa ser indicado por um amigo que já assistiu.

Por fim 11 respostas indicaram outras influências como as indicações do Oscar, decidiam na porta da sala, televisão ou propaganda, com 11,59% das respostas apresentadas. Uma premiação internacional para um filme, seja ele estrangeiro e nacional, cria uma predominante atenção do público para com o filme. Ao mesmo tempo em que filmes com grande mídia na televisão gerava um público significativo. Basta mencionar que “os trapalhões” era campeões de audiência no seu programa

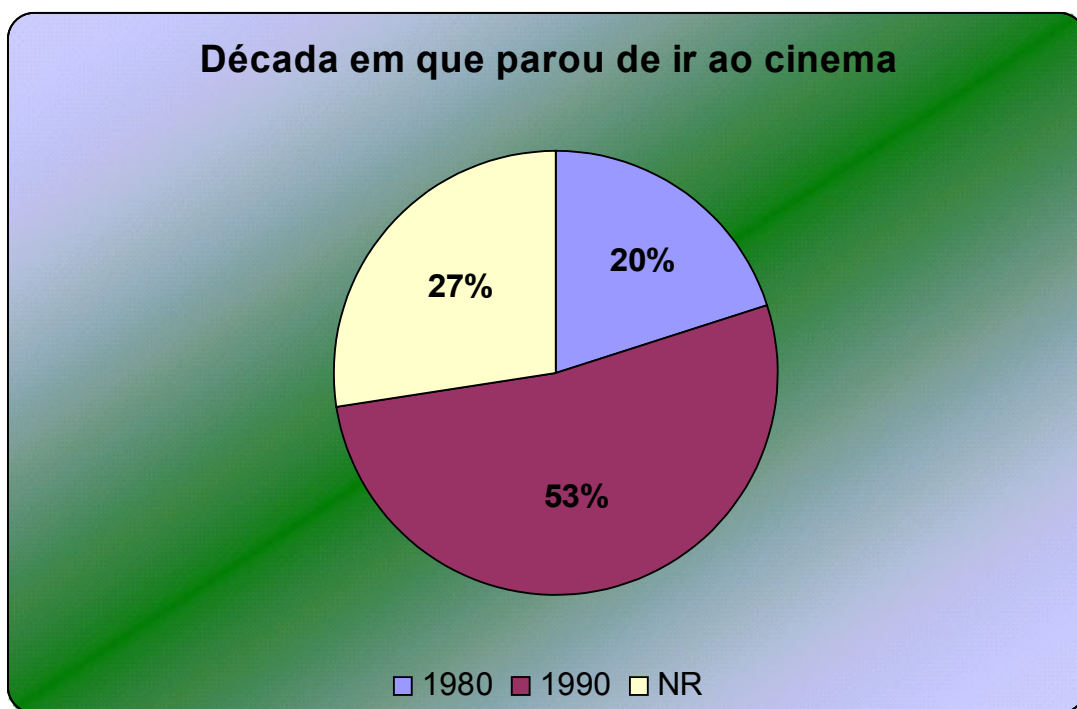
dominical na Rede Globo e levava para as salas legiões de fãs cativados em seus programas.

Cabe lembrarmos que o ato de irmos ao cinema é mobilizado pela busca de um instante de satisfação prazer e gozo. A indústria cinematográfica só é bem sucedida em seus objetivos econômicos porque conta com um sistema afetivo interiorizado pelas pessoas para lidar com o filme. A essa totalidade indústria/psicologia do espectador Christian Metz (1980, p.12) chama de “instituição cinematográfica”:

Num sistema social em que o espectador não está constringido fisicamente a ir ao cinema, mas ao qual, não obstante, é importante que vá de modo a que o dinheiro dado à entrada permita rodar outros filmes e assim assegure a auto reprodução da instituição (...) não há outra solução senão a de instalar dispositivos que tenham como finalidade e efeito dar ao espectador o desejo ‘espontâneo’ de freqüentar as salas e de pagar o acesso a elas.

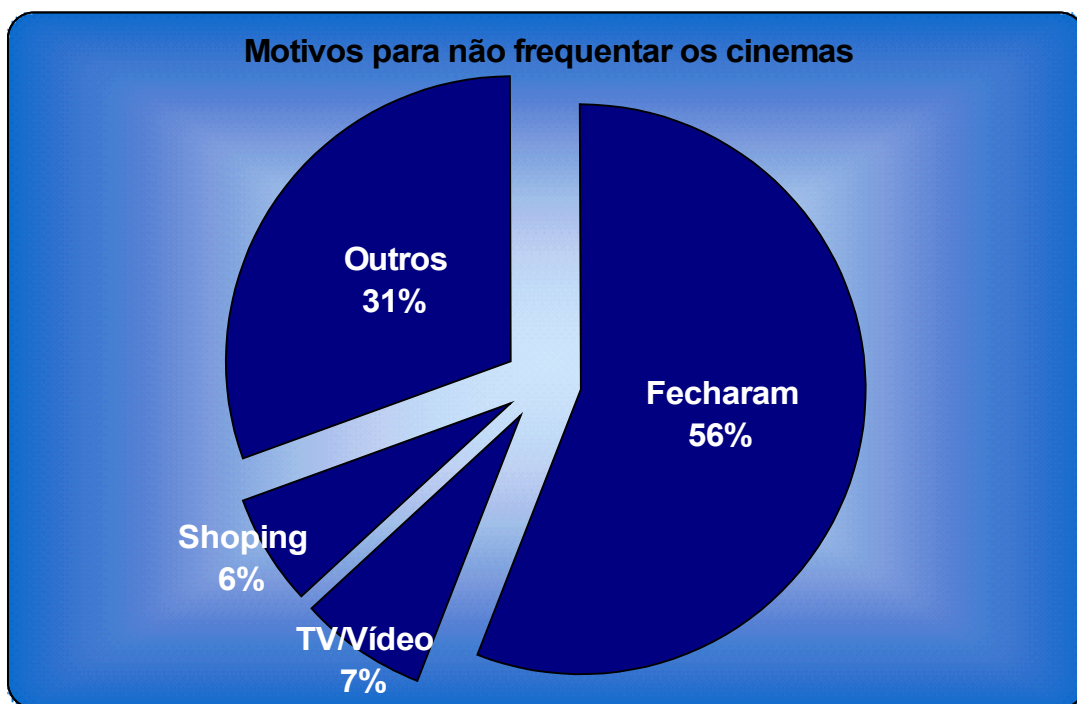
Questionamos também o período em que essas pessoas pararam de freqüentar os cinemas do Centro. O resultado foi:

**Gráfico 19 – Década em que parou de freqüentar os cinemas?**



Dos entrevistados 53% alegaram que deixaram de freqüentar as salas do Centro em 1990, 20% na década de 1980 e 27% alegaram não lembrar ou simplesmente não responderam. Foi questionado o motivo que levaram os mesmos a pararem de freqüentar as salas no Centro obtivemos as seguintes respostas:

**Gráfico 20 – Motivo que levou a para de freqüentar as salas do Centro?**



Na maioria absoluta das respostas foram simplesmente porque as salas fecharam num total de 56%. Lembrando que essas respostas estavam em aberto no questionário, 7% alegaram que a TV e/ou o vídeo cassete fizeram que não fossem ou fossem menos as salas; 6% alegaram que o shopping foi o motivo de não freqüentar mais as salas. Das respostas encontradas 31% alegaram outros motivos como “as salas estavam muito desconfortáveis”, “as crianças cresceram”, “casei e passei a sair menos”, “parei de trabalhar no Centro e ai ficou mais longe”, entre outros.

É interessante notarmos que apesar de a maioria absoluta de parado de freqüentar as salas no Centro na década de 1990, apenas 6% lembraram do shopping como motivo de pararem de ir aos cinemas no Centro da cidade. Isso nos faz pensar que o Multiplex do Shopping Vitória, localizado na Enseda do Suá, e inaugurado em 1994,

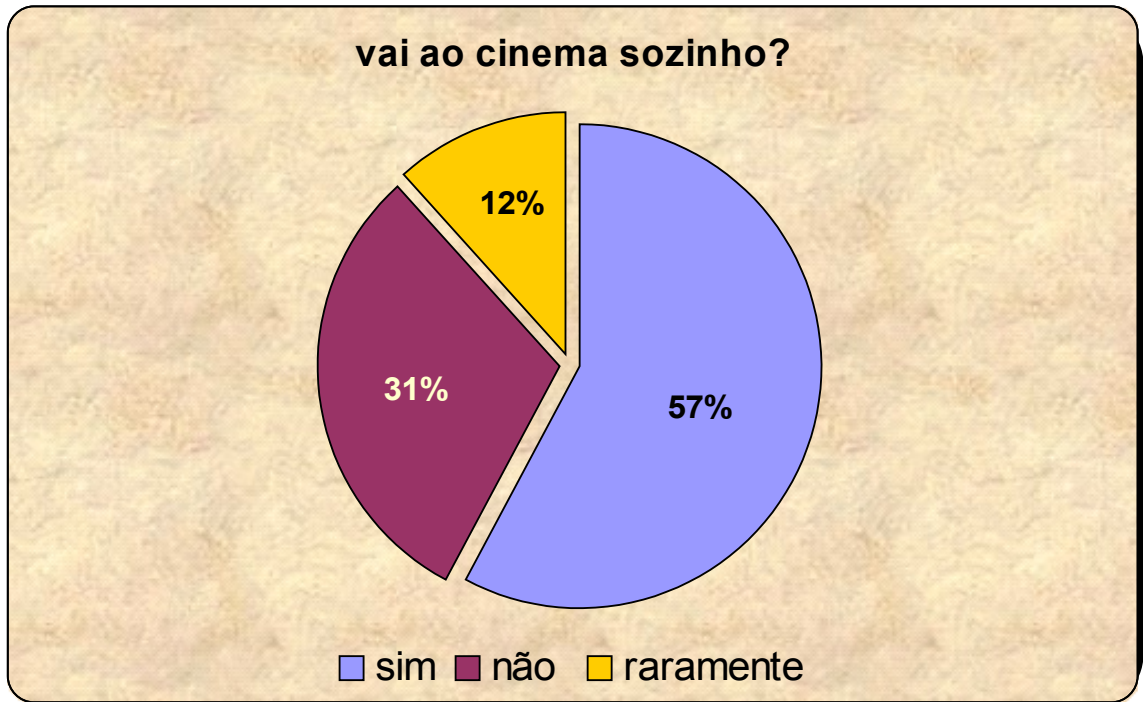
não absorveu esse público de outros tempos, pelo menos não no hábito de ir ao cinema.

A estabilidade econômica obtida principalmente a partir da segunda metade da década de 90 operou no sentido de favorecer o aquecimento do mercado cinematográfico. A partir de 1990 a área cinematográfica acompanhou esse movimento de grandes mudanças. O conceito de *multiplex* foi implantado no Brasil pelo grupo norte-americano Cinemark, confortáveis e com equipamentos de última geração, localizados, geralmente, em *shopping centers*.

Mesmo oferecendo aos freqüentadores conforto, segurança, serviços e tecnologias, as novas salas parecem que não atraíram os freqüentadores do Centro da cidade, que viram seus cinemas desaparecerem e darem lugar a igrejas evangélicas e bingos.

Retomando a questão do capítulo 2, levantado por Lowett e Linton (*apud* TURNER, 1997, p.110), de que o cinema apresenta-se com o papel de “integrador social”, tanto que o indivíduo não se desvia de suas atividades sociais. “Os prazeres da noite não se esgotam com a experiência de assistir um filme, no mais das vezes trata-se de uma atividade em grupo – raramente as pessoas vão ao cinema sozinhas”, perguntamos aos entrevistados se “você vai ou iria ao cinema sozinho?”, o resultado foi o seguinte:



**Gráfico 21 – Vai ou já foi ao cinema sozinho?**

Das 57% das respostas disseram que sim iriam ou já foram ao cinema sozinho; 31% não assistiriam a um filme no cinema sozinho; e 12% disseram que raramente iria, mas preferiam ir assistir a um filme acompanhado. Então foi perguntado se “quanto vai ao cinema costuma realizar outra atividade após assistir o filme?”, o resultado foi:

**Gráfico 22 – Vai a outro lugar após uma sessão de cinema?**

Das respostas 61% disseram ter o costume de realizar outras atividades após assistir o filme e 39% alegaram que não tinham o costume de realizar outras atividades após a sessão de cinema.

Após as verificações realizadas nesse capítulo entraremos nas considerações finais de nosso trabalho levando em conta as análises ao longo da pesquisa, o papel do cinema na sociedade contemporânea e a importância das salas de cinema como espaço cultural no contexto da revitalização do Centro.

## CONCLUSÃO:

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 na primeira década 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 horários 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 ainda 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 da velocidade do automóvel e essa imagem em Vitória, era associada aos cinemas do Centro. É nesse sentido que se fixava a atividade cinematográfica, que passa 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 e 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, comparecia em média cerca de duas vezes por mês às sessões de cinema. E para também freqüentarem os cinemas as crianças procuravam aumentar as mesadas vendendo revistinhas ou fazendo pequenos serviços para freqüentar as matinês. 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.

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 década promissora, a indústria cinematográfica brasileira atravessou uma queda vertiginosa de público. Sem dúvida, a acentuada queda no público 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 shoppings 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 subjetivação, enfatizada pela noção 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”. (1985, p.110) 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”. (GUATTARI, 1985, p.110)

Mas será que o espetáculo cinematográfico chegou ao fim? Pela antiga concepção sim, todavia, a emoção de ir ao cinema permanece. Ela se transformou 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 da cidade.

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 cívico 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.

Todavia, 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 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 distribuição 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 (ECONOMIA CINEMA, 1998).

O Brasil adquiriu proporções internacionais no mercado cultura 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. São 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 os 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 quota 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. O que significa que no plano mundial o Brasil passa a ser o quinto produtor de filmes cinematográficos. (FARIAS, 1977, p.15)

A resistência dos exibidores com o filme nacional os leva a dizer que filmes nacionais são de baixa qualidade que afastavam o público. 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 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 ao 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 exprimido 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 como à Prefeitura; 3,5% de direito autoral pelas músicas tocadas na sala de espera pago ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - ECAD; 1,5% do curta-metragem 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 no Centro de 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 entregavam as produções de grande rentabilidade apenas as salas lançadoras e através da venda do filmes em lotes. Ou seja, para adquirir um lançamento era necessário comprar vários filmes B. Além do cinema glamuroso de Hollywood esse tipo de rótulo era utilizado para sugerir os filmes que eram considerados menores, realizados com poucos recursos.

Além disso, havia 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 obrigatoriedade 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. A pornochanchada 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 outrora freqüentavam as salas e era à base do público do cinema. No estado os proprietários culpavam veemente as pornochanchadas pelo esvaziamento das salas de exibição, como percebemos em entrevistas e matérias vinculadas na imprensa local.

Todavia, as pornochanchadas tinham seu público e passa a perder o interesse com a liberação dos filmes de sexo explícito, os pornôs, pelo 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* acabam 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 proeza 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 desmantelamento do regime cívico-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 os 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 a 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” (AMÂNCIO, 2005, p.118).

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 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 que é justamente 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 e destacando dificuldades como trânsito congestionado, violência nas ruas, a

carestia de vida, o transporte coletivo deficiente e os problemas de estacionamento, tudo acaba contribuindo 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 entram 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 possuía de 750 a 1.200 lugares sentiu a diminuição de sua platéia. As últimas salas a fecharem foram justamente aquelas em que o proprietário possuía 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, 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.

Como vimos nas reportagens, vinculadas na imprensa no período analisado, o conforto das salas ficou altamente comprometido por falta de investimento, o que

levou ao desagrado maior dos freqüentadores nos ambiente que antigamente era sinônimo de glamour. 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 exprimido entre as telenovelas e a concorrência com os filmes norte-americanos. O interesse da indústria cinematográfico norte-americana na América latina apresenta-se como uma forte barreira na história do cinema brasileiro.

O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória acenava para aspectos mais gerais do circuito exibidor local e desta modalidade de lazer. Se desde o início a pesquisa já era guiada por uma perspectiva de pensar a relação do cinema e a cidade, com as dificuldades encontradas nos trabalhos com as fontes esse trabalho tornou-se uma urgência.

Concluindo nossas análises percebemos que o cinema de outros tempos transformou-se junto com a cidade, e com essa transformação mudou o perfil do público, os hábitos urbanos e com isso 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.

## **Fontes pesquisadas**

### **Arquivo Público Estadual do Espírito Santo**

*Jornal A Gazeta*

*ES Revista*

### **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.

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

## **Arquivos pessoais**

Marcelo Abaurre

Família Careta

## **Entrevistas:**

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

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.

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. Espaço regional da Grande Vitória. Evolução social, econômica e territorial. 1992. 102 f. (Monografia). Especialização em Estudo ambiental e Urbano, Faculdade de Arquitetura e Urbanização, USP.

\_\_\_\_\_. 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.

BARTH, Fredrick. O guru e o iniciador: e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.

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.

\_\_\_\_\_. Pornografia, o sexo dos outros. In: MANTEGA, Guido (org.). Sexo e poder. São Paulo: Brasiliense, 1979.

BORDIEU, J. L. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOSI, Ecléa. Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias. Petrópolis: Vozes, 1986.

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

CAPELATTO, Maria Helena Rolim, DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representação e política: o reconhecimento de um conceito na historiografia

brasileira. In: Cardoso, C.F.S. & MALERBA, J. Representações: contribuição a um debate transdisciplinar. São Paulo: Papirus, 2000.

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.

CERTAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1980, p. 37-38.

COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural. São Paulo: Editora Brasilienses, 1980.

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

\_\_\_\_\_. Comunicação e indústria cultural. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 21

COSTA, Antônio. Compreender o cinema. São Paulo: Editora Globo, 2003.

DOUGLAS, Mary. Como as Instituições Pensam. São Paulo: Edusp, 1998.

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

FALCON, Francisco. História e Poder. In: Cardoso, Ciro Flamarion, VAINFAS(orgs). Domínios da História. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 1992.



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.

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. Vitória: EDUFES, 2002

GAMA FILHO, Oscar. História do teatro capixaba: 395 anos. Vitória : Fundação Cultural do Espírito Santo, 1981.

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.

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

LEFÈBVRE, Henri. O pensamento marxista e a cidade. Portugal: Editora Ulisséa,, 1972.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Unicamp, 1996.

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

LINDENBERG, Carlo Fernando Monteiro. Mensagem apresentada à Assembléia Legislativa Estadual. Vitória: Imprensa Oficial, 1950.

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

MALAGODI, Maria Eugênia. Projetos culturais: elaboração, administração, aspectos legais, busca de patrocínio. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MALERBA, J. Representações: contribuição a um debate transdisciplinar. São Paulo: Papyrus, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides.

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

METZ, Christian. O significante imaginário: Psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.

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

MORIN, Edgar. O espírito do tempo 2: necrose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

\_\_\_\_\_. Cultura de massa no século XX: neurose. Rio de Janeiro: Forense universitária. 1997.

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

NOVINSKY, Anita. Os regimes totalitários e a censura no Brasil. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). Minorias silenciadas: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Papesp, 2002.

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.

PASQUINO, Gianfranco. "Crises", in: BOBBIO, Norberto *et al.* (orgs.). Dicionário de Política. Vol.1. 11. Ed. Brasília: UnB, 1998.

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

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.

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

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.

SEVCENKO, Nicolau. História da Vida Privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V.3

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

SINGER, Paul. Desenvolvimento e crise. 3. ed. Paz e Terra, 1982.

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.

SOARES, Geraldo Antônio. Cotidiano, sociabilidade e conflito em Vitória no final do século XIX. In: Dimensões – Revista de História da UFES. Vitória Universidade Federal do Espírito Santo, nº 16, 2004.

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

THOMPSON, Paul. A voz do passado. São Paulo: Paz e Terra, 1992

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. P.129-188

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

VILLAÇA, Flávio. Comércio: localização estratégica ou estratégia na localização. São Paulo: FAUUSP, 1992.

### **Internet**

ALMEIDA, Marco Antônio Bettine. Subsídios teóricos do conceito cultural para entender o lazer e suas políticas públicas. Conexões, v.2, n.1, 2004. Disponível em: [www.unicamp.br/fef/publicacoes/conexoes/v2n1.pdf](http://www.unicamp.br/fef/publicacoes/conexoes/v2n1.pdf) Acesso em 17 abr. 2007..

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.8, n.16, 1995, p.179-192. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq.172.pdf>. Acesso em 17 abr. 2007.

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.

## ANEXOS

1. Idade:

2. Qual a cidade que você morou entre 1975 e 1985 (na maioria dos anos):

Vitória                      Serra                      Cariacica                      Viana  
 Vila Velha                      Outra \_\_\_\_\_

3. Sexo:

Feminino      Masculino

4. Naturalidade: UF \_\_\_\_\_ Cidade: \_\_\_\_\_

5. Escolaridade:

Ens. Fundamental                      Ens. Médio                      Ensino Superior      Pós Graduação

6. Renda Familiar:

1 a 3 SM (R\$ 3500 a R\$ 750,00)      4 a 6 SM (R\$ 1.000,00 a R\$ 1.500,00)      7 a 9 SM (R\$ + de 10

7. Você freqüentou as salas de cinema do Centro de Vitória:

Não. Por que? \_\_\_\_\_

Sim.      1 vez por ano                      2 a 5 vezes por ano  
             6 a 10 vezes por ano                      11 vezes ou mais

8. Qual era o seu cinema preferido?

Glória              Juparanã                      Odeon                      São Luiz                      Paz  
 Jandaia              Vitória                      Santa Cecília                      Outro \_\_\_\_\_

Por que? \_\_\_\_\_

9. Em qual época você parou de freqüentar as salas do Centro? \_\_\_\_\_

Por que? \_\_\_\_\_

10. Qual era (ou é) o seu gênero (tipo de filme) favorito?

Faroeste                      comédia                      nacional                      luta      aventura      erótico  
    desenho                      romance                      terror  
 outro \_\_\_\_\_

11. Você vai ou iria ao cinema sozinho?

12. Quando vai ao cinema costuma ir a outro lugar após assistir o filme?

13. Qual o filme do cinema que mais lhe marcou?

\_\_\_\_\_

Nome do entrevistado: \_\_\_\_\_ Tel. Contato: \_\_\_\_\_