

**CÂMARAS ESCURAS E PENSAMENTOS FILMADOS: A  
DESCOBERTA DOS CINEMAS PRUDENTINOS**

LÍVIA MAYRA SOUTO TADIOTO  
LUIZ CARLOS DALE VEDOVE  
MAYNE NASCIMENTO GUARALDO SANTOS  
RENATA FERREIRA DE FARIA NEGRÃO  
TCHIAGO INAGUE RODRIGUES

## **CÂMARAS ESCURAS E PENSAMENTOS FILMADOS: A DESCOBERTA DOS CINEMAS PRUDENTINOS**

**LÍVIA MAYRA SOUTO TADIOTO  
LUIZ CARLOS DALE VEDOVE  
MAYNE NASCIMENTO GUARALDO SANTOS  
RENATA FERREIRA DE FARIA NEGRÃO  
TCHIAGO INAGUE RODRIGUES**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Faculdade de Comunicação Social “Jornalista Roberto Marinho”, Universidade do Oeste Paulista, como requisito parcial para sua conclusão.

Área de concentração: Jornalismo

Orientador: Prof. Ms. Thaisa Sallum Bacco

**LÍVIA MAYRA SOUTO TADIOTO  
LUIZ CARLOS DALE VEDOVE  
MAYNE NASCIMENTO GUARALDO SANTOS  
RENATA FERREIRA DE FARIA NEGRÃO  
TCHIAGO INAGUE RODRIGUES**

**Câmaras escuras e pensamentos filmados: a descoberta  
dos cinemas prudentinos**

Trabalho de Conclusão de Curso,  
apresentado à Faculdade de Comunicação  
Social “Jornalista Roberto Marinho”,  
Universidade do Oeste Paulista, como  
requisito parcial para sua conclusão.  
Área de concentração: Jornalismo

Pres. Prudente, 13 de dezembro de 2010.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Esp. Carolina Zoccolaro Costa Mancuzo

---

Prof. Ms. Mariangela Barbosa Fazano Amendola

---

Prof. Ms. Thaisa Sallum Bacco - Orientadora

## DEDICATÓRIA

*Aos nossos pais...*

## **AGRADECIMENTOS**

*O trabalho de uma extensão como este, cujo início da linha do tempo do objeto estudado nos remete há mais de 85 anos, não poderia ser completado sem a colaboração de pessoas que, sem a vossa ajuda, uma história bela jamais seria capaz de ser contada. Conhecimentos compartilhados por mestres, chefes e patrões compreensivos com as ausências. Aos amigos e apaixonados, por aturarem nossos verdadeiros momentos monotêmicos, pois sem percebermos estávamos involuntariamente expressando a paixão pela pesquisa. Aos entes queridos, que sustentaram nossas forças e o espírito de busca por novos conhecimentos. Aos entrevistados, ao contribuírem para memorar uma história prestes a ser esquecida. Às pessoas, devido a força do destino nos contemplaram com este trabalho e surgiram em nossas vidas. À Thaisa Sallum Bacco, cuja experiência, profissionalismo e sabedoria plena, a torna tão especial. Infinitamente gratos por aqueles que nos apoiaram, direta ou indiretamente, tentar precificar o agradecimento se tornaria algo imensurável. Ao Homem cujo nome é santificado, que nos guiou até aqui, pois assim foi feita a sua vontade.*

*“O cinema é um modo divino de contar a vida [...]”*

Federico Fellini

## RESUMO

### **Câmaras escuras e pensamentos filmados: a descoberta dos cinemas prudentinos**

A pesquisa teve o objetivo de produzir um videodocumentário que resgata a história das salas de projeção na cidade de Presidente Prudente desde a década de 20 até os dias atuais. Expôs o panorama histórico sobre o cinema no mundo, no Brasil e no Estado de São Paulo. Analisou artigos de jornais *A Voz do Povo* (1926) e *O Imparcial* (1939) sobre as salas de projeção de cinema da cidade, com o intuito de resgatar e organizar essa história que compõe o arquivo do Museu Municipal. Também estudou o videodocumentário no que tange aos aspectos conceituais e históricos e buscou contribuir com a memória da sociedade prudentina, ao tornar públicas histórias das personagens que viveram naquela época. Esta pesquisa pressupõe um olhar qualitativo sobre o objeto de estudo em questão (as salas de projeção de cinema de Presidente Prudente). O ponto de partida foi a pesquisa bibliográfica em obras que abordem as temáticas cinema e videodocumentário. O método científico utilizado para reunir os dados sobre a história dos espaços que projetaram filmes na cidade é o relato oral e memória, que tem como princípio evidenciar depoimentos de pessoas que vivenciaram experiências sobre o tema em questão. Para tanto, foram realizadas entrevistas em profundidade com 29 fontes divididas em três categorias: pesquisadores da história da cidade e do cinema, testemunhas que de alguma forma ajudaram a construir a história das salas de projeção e personagens, pessoas que têm histórias interessantes vividas nos cinemas prudentinos. O resultado foi a produção do videodocumentário intitulado “Era uma vez...”, com uma hora de duração, e teve como conclusão a constatação do relevante papel que o cinema exerceu e ainda exerce como um importante meio de comunicação na vida dos moradores de Presidente Prudente.

**Palavras-Chave:** Salas de Projeção, Cinema, Videodocumentário, Presidente Prudente, Sociedade.

## **ABSTRACT**

### **Darkrooms and thoughts filmed: the discovery of cinemas in Presidente Prudente**

The research had the objective of producing a documentary video that captures the history of movie theaters in the city of Presidente Prudente since the '20s to now. It analysed the historical background of the film industry in the world, in Brazil and in São Paulo. It reviewed journal articles from Voice of the People (1926) and The Impartial (1939) on the projection rooms of cinema in the city, in order to recover and organize this history that builds the file of the Municipal Museum. It also studied the documentary video regarding the historical and conceptive aspects and sought to contribute to the memory of Presidente Prudente's society by making public the histories of characters who lived at that time. This research is based on a qualitative look at the object of study in question (the projection rooms of movie theaters in Presidente Prudente). The starting point was the literature research on thematic films and documentary videos. The scientific method used to gather historical data of places where films were projected movies who designed spaces in the city is the oral report and memory, which has principle to make public testimonials of people who lived at that time. For both, there were interviews with 29 sources divided into three categories: researchers from the city's history and film, witnesses who somehow helped to build the history of movie theaters and characters, people who have lived interesting stories in cinemas in Presidente Prudente. The result was the production of the documentary video entitled "Once upon a time ...", (an hour-long) and the discovery of the significant role that cinema exerted and still exerts as an important means of communication in the lives of residents in Presidente Prudente.

**Keywords:** Projection rooms, cinema, documentary video, Presidente Prudente, Society.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 –	Theatro Cine Internacional.....	107
FIGURA 2 –	Cine Theatro Phenix, antigo Santa Emília.....	110
FIGURA 3 –	Cine João Gomes, antigo Cine Internacional.....	114
FIGURA 4 –	Vista aérea da Rua Tenente Nicolau Maffei.....	116
FIGURA 5 –	Cine Presidente.....	122
FIGURA 6 –	Interior do Cine Ouro Branco.....	125
FIGURA 7 –	Autoridades presentes na estreia do Cine Coral.....	127
FIGURA 8 –	Poltronas do cinema Moviecom.....	130
FIGURA 9 –	Exibição do videodocumentário.....	148
FIGURA 10 –	Evento realizado no Centro Cultural Matarazzo.....	148
FIGURA 11 –	Segunda sessão no Centro Cultural Matarazzo.....	149

## LISTA DE SIGLAS

3D	- Três Dimensões
A3PDE	- Aplicação, Perspicácia, Planejamento, Pesquisa, Desenvoltura e Entusiasmo
ANCINE	- Agência Nacional de Cinema
AT&T	- <i>American Telephone and Telegraph Corporation</i>
BG	- <i>Background</i>
COMAP	- Comissão Municipal de Abastecimento e Preços
DIP	- Departamento de Imprensa e Propaganda
DEIPs	- Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda
DVD	- <i>Digital Versatile Disk</i>
ECA-USP	- Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Embrafilme	- Empresa Brasileira de Filmes
ENEPE	- Encontro de Ensino, Pesquisa e Extensão da Unoeste
FACOPP	- Faculdade de Comunicação Social "Jornalista Roberto Marinho" de Presidente Prudente
FENAJ	- Federação Nacional dos Jornalistas
GC	- Gerador de Caracteres
IBGE	- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INCE	- Instituto Nacional de Cinema Educativo
MM	- Milímetro
MPP	- Meio Primeiro Plano
PAN	- Panorâmica
PC	- Plano Conjunto
PG	- Plano Geral
PM	- Plano Médio
PP	- <i>Close Up</i>
PPP	- Primeiríssimo Plano
TCC	- Trabalho de Conclusão de Curso
TOLEDO	- Faculdades Integradas "Antônio Eufrásio de Toledo" de Presidente Prudente
UNESP	- Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
UNOESTE	- Universidade do Oeste Paulista
USP	- Universidade de São Paulo
WWW	- <i>Word wide web</i>

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA.....	14
2.1 Situação Problema.....	14
2.2 Objetivos.....	16
2.2.1 Objetivo Geral.....	16
2.2.2 Objetivos Específicos.....	16
2.3 Justificativa.....	17
2.4 Metodologia.....	20
3 VIDEODOCUMENTÁRIO.....	27
3.1 Documentário.....	27
3.2 Videodocumentário.....	29
3.3 História do Documentário.....	30
3.4 Linguagem Cinematográfica.....	34
3.5 Processo de Produção.....	38
3.5.1 Pré-produção.....	38
3.5.2 Produção.....	41
3.5.3 Pós-produção.....	45
4 CINEMA E O MUNDO.....	48
4.1 Nasce o Cinema.....	48
4.1.1 L'Arrivée d'un train.....	51
4.1.2 Voyage dans la lune.....	56
4.1.3 Charles Pathé e a industrialização pioneira.....	58
4.1.4 <i>Vaudevilles, nickelodeons</i> e o nascimento de Hollywood.....	60
4.1.5 O cinema ganha voz.....	67
4.2 O Brasil e a Sétima Arte.....	69
4.2.1 O cinema chega ao Rio.....	70
4.2.2 O apogeu de São Paulo.....	76
4.2.3 Movimentos cinematográficos: ideias e público.....	80
4.2.3.1 O cinema novo.....	81
4.2.3.2 A retomada.....	84
4.2.4 O cinema hoje.....	89
4.2.5 Inovações tecnológicas.....	91
4.2.6 O mercado exibidor brasileiro.....	97
5 DA CAPITAL AO PONTAL: O CINEMA CHEGA A PRUDENTE.....	100
5.1 A Empresa Theatral Peduti.....	100
5.2 Cine Teatro Santa Emília.....	102
5.3 Theatro Cine Internacional.....	106
5.4 Cine Teatro Phenix.....	110
5.5 Cine João Gomes.....	114
5.6 Cine Presidente.....	120
5.7 Cine Ouro Branco.....	123
5.8 Cine Coral.....	126
5.9 Moviecom.....	128
5.10 Cine Americanas – Arcoíris.....	131

6 MEMORIAL DESCRITIVO.....	133
6.1 Produzir.....	135
6.2 Entrevistar e Gravar.....	137
6.2.1 Viajar e persistir.....	139
6.3 Pensar e Montar.....	140
6.4 Editar e Dirigir.....	142
6.5 Respeitar Direitos Autorais.....	144
6.6 Nomear a Peça Prática.....	146
6.7 Exibição Pública.....	147
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS.....	158
ANEXOS.....	167
APÊNDICES.....	182

## 1 INTRODUÇÃO

O leitor que se arriscar a aventurar-se pelas próximas páginas, tão logo perceberá a complexidade deste trabalho quanto tão rapidamente verá a importância do assunto tratado, em um projeto cujo tempo necessário foi de onze meses de pesquisa para a sua conclusão.

É necessário expor dois argumentos. O primeiro vale-se, pois, não existe aqui a incumbência, diga-se o mesmo da pretensão, de esgotar o assunto. Autores renomados e lidos para a feitura do *corpus*, ainda não conseguiram tal façanha. O segundo, recai na magnitude de um veículo de comunicação que impressionou por sua força sugestiva e modificou todo o aspecto social, bem como cultural, por todos os lugares que tenha passado. E não se cita aqui o carimbo de arte que recebe o cinema.

O trabalho de conclusão intitulado “Câmaras escuras e pensamentos filmados: a descoberta dos cinemas prudentinos” visa compreender a história das salas de projeção de Presidente Prudente, ou seja, percorrer os seus espaços físicos, desde os primeiros estabelecimentos com o surgimento da cidade até os dias que validam essas laudas.

Com isso, Presidente Prudente recupera parte de sua história. Sobre a bibliografia, as obras são, na maioria das vezes, confeccionadas por pesquisadores que zelam pela qualidade e não pela quantidade. Sendo assim, não surpreendente, certos autores que tiveram suas obras estudadas no levantamento bibliográfico deste trabalho citam-se uns aos outros.

Duarte (2009), Ferreira (2002), Pollak (1992) e Gil (1999) são alguns dos expoentes utilizados que alicerçam o capítulo da Fundamentação Metodológica, de extrema importância para sustentar e planejar o todo ao apresentar o problema, justificativa, os objetivos, bem como o caminho adotado na escrita do corte teórico.

Já no tópico seguinte é destacado o embasamento teórico que possibilita a confecção da peça prática do trabalho em tela. Em um primeiro momento, escreve-se sobre a conceituação de documentário, bem como a sua evolução na história. Também é importante expor que este conceito não é análogo ao de videodocumentário, com isso é preciso discutir separadamente esta questão.

Em um segundo momento evidencia os elementos de pré-produção, produção e pós-produção atinentes ao vídeo.

Ao versar sobre o capítulo 4, aborda a história do cinema, tanto mundialmente quanto nacionalmente, o grupo estudou “A Bela Época do Cinema Brasileiro”, de Vicente de Paula Araújo (1976), sendo a maior referência em âmbito nacional. Já o francês Georges Sadoul (1963), com seu estudo “História do Cinema Mundial”, é o mais abrangente autor sobre o assunto e tido como referência mundial acerca de certos aspectos como linguagens, curiosidades e história da arte, que referenda parte deste trabalho.

Embora autores sejam divergentes quanto ao criador do cinema – o americano Thomas Edison é citado por alguns estudiosos como o precursor – o trabalho optou, depois da pesquisa bibliográfica, pelo viés europeu como o centro do início do movimento cinematográfico mundial.

Mesmo que suas obras sejam casos de análise de determinados períodos da cinematografia brasileira e voltados para o uso da linguagem empregada no cinema, o professor, livre-docente da Universidade de São Paulo, Ismail Xavier, é o mais importante pesquisador brasileiro sobre cinema da atualidade e contribui para o corte teórico e também para o videodocumentário “Era uma vez...”.

Por fim, a viagem chega à apresentação da história do cinema em Presidente Prudente. Era sabido que buscar esse percurso desde o seu surgimento até os dias de hoje, seria algo árduo. Contudo, a pesquisa contribui para organização de parte da memória prudentina e arrumou, assim, o princípio do que representa o cinema na cidade. Este estudo é somente o início, a base para novas investigações.

No capítulo intitulado Memorial Descritivo é possível entrar em contato com os bastidores da peça prática, a função que cada membro do grupo desempenhou. São narrados tanto os acertos quanto os erros realizados pela equipe.

Para compartilhar a experiência do trabalho que nos remete há mais de 85 anos, o resultado colima na confecção do videodocumentário “Era uma vez...” peça prática eleita para apresentar aos prudentinos e demais interessados a memória das salas de cinemas de Presidente Prudente, pois foi construída sob parâmetros de uma linguagem cinematográfica.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA

Todo trabalho acadêmico, de o artigo à tese, é delimitado a partir de uma metodologia. Esta é importante, pois serve para orientar o pesquisador no decorrer da investigação científica. Pode-se dizer metaforicamente que o método é a forma, o esqueleto, não só do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), mas sim de todos os outros estudos que têm o comprometimento com a ciência.

Portanto, convém elucidar ao leitor itens relevantes como a situação problema, ou seja, qual foi o motivo que levou o grupo a estudar sobre as salas de projeção e quais são as justificativas que abalizam tal interesse.

Os objetivos são imprescindíveis, mas devem ser exatos e bem delimitados. Para isso, segmentou-os em dois eixos, um geral e outros específicos.

E por fim, é válido apontar qual foi o processo, o caminho percorrido que possibilitou escrever o corte teórico e respaldou a construção do videodocumentário.

### 2.1 Situação Problema

“[...] e que arte não está próxima do cinema?” (EISENSTEIN, 2002, p. 16). Quando apresentou a pergunta em uma de suas obras antes de encerrar seus pensamentos por definitivo após uma parada cardíaca no ano de 1948, um dos maiores estudiosos do cinema colocava a arte cinematográfica acima de todas as outras existentes. Se comparado às outras tantas formas de expressões artísticas, o cinema ainda é uma arte consideravelmente nova. Arte esta que, a partir da junção de outras não menos expressivas como a literatura, a música, a pintura, a dança, entre outras, o cinema deriva no século XX como uma ciência comunicacional das mais estudadas, bem como a arte definitiva do século passado.

No final do século XIX, quando ocorreu a fase pré-cinema, foi entendida pelos espectadores como algo diferente, inovador, devido aos movimentos a partir de então agregados às fotografias. Ao cinema não caberia melhor nomenclatura do que apenas se tratar de um mero invenionismo da época.

Sadoul (1963, p. 21) relata sobre a reação das pessoas que assistiam a um filme veiculado em 1895, intitulado *L'Arrivée d'un train*, “[...] a locomotiva vinha do fundo da tela e avançava sobre os expectadores, que se assustavam, temendo ser esmagados. Identificavam assim a sua visão à da câmera: esta tornava-se pela primeira vez uma personagem do drama.”

Somente com o passar dos anos e a aceitação da grande massa, ao lotar os locais de projeção, onde filmes retratavam apenas momentos do cotidiano, como a saída de funcionários de uma fábrica ou a chegada de um trem a uma determinada estação, é que o cinema passou a ser considerado uma arte. Mas não antes de a ação fílmica ter sido estabelecida e conceituada com o processo de utilização da invenção dos irmãos Lumière que, rapidamente, ultrapassou as demarcações européias e se difundiu mundo afora.

Como veículo comunicador, isso se deve ao fato de o cinema ser o precursor da sociedade da imagem na qual está contextualizado, desde o seu surgimento até o aparecimento de diferentes mídias como a televisão, o videocassete - seguido pelo *Digital Versatile Disk* (DVD) - e o computador, que o consolidam tal perspectiva e o faz ultrapassar as paredes da sala de projeção, sendo as ideias, os conceitos transmitidos e levados pelo espectador para além do espaço físico.

A problematização deste estudo visou compreender o *corpus* por meio de uma cobertura histórica de sua existência (as salas de projeção) e, além do ineditismo, a intenção foi estimulada por historiadores, pois buscam, ainda hoje, aprofundar-se no assunto de um produto que se mostra cada vez mais importante como artefato cultural.

Ao desnudar este objeto de entretenimento popular por meio de um resgate histórico na cidade de Presidente Prudente, foi possível visualizar a importância a respeito do processo sociocultural que o mesmo promoveu e promove, além de reunir e organizar, em um Trabalho de Conclusão de Curso, esta arte da imagem em movimento que consegue agrupar em um mesmo espaço, independentemente do tempo, pessoas de variadas raças, de diferentes faixas etárias e de distintas classes sociais.

A pesquisa em tela buscou descortinar algumas questões: qual é a história das salas de projeção de cinema de Presidente Prudente? Como eram? Em que época elas estão situadas? Quais histórias abrigaram estas salas?

Por meio destes questionamentos foi possível nortear a pesquisa e, assim, estabelecer uma organização da história do cinema local, que investigou os fatos no intuito de arquivar o registro do nascimento dessa cultura e seu caminho percorrido nesta cidade.

## **2.2 Objetivos**

### *2.2.1 Objetivo geral*

- Produzir um videodocumentário que resgata a história das salas de projeção de cinema na cidade de Presidente Prudente desde a década de 20 até os dias atuais.

### *2.2.2 Objetivos específicos*

- Traçar panorama histórico sobre o cinema no mundo, no Brasil e no Estado de São Paulo;

- Identificar, localizar e analisar artigos de jornais *A Voz do Povo* (1926) e *O Imparcial* (1939) sobre as salas de projeção de cinema em Presidente Prudente com o objetivo de resgatar e organizar essa história que compõe o arquivo do Museu Municipal;

- Analisar o videodocumentário no que tange aos aspectos conceituais e históricos;

- Contribuir com a memória da sociedade prudentina, ao tornar públicas histórias das personagens que viveram desde os primórdios do cinema até o presente, 2010.

## 2.3 Justificativa

O Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) justifica-se por complementar o arquivo da memória historiográfica prudentina, no sentido de proporcionar à população acesso a materiais para futuras pesquisas, ao documentar por meio de um resgate e com os devidos entendimentos, todo o período que contempla a existência das salas de projeção de cinema na cidade de Presidente Prudente. Assim, por meio de um videodocumentário, fazer uso dessa linguagem cinematográfica para registrar e apresentar a todos os munícipes, bem como aos demais interessados, as personagens e a história deste veículo de comunicação que recebe o título de arte.

O cinema enquanto arte reúne as demais e se caracteriza como precursor das imagens em movimento, inclusive da TV. Foi um importante meio de comunicação na história.

Tão logo Presidente Prudente foi fundada (1917), o cinema pouco tempo depois se instalou, efervesceu, movimentou a sociedade, sendo um instrumento importante na construção da memória desta cidade. O cinema e a relação com as pessoas fizeram e fazem parte da vida dos prudentinos. A cidade hoje com 207.625 mil habitantes<sup>1</sup> chegou a ter no final da segunda metade da década de 1960 cinco salas de projeção em atividade, o Cine Phenix<sup>2</sup>, Cine João Gomes, Presidente, Ouro Branco e o Cine Coral.

No entanto, as perspectivas teóricas sobre cinema são amplas, como a que investiga a linguagem cinematográfica ou até mesmo o reflexo desta arte em questões políticas e culturais da sociedade. O entendimento do grupo foi que essas reflexões são importantes, mas devem partir do diagnóstico fidedigno das salas de projeção. Uma vez conhecendo essa realidade pode ser possível avançar nas reflexões em torno do cinema na maior cidade do Oeste Paulista.

---

<sup>1</sup> Dados de acordo com o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) população estimada no ano de 2010. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas\\_pdf/total\\_populacao\\_sao\\_paulo.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/total_populacao_sao_paulo.pdf)>. Acesso em: 8 dez. 2010.

<sup>2</sup> A equipe preferiu manter o nome mais antigo do estabelecimento, intitulado Cine Theatro Phenix, pois não foi possível encontrar documentos que atestem a data, mesmo aproximada, da mudança para o nome Cine Fenix.

As investigações sobre as salas de projeção de cinema em Presidente Prudente, bem como as pitorescas histórias que ali ocorreram, foram a base do videodocumentário, cujo processo de produção atentou às técnicas jornalísticas aprendidas no decorrer do curso de jornalismo. Também buscou aprofundar os enredos, entrelaçando-os a partir de uma perspectiva cronológica.

Tal pesquisa ainda recaiu sobre a extrema importância de contextualizar a cinematografia não apenas de Presidente Prudente, mas também do Estado, mesmo que seja uma pontual contribuição, conforme se constatou na leitura da obra *A Primeira Sessão de Cinema em São Paulo*, do pesquisador e professor de cinema Maximo Barro (1996, p. 67):

Uma autêntica fixação no espaço e tempo do cinema paulistano só será possível se paralelamente se historiar as projeções em outras cidades do Estado [...]. Além do fim informativo deste trabalho, nos sentiríamos recompensados se outros interessados principalmente os frequentadores de cine-clubes se pusessem a campo nas suas cidades com o mesmo intuito. Com a malha de informação crescendo as possibilidades de um juízo crítico e histórico aumentariam consideravelmente.

Pode-se ainda alegar como respaldo justificativo, a verdade manifesta no ineditismo do objeto de estudo, pois, não só a Faculdade de Comunicação Social de Presidente Prudente, a Facopp, como as demais instituições de ensino superior da cidade que estimulam as iniciativas de pesquisas, até o momento da confecção deste, não tiveram o assunto estudado de modo aprofundado por seus discentes. Este TCC abre uma nova perspectiva sobre a temática e tem o intuito de não solucionar todas as questões, mas sim, de suscitar novos questionamentos a partir das informações coletadas e estudadas.

Uma sugestão para uma nova pesquisa a ser realizada é sobre as salas de projeção de cinemas alternativos como o Cine Clube Unesp e o Cine Clube da Apea. Este estudo pesquisou apenas os cinemas comerciais, portanto, locais pertencentes à esfera da exibição, que forma junto com os setores de produção e distribuição, o sistema cinematográfico. Já os cinemas alternativos não entram nesta rota, pois não exploram os filmes comercialmente.

A escolha deste veículo-arte como objeto de pesquisa emergiu também pela importância deste meio de comunicação que é o fio condutor para moldar os aspectos culturais do local onde está inserido, transmitindo ideologias e conceitos

por meio de sua própria linguagem e recursos que foram adquirindo com o passar do tempo.

O resultado da relação do cinema com a sociedade na qual pertence pode ser exemplificado na Alemanha nazista, durante a Segunda Guerra Mundial, na primeira metade do século XX (1939-1945), onde foi de extrema importância para a mobilização ideológica da massa na era Hitler, por meio do ministro do povo e da propaganda do Führer alemão, Joseph Goebbels<sup>3</sup>, um admirador da sétima arte:

De fato, a leitura de seus diários mostra um homem interessado na sétima arte por seus aspectos políticos, sem dúvida, mas também estéticos. Relatos biográficos dizem que ele supervisionava a produção de filmes na Alemanha e acompanhava a indústria do exterior. Em seus diários há considerações extensas sobre o cinema de outros países, mesmo inimigos (MARTINO, 2007, p. 45).

Logo, é inegável o poder de se fazer, ou refazer, o modo de pensar e agir dos espectadores, tanto no aspecto cultural como político, o que desperta mais o interesse de pessoas para estudar o cinema, pois entrou no século passado como a maior arte de representação do mundo moderno e, cada vez mais, se desvela como uma arte universal e extremamente adaptável às suas gerações, uma vez que “a condição de espectador cinematográfico é a mais universal categoria do homem contemporâneo [...]” (BILHARINHO, 1996, p. 25).

Além dos aspectos culturais e políticos, o cinema mudou o modo do ser humano enxergar o meio que o rodeia, pois transpôs fronteiras, proporcionando a ele sensações muito mais fortes do que a de simplesmente “assistir” ao filme.

Realizando o inventário da realidade através de seus grandes planos, sublinhando os detalhes ocultos em acessórios familiares, explorando meios vulgares sob a genial direção da câmera, o cinema, se por um lado nos faz melhor perceber as necessidades que dominam a nossa vida, conduz por outro a abrir um campo de ação imenso e de que não suspeitávamos. Nossos cafés e as ruas de nossas grandes cidades, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações e fábricas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Veio então o cinema e, pela dinamite de seus décimos de segundo, explodiu este universo concentracionário; assim, abandonados em meio aos estilhaços arremessados ao longe, agora empreendemos viagens de aventureiro (BENJAMIN, 1985, p. 233).

---

<sup>3</sup> Trecho retirado do diário de Joseph Goebbels, escrito em 22 de janeiro de 1942: “A produção cinematográfica prospera quase incredivelmente, sem embargo de guerra. Que boa idéia a minha, de lançar mão de filmes em benefício do Reich, há anos! Seria terrível se os grandes lucros que a indústria cinematográfica está tendo fosse parar em mãos particulares.” (MARTINO, 2007, p. 45).

Outro argumento relevante é o fato da tecnologia estar em constante evolução, logo, o cinema – enquanto meio de comunicação – é submetido aos novos processos de transformação para que possa sobreviver. Tentar compreender estas modificações que surgem a cada minuto, é algo relevante não só para os discentes, mas sim para toda a sociedade.

As salas de cinema já exibem outros conteúdos que não chegavam ao cinema porque nele só encontrava o que estava em película. Hoje, já pode exibir *shows*, óperas, espetáculos e eventos esportivos. O cinema, que é o último veículo de comunicação analógico, está dando um passo que modificará o seu futuro (LUCA, 2009, p. 51).

Ao contar a história dos cinemas de Presidente Prudente, foi possível de certa forma contribuir para que as futuras gerações possam ter uma breve noção do que foi esta arte analógica.

## 2.4 Metodologia

O emprego da metodologia científica tem uma enorme importância, pois corrobora para a construção do saber do homem. O método científico é o arcabouço de procedimentos técnicos e intelectuais programados para alcançar o escopo maior: o conhecimento (DEMO, 1999). Insta salientar que o saber e a percepção tanto de mundo como de si próprio são definidos a partir do contexto no qual o sujeito está inserido. Nesse sentido:

O mundo não é imediatamente apreensível sem que o ser humano se valha de algum instrumento para percebê-lo, interpretá-lo e avaliá-lo. E ele o faz sempre a partir de um determinado contexto. Se existe alguma percepção do mundo, existe antes um conjunto de esquemas de percepção, interpretação e avaliação que, de algum modo, a possibilitou, no interior de um certo cenário social, cultural, econômico, político etc (BARROS; JUNQUEIRA 2009, p. 34).

Uma vez percebida a simbiose entre o texto (projeto) e o contexto que o delimita, é mister expor que inicialmente foi realizado o levantamento na literatura específica sobre o tema analisado, buscando assim, ter amparo, subsídios

suficientes que colimassem uma reflexão sólida e norteassem o desenvolvimento do estudo proposto.

Para a confecção do trabalho, a equipe adotou as pesquisas documental e bibliográfica, pois ambas são válidas “[...] não só por trazer conhecimentos que servem de *back-ground* ao campo de interesse, como também para evitar possíveis duplicações e/ou esforços desnecessários [...]” (LAKATOS; MARCONI, 2005, p. 176).

É importante ressaltar que a pesquisa bibliográfica é construída a partir de materiais existentes, como livros, hipertexto, artigos científicos, dissertações e teses. Para tanto, os pesquisadores contaram com a coleta de obras disponíveis dos acervos das bibliotecas da Universidade do Oeste Paulista (Unoeste) da cidade de Presidente Prudente, da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) da cidade de Assis, da Biblioteca Municipal de Presidente Bernardes e das obras da Cinemateca Brasileira. Também foram consultados os acervos pessoais dos integrantes do grupo. É pertinente destacá-los separadamente:

- Livros – a maior parte das obras consultadas está relacionada a dois grandes temas: a produção do videodocumentário, que engloba as técnicas de gravar, entrevistar, produzir pauta e editar e a história do cinema tanto nacional quanto internacional, importantes referências para esta pesquisa.

- Revistas Científicas – entre os documentos coletados e estudados estão os artigos produzidos por grandes estudiosos na área do cinema tanto no âmbito nacional como, por exemplo, o pesquisador José Inácio de Souza, quanto internacional, como a pesquisadora Manuela Penafria. Trata-se de pesquisas recentes publicadas apenas em periódicos.

- Teses e Dissertações – no decorrer da construção do corte teórico, o grupo estudou trechos pontuais de alguns trabalhos ligados ao objeto de estudo, produzido por docentes de todo o país, como por exemplo, “Documentário e Cinema: da pré-produção à pós-produção” (2007), tese de Sérgio José Puccini Soares.

- Hipertexto – as pesquisas feitas online contribuíram para a construção do trabalho, seja fornecendo informações por meio de sites oficiais como o IBGE, quanto à possibilidade de acessar documentos científicos de modo rápido, por exemplo, os sites que abrigam as revistas acadêmicas, livros, resenhas e outros materiais produzidos por estudiosos.

Ao mesmo tempo em que foi feito o levantamento bibliográfico e o fichamento das obras, os discentes realizaram a pesquisa documental, que, conforme Gil (1999, p. 66), “vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa”. Nesta categoria, estão os seguintes materiais que foram pesquisados para este trabalho científico:

- Fotografias – fotos das personagens que estão relacionadas direta ou indiretamente à história das salas de projeção da cidade e que contribuíram para a construção do videodocumentário, como por exemplo, a foto do proprietário de uma rede de cinemas Emílio Peduti e do Cine Presidente

- Periódicos – exemplares dos jornais *A Voz do Povo* (da sua fundação em 1926 até os seus últimos exemplares em 1981) e *O Imparcial*<sup>4</sup> desde a sua primeira edição em dois de fevereiro de 1939, até o último exemplar do ano de 1970 estão disponíveis no Museu e Arquivo Histórico Prefeito Antonio Sandoval Netto de Presidente Prudente foram minuciosamente analisados<sup>5</sup>.

O grupo, ao folhear os jornais, buscou detectar manchetes, matérias, crônicas, anúncios publicitários relacionados ao cinema. Uma vez encontrado, o material era fotografado, e analisado (ao lado da foto o grupo colocou a descrição, ou seja, um resumo do que trata o objeto fotografado). Este processo foi realizado no mês de agosto e início de setembro sendo o fruto desta pesquisa empregado para embasar o capítulo 5 e compor pautas para as entrevistas.

- Filmes – foram assistidos dois vídeos cedidos pelo ex-gerente do cinema Ouro Branco, Nelson Ferreira, realizados na primeira metade do século XX que retrataram a sociedade prudentina. O primeiro (mais antigo) mostra pessoas em frente ao Cine Internacional. Há uma cena em que aparece o proprietário, o senhor João Gomes. Já o segundo evidencia o comércio, empresas, e hábitos dos prudentinos como o *footing* em meados da década de 1940 e 1950. Também foram estudados trechos de filmes que tiveram o objetivo de compor a peça prática, bem como documentários de cineastas importantes como Eduardo Coutinho – *Boca de*

<sup>4</sup> O arquivo do jornal *O Imparcial* de Presidente Prudente a partir de 1969 está disponível na Universidade Estadual Paulista (UNESP). O Museu também contém edições após 1969, no entanto, não estão completas. Para esta pesquisa, optou-se em realizar a análise documental apenas nos exemplares deste jornal disponíveis no Museu até o final do ano de 1970. Isto porque o cinema começa a perder espaço na cidade a partir da década de 1970 devido à presença da televisão.

<sup>5</sup> Estes periódicos – dependendo da década – estão organizados em livros (alguns exemplares estão em ordem e encadernados). Mas, é importante salientar que o Museu não tem exemplares de todos os anos – em alguns faltam poucas edições em outras não há sequer uma.

*Lixo* (1992), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) – no intuito de produzir um videodocumentário mais aprimorado.

- Documentos oficiais – a equipe identificou no acervo do Museu de Presidente Prudente documentos de compra e venda de terrenos onde foram construídas posteriormente as salas de cinema. Na prefeitura foi possível identificar as datas de encerramento de cinco cinemas (Cine Phenix, Cine João Gomes, Presidente, Ouro Branco e Cine Coral). As informações contidas nestes documentos ajudaram a resgatar a história das salas de projeção fílmicas na cidade.

É válido apontar que tanto o material bibliográfico, quanto o documental, passaram por uma análise crítica. Esta é válida uma vez que “[...] constitui importante fio condutor para a memória de eventos, pessoas e contextos” (MOREIRA, 2009, p. 274). Após a análise, o conteúdo foi inserido no corpo do trabalho e na produção da peça prática, o videodocumentário.

A análise documental foi empregada como método e técnica. “Método porque pressupõe o ângulo escolhido como base de uma investigação. Técnica porque é um recurso que complementa outras formas de obtenção de dados, como a entrevista” (MOREIRA, 2009, p. 272). Esta modalidade geralmente é destinada aos resgates históricos dos veículos de comunicação, que no caso em questão, buscou estudar o cinema, primeiro veículo de comunicação audiovisual.

A pesquisa qualitativa quer fazer jus à complexidade da realidade, curvando-se diante dela, não o contrário, como ocorre com a ditadura do método ou a demissão teórica que imagina dados evidentes. Fenômenos há que primam pela qualidade no contexto social, como militância política, cidadania, felicidade, compromisso ético, e assim por diante, cuja captação exige mais que mensuração de dados (DEMO, 2000, p. 152).

É relevante a adoção deste método, uma vez que a pesquisa se moldou de acordo com a realidade na qual estava inserida. Enquanto instrumentos de coleta de dados, o trabalho teve como um dos seus pilares a entrevista em profundidade, “[...] recurso metodológico que busca com base em teorias e pressupostos definidos pelo investigador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer.” (DUARTE, 2009, p. 63). Os sujeitos participantes foram divididos em três grupos, que são: pesquisadores, testemunhas e personagens.

Os pesquisadores são docentes e estudiosos focados na área do cinema. Para a construção do videodocumentário, o grupo entrevistou por exemplo, o professor doutor Ismail Xavier.

As testemunhas são as pessoas que vivenciaram e presenciaram o desenvolvimento deste veículo em Presidente Prudente. Pode-se citar, Nelson Ferreira, ex-gerente do cinema Ouro Branco, o Procurador do Estado José Roberto Castilho que narra sobre a história do Cine Coral, Lourdes Peduti, filha de Emilio Peduti, os ex-funcionários da Empresa Teatral Peduti, o ex-lanterninha Paulo Roberto Sanches (filho do ex-gerente do Cine João Gomes) e José Enóe Laperuta (filho do ex-gerente de todos os cinemas da empresa Peduti na cidade de Presidente Prudente).

As personagens são sujeitos que têm história para contar sobre o objeto de estudo; as salas de projeção. É válido citar o senhor Giné Artero, pois narra como foi a reinauguração do Cine João Gomes.

As histórias coletadas por espectadores puxaram outras histórias que por sua vez foram confrontadas e comprovadas pelos periódicos analisados, e posteriormente retomadas no videodocumentário.

É interessante destacar as vicissitudes entre a história oral e a entrevista em profundidade. Esta foi utilizada para coletar dados com os pesquisadores na área de cinema. Já a outra foi o método empregado para preencher as lacunas históricas com as pessoas que se enquadraram na categoria de testemunhas, que ajudaram e ajudam a escrever sobre a memória de Presidente Prudente.

Para uma melhor construção do trabalho, utilizaram-se outros dois métodos atinentes às ciências sociais que são de extrema importância para a pesquisa. O primeiro, foi o método histórico que “[...] consiste em investigar acontecimentos, processos e instituições do passado para verificar a sua influência na sociedade de hoje [...]” (LAKATOS; MARCONI 2005, p. 106). Este foi empregado no momento da narrativa da história do cinema prudentino, com a oitiva de fontes, análise de documentos como jornais, fotografias e material audiovisual, promovendo assim, a retrospectiva dos fatos contextualizando-os para a sociedade atual.

Por fim, a equipe empregou o método calcado em relato oral e memória. Pollak (1992, p. 5) aponta a importância que a memória exerce na sociedade:

Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

O relato oral e memória explicitado acima, é específico da área de História, nesse sentido: “Sem deixar de reconhecer as dificuldades da história oral, pode-se detectar no método um potencial de pesquisa extremamente rico que não deve nos impedir de tirar o proveito devido de seu uso” (FERREIRA, 2002, p. 327). Para Pollak (1992), coletar informações da sociedade por meio da história oral tornou-se um meio de abrir outros campos de pesquisa, ou seja, ter novas perspectivas sobre o assunto que se pretendia estudar. Nesse sentido leciona Montenegro (1992, p. 27):

Os depoimentos divulgados começam a criar uma outra referência histórica, cultural, que até então estava circunscrita apenas a sua própria classe, pequenos grupos de amigos e familiares. A vida, as experiências, as lutas, as visões de mundo, o trabalho adquirem um novo estatuto ao serem socializados. Transformam-se em documentos apresentando um retrato da realidade, que passa a disputar a hegemonia do imaginário social com outras versões/representações construídas de outros lugares e por outros interlocutores.

No entanto, Montenegro (1992, p. 27) expõe ainda que esses depoimentos “[...] muitas e muitas vezes, tem-se perdido com o falecimento dos seus narradores.”

Esse método é útil quando os documentos existentes (jornais, revistas, livros, documentos oficiais) não possibilitam construir uma linha histórica completa, e por meio do relato oral, da memória dos entrevistados, foi possível dirimir dúvidas que surgiram no decorrer da pesquisa ao construir a história dos cinemas da cidade de Presidente Prudente.

Se destacamos essa característica flutuante, mutável, da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis. Todos os que já realizaram entrevistas de história de vida percebem que no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está sendo necessariamente obedecida, em que os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos, há nessas voltas a determinados períodos da vida, ou a certos fatos, algo de invariante (POLLAK, 1992, p. 2).

Ferreira (2002) afirma que há duas formas de trabalhar com a história oral. A primeira é a abordagem que utiliza a denominação história oral e tem como prerrogativa trabalhar com os depoimentos orais como instrumentos que complementem as lacunas que as fontes escritas não preencheram.

Os instrumentos para se atingir tais objetivos seriam a formulação, no caso dos estudos acadêmicos, de roteiros de entrevistas consistentes, de maneira a controlar o depoimento, bem como o trabalho com outras fontes, de forma a reunir elementos para realizar a contraprova e excluir as distorções. Com base nesses procedimentos, erigem-se argumentos em defesa da história oral como capaz de apresentar relatos que, se não eliminam a subjetividade, possuem instrumentos para controlá-la. (FERREIRA, 2002, p. 327).

A segunda forma de trabalhar com a história oral explicada por Ferreira (2002, p. 328) “[...] é aquela que privilegia o estudo das representações e atribui um papel central às relações entre memória e história, buscando realizar uma discussão mais refinada dos usos políticos do passado”, e são caracterizadas “nessa vertente a subjetividade e as deformações do depoimento oral não são vistas como elementos negativos para o uso da história oral.” (FERREIRA, 2002, p. 328).

Entre estas duas possibilidades, a equipe decidiu trabalhar com o a primeira abordagem em virtude da ausência de documentos como livros e jornais que narram a história das salas de projeção de Presidente Prudente. O confronto dos depoimentos dos entrevistados teve como objetivo garantir um mínimo de controle sobre a subjetividade exposta no relato.

Uma vez expostos os fundamentos metodológicos, os discentes buscaram evidenciar no próximo capítulo os conceitos atinentes ao videodocumentário.

### 3 VIDEODOCUMENTÁRIO

Neste capítulo é abordado o embasamento teórico que possibilitou a confecção da peça prática do Trabalho de Conclusão de Curso. Em um primeiro momento discorreu sobre a conceituação de documentário, bem como a sua evolução na história. No entanto, é importante expor que este conceito não é análogo ao do videodocumentário, com isso foi preciso discutir separadamente esta questão para distinguir as vicissitudes entre ambos.

O leitor também encontrará conceitos referentes à linguagem cinematográfica, pois ela foi essencial para a construção do trabalho prático.

Em um segundo momento buscou evidenciar os elementos de pré-produção, produção e pós-produção atinentes ao videodocumentário.

#### 3.1 Documentário

A expressão “documentário” surgiu pela primeira vez em oito de fevereiro de 1926, na crônica *Flaherty's Poetic Moana* escrita pelo inglês John Grierson, ao jornal *The New York Sun*, quando utilizou a palavra para analisar o filme *Moana*, que aborda a vida dos polinésios, com a direção de Robert Flaherty (PENAFRIA, 2004).

Neste documento, Grierson traduziu a terminologia da palavra francesa “documentaire”, que remete aos filmes de viagem, onde qualificou plenamente o modo “[...] com que Flaherty conjugava o aspecto documental ou realístico do filme com o apuro técnico-estético de suas imagens.” (KLEINSORGEN, 2006, p. 11). O termo foi usado inicialmente como adjetivo e não como substantivo, “Of course “Moana”, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value”<sup>6</sup> (GRIERSON, 1926, p. 25).

Com a evolução da sociedade, através do tempo, o conceito de documentário foi ganhando novas formas e conteúdos. O escritor Bill Nichols (2007,

---

<sup>6</sup> É claro que Moana, sendo uma descrição visual dos eventos da vida cotidiana de um jovem polinésio e da sua família, tem valor documental [Tradução livre].

p. 47), afirma que conceituar o termo documentário não é tão simples, pois “[...] não é mais fácil do que a de ‘amor’ ou de ‘cultura’. [...] A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa”

Coaduna-se nesta asserção exposta logo acima, o pensamento de Manuela Penafria (1999, p. 1):

O documentário não é um mero “espelho da realidade” não apresenta a “realidade tal qual”, ao combinarem-se e interligarem-se as imagens obtidas in loco está-se a construir e a dar significado à realidade, está-se o mais das vezes não a impor significados, mas a mostrar que o mundo é feito de muitos significados.

Bill Nichols (2007) discorre em sua obra “Introdução ao Documentário” que todo filme é um documentário. No entanto, é segmentado em dois tipos: documentários de satisfação e documentários de representação social.

Os documentários de satisfação são os ficcionais, que expressam os desejos, medos, sonhos dos espectadores. “Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas” (NICHOLS, 2007, p. 26). Já os documentários de representação social, são os não-ficcionais. “Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2007, p. 26).

Penafria (2004) explica que o documentário está em todas as obras fílmicas, uma vez que é o produto gerado por pessoas inseridas em um determinado contexto cultural, social e político. Por isso, o documentário não ocupa um lugar específico dentro do cinema. “Está presente, em diferentes graus, em todo o cinema” (PENAFRIA, 2004, p. 192). Nesse sentido, explica Nichols (2007, p. 30):

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões.

O documentário não-ficcional em sua essência deve retratar a realidade, mostrar a “vida como ela é” (TEIXEIRA, 2004). Doc Comparato (1998), leciona que um bom documentário é aquele que tem o compromisso com a verdade, informa os acontecimentos pautados em fatos sólidos, e promove a introspecção ao

espectador, nunca encerrando o tema proposto, mas sim, iniciando uma nova reflexão sobre o objeto veiculado.

Importante: um bom documentário nunca se acaba, jamais encerra um tema. Mostremos os fatos de um máximo de pontos de vista possíveis e deixemos o espectador às interpretações. O documentário que se preza não pretenderá convencer o espectador, mas fazê-lo refletir sobre aquele tema (COMPARATO, 1998, p. 341-342).

### 3.2 Videodocumentário

É importante ressaltar que os termos, documentário e videodocumentário são, de fato, produtos distintos. Pois os formatos são diferentes. O primeiro tem todos os planos e linguagens direcionadas estritamente ao universo cinematográfico, o outro, é uma mistura de tecnologias que engloba formatos fílmicos e televisivos. No Brasil, este hibridismo foi visto pela primeira vez na estreia do *Globo Repórter* (1973)<sup>7</sup>, ao empregar recursos cinematográficos em um formato televisivo.

É a partir deste ponto de confluência que jornalismo de TV, vídeo documentário e cinema documentário no Brasil, podem ser vistos de forma imbricada, quando se pensa os recursos estilísticos que os contornam. Modelo “inventado” por um cineasta, que claramente confessa ter como inspiração a revista Realidade, o documentário produzido para o Globo Repórter, com temática única tratada de forma abrangente (grande reportagem), narrativa articulada pelos planos e utilização de material de arquivo, torna-se modelo recorrente até hoje, incluindo aqui o documentário cinematográfico – mesmo que este, cada vez mais, assuma um modelo híbrido de produção, que incorpora novos materiais para sua realização, que não só a “realidade” (TAVARES, 2005, p. 7).

O videodocumentário é um objeto de estudo que possui limitada bibliografia, sendo que ainda não foram definidos conceitos majoritários.

---

<sup>7</sup> “O primeiro programa foi ao ar em 7 de agosto do mesmo ano. Tratava da seleção brasileira de futebol e intitulava-se *Os intocáveis*. O formato institucional não difere muito do padrão ainda vigente. Sérgio Chapelin é o âncora, aparecendo logo o logotipo musicado por ‘Freedom of Expression’ trilha do filme *Corrida contra o Destino* (1973), de Richard C. Sarafian. Inicialmente de periodicidade mensal, tornou-se logo semanal, nas noites das terças-feiras (21h).” (LABAKI, 2006, p. 61).

O diálogo existente entre o cinema e a televisão possibilitou a criação de produtos que misturam suas formas tanto estéticas<sup>8</sup> quanto as narrativas. Com o avanço da tecnologia os conteúdos informativos, que antes eram feitos exclusivamente para um meio, circulam agora por várias plataformas.

A convergência tecnológica nos possibilita falar simplesmente numa linguagem audiovisual, que se adapta aos diferentes espaços de recepção (TV, cinema, internet, celular). A informação, nesse caso, passa a ser vista como uma espécie de material bruto que poderá ser formatado dependendo da demanda (ROSSINI, 2006, p. 249).

Por isso, ao entrar nesta área etérea que envolve processos tecnológicos e teóricos que estão em constante mutação, o grupo optou por nortear a pesquisa observando tanto os conceitos atinentes ao videodocumentário, quanto às definições referentes ao documentário cinematográfico, sua história e linguagem para executar a peça prática que será mais bem detalhada no capítulo 6, Memorial Descritivo.

### 3.3 História do Documentário

O documentário nasceu retratando o outro, o desconhecido. Nesse sentido, explica Labaki (2005, p. 181), ao citar vários documentaristas e alguns dos temas que cada um escolheu abordar:

Operários saindo de uma fábrica – ainda que a pedido do diretor (Lumière). O cotidiano de um esquimó – mesmo que interpretando a si mesmo (Flaherty). Os atos que marcam um dia numa metrópole (Ruttman). O homem urbano diante da câmera de filmar (Vertov). A beleza da chuva (Ivens). A geometria do totalitarismo (Riefenstahl). Os ritos da África (Rouch). Os bastidores da música (Pennebaker) e do poder (Drew, Maysles). A lógica das instituições (Wiseman). A denúncia do imperialismo (Alvarez). A força dos cruzamentos (Van der Keuken). O essencial humano (Peleshian). O mal-estar do ultracapitalismo (Reggio).

---

<sup>8</sup> “O sentido prático da estética foi muito bem definido pelos gregos: *aisthetike* – ‘senso de percepção’. A estética não é um conceito abstrato, mas sim um processo no qual examinamos um número de elementos da mídia que estamos trabalhando, no nosso caso a televisão, estendida para o visual das Web mídias. A estética tradicional é baseada na restrita análise dos trabalhos já existentes, servindo como síntese para a criação de produtos para televisão.” (BONASIO, 2002, p. 117).

Assim como o conceito de documentário que se transformou no decorrer do tempo, o mesmo pode ser afirmado sobre a sua evolução histórica e tecnológica, que se renovou desde as suas origens no fim do século XIX, se comparadas com o seu atual posicionamento: o início da década de 10 do século XXI.

O cinema nasceu em âmbito mundial de modo não-ficcional, cinematógrafo e mudo (LABAKI, 2006). O Brasil seguiu essa mesma corrente, pois a primeira filmagem que se tem notícia – de acordo com convenções históricas – aconteceu em 1898, na entrada da baía da Guanabara, filmada por Afonso Segreto (1875-?):

Teria sido um *travelling* pela orla do Rio a partir do tombadilho de um navio emblematicamente chamado “Brésil”. O registro não resistiu ao tempo e sequer foi fixado na crônica da época. Se não é fato, é bem contado e, na linha do Ford de O Homem que Matou o Facínora, “quando os fatos se transformam em lenda, imprima-se a lenda” (LABAKI, 2006, p. 17).

Em seus primórdios, o documentário contava com o recurso sonoro de modo simplório, a associação do filme com o som se inicia em 1927, sofrendo grandes alterações entre os anos de 1950/1960, época em que surgiu a tecnologia que permitisse a sincronia entre imagem e som (PENAFRIA, 2003). No entanto, mesmo não podendo ouvir o som ambiente, as vozes das pessoas entrevistadas, ruídos de carros e sons de animais, cabe ressaltar que antes do advento da tecnologia sonora, os filmes eram muitas vezes acompanhados com músicas e comentários que acompanhavam a narrativa fílmica.

Jamais houve cinema silencioso. A projeção das fitas mudas era acompanhada por música de piano ou pequena orquestra. No Japão e outras partes do mundo, popularizou-se a figura do narrador ou comentarista de imagens, que explicava a história ao público. Muitos filmes, desde os primórdios do cinema, comportavam música e ruídos especialmente compostos. Faltava, porém, conjugação mecânica entre a fonte de imagem e a fonte de som (RITTNER, 1965, p. 125).

O documentário começa a ser definido como gênero a partir da década de 1920 (ROSSINI, 2006). Pode-se destacar um dos primeiros documentaristas Robert Flaherty (1884-1951), que produziu o filme *Nanook of the North*<sup>9</sup>, lançado em

---

<sup>9</sup> “Em que *Nanook of the North* se diferenciava dos inúmeros filmes de viagem realizados na sua época? Em primeiro lugar, enquanto estes invariavelmente eram centrados na figura do viajante-

junho 1922, no qual registrou o dia a dia dos esquimós inuítes<sup>10</sup> da baía de Hudson, norte do Canadá (LABAKI, 2006). Outro documentarista precursor foi Dziga Vertov (1895-1954), autor de *O homem com a câmera de filmar*. Esta montagem ocorre “no cruzamento e na multiplicação de olhares encontro de olhares, sendo que o próprio argumento do filme impede um único olhar emissor” (BARION, 2008, p. 1).

No Brasil, é pertinente destacar o pioneiro Silvino Santos (1886-1970), autor do filme *No Paiz das Amazonas* (1922), que pode ser definida como “[...] uma autêntica enciclopédia audiovisual da vida amazônica, ainda insuperada em sua magnitude” (LABAKI, 2006, p. 23).

Na década de 1930 é possível evidenciar duas datas (LABAKI, 2006, p. 38): em fevereiro de 1932 é promulgado o decreto-lei que obrigava a exibição de curtas-metragens educativos antes de iniciar o filme de longa-metragem, e em março de 1936, quando Getúlio Vargas criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), pertencente ao setor do Ministério de Educação e Saúde que tinha o escopo de desenvolver filmes didáticos-científicos sob a perspectiva da ideologia getulista.

Durante o Estado Novo (1937-1945), os cinejornais<sup>11</sup> - produtos jornalísticos feitos na época com características semelhantes aos documentários - ficaram sobre a tutela do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e dos Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPs), uma vez que eliminaram a concorrência levando ao desaparecimento das produtoras independentes. A propaganda, seja de iniciativa privada ou governamental, era o alicerce que sustentava financeiramente os filmes documentais (ALTAFINI, 1999).

Foram inúmeros cinejornais produzidos sobre o comando do DIP e do DEIPs. Esses produtos eram intitulados como: documentários, suplementos ou jornais audiovisuais no decorrer da década de 1940. No entanto, “Esses cine-jornais

---

explorador-realizador, ilustrando visualmente um relato em primeira pessoa, o filme de Flaherty articulava-se em torno da vida de uma comunidade; o cineasta era elidido, tal como o narrador da ficção cinematográfica. Em segundo lugar, os filmes de viagem filiavam-se ao modelo de Lumière de observação da realidade, bem como a uma ideologia documental anterior ao próprio cinematógrafo, que submetia as imagens a uma perspectiva educativa” (DA-RIN, 2004, p. 46).

<sup>10</sup> São membros da nação indígena esquimó. Habitam as regiões árticas do Canadá (em territórios do noroeste, Labrador e Quebec), Alasca e Rússia. Disponível em:

<[http://www.windows2universe.org/earth/polar/inuit\\_culture.html](http://www.windows2universe.org/earth/polar/inuit_culture.html)> Acesso em: 13 jul. 2010.

<sup>11</sup> “Os cinejornais passavam nos cinemas antes dos filmes, e tinham a função de apresentar um resumo dos fatos importantes da semana. Com o advento do som, eles também passaram a ter música e narração. Durante as duas grandes guerras mundiais eles foram os principais meios de informação sobre o que acontecia no *Front*” (ROSSINI, 2006, p. 243-244).

não gozavam de muita simpatia da crítica e era alvo constante das vaias dos espectadores” (ALTAFINI, 1999, p. 11).

Entre 1950 e 1960 o cinema marca um avanço no aspecto tecnológico, pois as câmeras se tornaram mais leves, surge o equipamento portátil (16mm) e já é possível sincronizar o som com a imagem. Ainda década de 60 são formadas duas vertentes que influenciam até hoje a produção de documentários: o cinema direto e o cinema verdade.

O cinema direto, que é a principal marca do cinema estadunidense, tem como lema o não-envolvimento do documentarista na situação filmada; já o cinema verdade, de origem francesa, procura registrar nos seus filmes a ação da equipe de filmagem na produção daquele material (ROSSINI, 2006, p. 246).

Durante a década de 1970 e início da década de 1980, os documentários realizados no Brasil são predominantemente construídos sobre a ótica social que envolvia vários temas pertinentes na área, por exemplo, os movimentos sociais como o sindical e o comunitário. Ganha enfoque o tema “greve” e surge o compromisso “[...] de relatar o renascimento dos movimentos populares em seus vários aspectos, refletindo assim a abertura política pela qual o país estava atravessando” (ALTAFINI, 1999, p. 30). É possível citar alguns documentaristas desta época como João Batista de Andrade, autor do filme *Greve!* (1979), que documentou a paralisação dos metalúrgicos do ABC, e Renato Tapajós com o documentário *Greve de Março* (1979), que mostrou a greve em São Bernardo do Campo.

Com a queda do muro de Berlim (1989), o planeta põe em xeque o regime econômico socialista, prevalecendo assim, o sistema capitalista. Na década de 1990 o documentário é marcado pela pluralidade de temas e o hibridismo das linguagens. Ingressam em um labirinto de ideias e movimentos ideológicos, que a cada caminho escolhido, é criada uma miríade de outras veredas, novas possibilidades.

O documentário tornou-se cada vez mais complexo, reflexivo e auto-referente, incorporando ao filme tanto um discurso sobre seu objeto de eleição como sobre a própria arte de filmá-lo. No limite, é antes de tudo uma espécie de *making of* dele mesmo (LABAKI, 2005, p. 181-182).

Sobre esta nova possibilidade, pode-se falar na construção em abismo (*mise en abîme/en abyme*)<sup>12</sup>, ou seja, a construção de uma narrativa, dentro de outra e assim sucessivamente. Por exemplo, ao realizar um documentário sobre a história do cinema, é possível contá-la a partir de uma personagem que citariam outras e cada uma com uma história própria se ramificando em várias outras.

### 3.4 Linguagem Cinematográfica

Durante a primeira década do século XX, momento em que a linguagem cinematográfica não havia se estabelecido, os filmes não-ficcionais representavam a realidade de modo mais espontâneo (ROSSINI, 2006). No entanto, com o advento da tecnologia (equipamentos mais leves, som sincronizado) e a consolidação desta linguagem, os realizadores de documentários puderam explorar conscientemente, de modo intencional, os efeitos que proporcionam o simulacro da realidade, promovendo, assim, a sensação do efeito de veracidade daquilo que apresentavam em seus filmes.

A linguagem cinematográfica é constituída por diversos elementos. Rittner (1965) destaca que há três elementos fundamentais: os planos, movimentos de câmera e os ângulos de tomada. Expõe que existem ainda elementos técnico-artísticos, que são a fotografia, o vestuário, cenografia, e os efeitos visuais. Explica que estes recursos somente adquirem relevância quando são usados como meios para atingir determinados fins.

O CINEMA tem a sua própria maneira de “dizer” as coisas. Essa particular maneira, êsse conjunto de recursos que servem para exprimir idéias e sentimentos, constitui a *linguagem cinematográfica*. Ela envolve uma porção de fatores técnicos, mas êstes não têm valor em si. O que importa é como, por que e para que êles são utilizados. Do mesmo modo que a palavra

---

<sup>12</sup> “Termo de retórica, proposto por André Gide e universalmente adotado em seguida, significando a incrustação de uma narrativa em outra, por analogia com o termo brasão que designa uma figura colocada no centro do escudo, e que figura outro escudo. O sentido narratológico conservou-se tal e qual no cinema (a narrativa “em construção” é uma narrativa dentro da narrativa, sobre modos variáveis, como em literatura, a mais corrente sendo ligada ao *flashback*). Além disso, designou-se com isso, às vezes, de maneira mais aproximativa, a existência de uma segunda estrutura na figuração ou representação (por exemplo, o fato de mostrar em um filme a filmagem de um filme imaginário é com frequência assimilada, erroneamente, a uma construção em abismo)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 60).

impressa de um livro, tais recursos não passam de meios para atingir determinados fins (RITTNER, 1965, p. 10, grifo do autor).

Os planos são definidos em quatro tipos por Floriano Serra (1986):

- Plano Geral – mostra o cenário por inteiro, por exemplo, uma rua, uma cidade;

- Plano Médio – expõe a personagem ou um grupo dele, nesta modalidade despreza parte do cenário que é mostrado no plano geral;

- *Close-up* – evidencia um objeto em destaque ou o rosto de um entrevistado;

- *Big Close-up* – capta os mínimos detalhes seja de um objeto ou de um rosto da personagem.

Já Harris Watts (1990), classifica os planos fixos em seis tipos:

- Plano Geral (PG) – exhibe a pessoa inteiramente (da cabeça aos pés) e proporciona que o telespectador veja o cenário de fundo;

- Plano Conjunto (PC) – “corta” o corpo da pessoa filmada na altura do joelho, “[...] é por natureza insatisfatório uma vez que não é aberto o suficiente para mostrar muito do cenário de fundo, nem fechado o bastante para mostrar detalhes da pessoa.” (WATTS, 1990, p. 159);

- Plano Médio (PM) – filma o indivíduo acima do cotovelo, recomenda-se usar em tomadas de introdução em entrevistas;

- Meio Primeiro Plano (MPP) – o enquadramento é feito a partir dos ombros, mostra os detalhes superficiais do rosto;

- *Close up* (PP) – o sujeito é filmado a partir da gola da camisa; é um plano usado para uma entrevista onde se confronta o entrevistado em vez de ser um bate papo;

- Primeiríssimo Plano (PPP) – usado para causar impacto, “[...] a sensação de intimidade e confrontação fica ainda mais forte [...]” (WATTS, 1990, p. 159).

Os movimentos de câmera proporcionam o ingresso a lugares onde o ser humano não conseguiria enxergar. “A câmera penetra num mundo ao qual, normalmente, não temos acesso. Voa, corre, olha por baixo, por cima, de lado etc.; faz muitas coisas que com certeza não poderíamos fazer com os olhos” (COMPARATO, 1998, p. 312).

O roteirista Doc Comparato (1998) classifica os movimentos de câmera em:

- *Dolly Shot* – movimento que se caracteriza através do afastamento ou aproximação da lente objetiva, pois move ora de cima para baixo, ora perpendicular ao objeto;

- Ponto de Vista – ocorre quando a câmera se situa ao nível dos olhos da personagem e promove a sensação de estar olhando através dela. É o ponto de vista subjetivo;

- *Travelling Shot* – usado para proporcionar a sensação de movimento. É quando a câmera acompanha o movimento da personagem ou de algum objeto que se move, por exemplo uma bola de futebol em um jogo;

- Panorâmica (Pan) – neste caso a câmera se move da esquerda para direita (vice-versa), ou de cima para baixo (vice-versa), sobre seu próprio eixo, gera uma visão total do ambiente;

- *Process Shot* (Transparência) – os americanos empregam frequentemente esse plano que consiste em projetar uma cena pré-filmada por trás das personagens, por exemplo, um cena onde duas pessoas conversam dentro de um carro em movimento, quando na verdade o que se move é a imagem projetada e gera a impressão de que o automóvel está andando;

- Tela Partida ou Múltipla – a tela é segmentada em partes. Um exemplo clássico é quando duas personagens falam ao telefone, ambas em lugares distintos, ficando uma do lado esquerdo e a outra do lado direito;

- *Zoom* – é a aproximação ou afastamento da imagem por meios óticos. É a mudança contínua da distância focal;

- Desfocagem (transfocador) – quando há dois elementos, a câmera focaliza apenas um, ou seja, define um e desfoca o outro.

- *Halo desfocado* (flou) – A câmera desfoca tudo o que cinge o objeto que ela elegeu para destaque. Busca enaltecê-lo.

Sobre os ângulos de tomada é válido destacar a classificação de Marcel Martin (2005, p. 51), “quando não são directamente justificados por uma situação ligada à acção, os ângulos de filmagens excepcionais podem adquirir um significado psicológico particular.” O autor define em:

- Plano Picado (Plongée, expressão francesa que significa “mergulho”) – é a filmagem de cima para baixo, “[...] tem tendência para tornar o indivíduo ainda

mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino” (MARTIN, 2005, p. 51).

- Plano Contrapicado (Contra-plongé), ou contra-mergulho – é a filmagem feita ao contrário, ou seja, de baixo para cima, “[...] dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação, e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los [...]” (MARTIN, 2005, p. 51).

É mister ressaltar que os ângulos de tomada, planos fixos e planos em movimentos expostos no trabalho foram embasados em alguns teóricos, isso não quer dizer que exista apenas esta classificação retrocitada, pois a terminologia varia conforme o doutrinador adotado.

O discurso da linguagem cinematográfica estabelecida por Doc Comparato (1998) é classificado como “discurso contínuo”, aquele em que não é interrompido, diferentemente do discurso da linguagem televisiva, o “discurso entrecortado”, uma vez que este tipo de produto “[...] deve ser construído de forma a manter antes e depois da interrupção para a publicidade, o mesmo grau de atenção do público telespectador” (COMPARATO, 1998, p. 53).

Outra distinção que o autor acima faz a respeito da linguagem cinematográfica com a televisiva, é que a primeira possui a linguagem monomórfica, “[...] um filme mantém um mesmo tipo de linguagem durante toda a projeção de cerca de duas horas, com o estilo do diretor e a história do autor” (COMPARATO, 1998, p. 54), e a outra possui a linguagem polimórfica, “[...] em uma hora de programação temos diversos tipos de linguagem, como por exemplo, telenovelas, filmes, noticiários, publicidade etc” (COMPARATO, 1998, p. 54).

O ponto de vista também está relacionado à linguagem cinematográfica, pois, por meio dela, o documentarista transmite ao espectador a perspectiva que deseja. Para cada plano exposto, trilhas e efeitos sonoros, falas dos entrevistados, a estrutura narrativa vai se engendrando e narrando a história a partir de um ponto de vista.

Para cada ponto de vista, existirá, eventualmente, uma forma que deve ser encontrada, à qual o documentarista acede pelo uso criativo da linguagem cinematográfica. Esta sua autonomia não exclui o facto de que a escolha da forma do filme é uma opção que depende de vários condicionalismos: sociais, económicos, culturais, políticos, técnicos, etc. (PENAFRIA, 2001, p. 5).

A cada cena selecionada, há um ponto de vista impresso nela. O processo de montagem e recursos empregados devem ser pensados previamente. “Todo e qualquer efeito visual ou sonoro deve ter intrinsecamente uma razão maior de ser do que a de simplesmente embelezar uma sucessão de imagens.” (SQUIRRA, 1993, p. 137).

### **3.5 Processo de Produção**

Para um melhor entendimento e compreensão do trabalho, o grupo segmentou o processo de produção do videodocumentário em três etapas. E “[...] recorre a procedimentos próprios do cinema [...] de pré-produção, produção, pós-produção [...]” (PENAFRIA, 2001, p. 1).

A seguir, todas as etapas são apresentadas sob o prisma do fazer jornalístico. Isso porque a peça prática deste Trabalho de Conclusão de Curso foi assim realizada, considerando a teoria da práxis jornalística aprendida durante todo o curso de Comunicação Social.

#### **3.5.1 Pré-produção**

Nesta fase inicial ocorre o planejamento, algo válido para a confecção do trabalho, uma vez que “[...] tem todas as vantagens, do ponto de vista da administração. Garante interpretação dos eventos menos imediata, emocional ou intempestiva. Diminui a pulverização de esforços em atividades improdutivas” (LAGE, 2009, p. 36). Neste primeiro momento o pesquisador coleta os dados e levanta as fontes. Nilson Lage (2009, p. 49) conceitua as fontes como:

Poucas matérias jornalísticas originam-se integralmente da observação direta. A maioria contém informações fornecidas por instituições ou personagens que testemunham ou participam de eventos de interesse público. São o que se chama de *fontes* (LAGE, 2009, p. 49).

O jornalista consegue boas fontes a partir do momento em que promove a pesquisa, exercício imprescindível para o sucesso do trabalho.

É comum quem pensa em reportagem negligenciar a pesquisa. A imagem corriqueira do repórter é a de alguém dependente de fontes e sem acesso às fontes das fontes – isto é, aos documentos primários de que se origina a informação levada a público (LAGE, 2009, p. 133).

Por meio da prática de pesquisa promove-se uma investigação buscando descobrir quem são as personagens essenciais que deverão compor o produto jornalístico, lembrando: “[...] a melhor fonte de informação não é a que sabe tudo, mas a que nos conta o que sabe” (NOBLAT, 2003, p. 62). Esta pesquisa é feita geralmente sob a responsabilidade do produtor. Ele atua “[...] da apuração de dados e elementos que possam ser pesquisados, investigados, confrontados, comprovados e veiculados até o planejamento e execução de projetos especiais” (VILLELA, 2008, p. 103).

As fontes compõem uma das peças principais do videodocumentário, pois vão fornecer ao jornalista o conteúdo informativo. Para Noblat (2003, p. 62), a melhor fonte “[...] é a que tem jeito de jornalista. Sabe observar, valoriza o detalhe e guarda tudo na memória.”. No entanto, a qualidade dos dados fornecidos varia conforme a intenção que ela atribui ao jornalista.

[...] Se acha que o repórter é uma ameaça (posição freqüente entre os ricos e os que têm algo a esconder), será parcimoniosa nas respostas; se vê na conversa uma oportunidade de defender seus direitos (o que é provável entre pessoas pobres), enfatizará reivindicações e reclamações; se teme que o repórter não compreenda algo (o que ocorre, em regra, com cientistas e pesquisadores de ciências exatas), procurará ser minuciosa e redundante na explicação (LAGE, 2009, p. 57).

Para minimizar essa primeira impressão que a fonte tem sobre o jornalista, o autor acima expõe que cabe ao profissional, por exemplo, demonstrar interesse sobre artes quando conversar com um artista, perguntar e não inquirir uma fonte suspeita ou indiciada por algum crime, mostrar que compreende sobre o assunto que o cientista (fonte) estuda. “Cumpridas essas manobras iniciais (estabelecido o contato com a fonte nos termos desejados), a melhor atitude, a maior parte do tempo é aquela de quem presta a atenção mas interfere o mínimo possível” (LAGE, 2009, p. 58).

Além dos cuidados que se deve ter com a pesquisa de informações, levantamento de fontes e o contato inicial com elas, é ainda nesta etapa preliminar estabelecido que para cada gravação seja confeccionada uma pauta com informações sobre a fonte e o contexto no qual ela estará inserida no videodocumentário. De acordo com Curado (2002, p. 144):

A pauta, uma vez produzida contém um *lead* com a notícia concisa e a seqüência de entrevistas ou de filmagens a serem feitas. Ao fim, resume em poucas linhas a proposta e o ângulo da reportagem. A pauta deve incluir uma pesquisa com dados relevantes avivando os antecedentes dos fatos para contextualizar a matéria.

O orçamento também será desenvolvido neste primeiro momento, ele versa sobre os gastos que serão efetuados no decorrer da produção.

No início do projeto, os custos tendem a ser menores e mais fáceis de controlar. Nessa fase, constam no orçamento custos para reuniões, contratação de equipe, seleção de elenco, cronograma de filmagens, reserva de hotéis, alimentação, viagens e outros custos gerais de planejamento do projeto. (KELLISON, 2007, p. 87).

Além dos custos, é imperioso nesta etapa construir o “esqueleto” do videodocumentário (uma das principais peças): o roteiro, que pode ser conceituado como:

[...] uma história contada com imagens. É comum um *substantivo*: isto é, um roteiro trata de uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo a sua “*coisa*”. Percebi que o roteiro possui certos componentes conceituais básicos comuns no que se refere à forma. (FIELD, 2001, p. XV).

Esta peça norteará toda a equipe nas fases posteriores, pois funciona como uma bússola que irá conduzi-los para um trabalho devidamente arquitetado, planejado, estruturado. “O roteiro contribui muito para a qualidade do filme, porque dele nasce o ritmo, nasce a atmosfera peculiar ao argumento, nasce enfim uma forma verdadeiramente cinematográfica.” (RITTNER, 1965, p. 14).

O escritor Doc Comparato (1998, p. 21) afirma que o roteiro possui em sua natureza o caráter transitório, ou seja, “[...] é algo muito efêmero: existe durante o tempo que leva convertendo-se num produto audiovisual.” Aponta ainda que todo roteiro está estruturado em macroestrutura e microestrutura. A primeira é definida como o esqueleto das cenas, onde se limita a duração do filme. “Uma vez definidos

os pontos-chave da história, podemos organizá-los de maneira adequada em relação ao aumento da tensão dramática. Para terminar, dedicamo-nos a unir cenas e preencher vazios” (COMPARATO, 1998, p. 165). Já a microestrutura faz referência ao processo de estruturação de cada cena que será composto o videodocumentário. A cena, para o autor, “[...] é a base, **a unidade dramática do roteiro**” (COMPARATO, 1998, p. 169, grifo do autor).

Deve-se saber que o roteiro não é uma peça hermética, está sujeito a mudanças no decorrer do processo de produção. Inicialmente é construído um pré-roteiro, que se caracteriza como “[...] o verdadeiro embrião do roteiro. Aqui, já devemos pensar em imagem. Cada frase do texto-resumo deve ser visualizada em imagens e, em função disso, modificada, resumida, ampliada, etc. É um momento crucial e definitivo para o roteirista” (SERRA, 1986, p. 52). Em um segundo momento, constrói-se o roteiro final, embasado nas imagens capturadas na fase da produção.

### 3.5.2. *Produção*

Nesta segunda etapa, o produtor, o repórter, o cinegrafista e o diretor são os responsáveis pelo desenrolar da construção do videodocumentário.

Cabe ao produtor entrar em contato com as fontes, marcar o local e horário. “O produtor também mantém o curso dos trabalhos, conhece a responsabilidade de cada um, fica em cima do que tem de ser feito e comunica de forma clara e direta o que deve ser feito” (KELLISON, 2007, p. 186). Kellison (2007) também expõe que se o produtor exercer a função na qual lhe compete de modo eficaz (tenha mapeado e explorado todos os dados relevantes para as filmagens), esta fase de produção será a mais célere e menos problemática para a construção do videodocumentário.

É função do produtor elaborar as pautas. Investe-se nesse cargo o jornalista que tiver algumas características como, “[...] faro para a notícia, fascínio pelos detalhes que podem apontar para o surgimento de uma boa história, capacidade de estabelecer conexões imprevisíveis e reveladoras” (CURADO, 2002, p. 41).

O cinegrafista é o responsável pela captura de imagens por meio da câmera. Tem a tarefa de gravar para posteriormente empregar as imagens na edição. As cenas não precisam ser gravadas na sequência, uma vez que isso requer tempo e dinheiro. “Os filmes não precisam ser filmados na ordem certa, assim como os jornais não precisam ser lidos na ordem certa” (WATTS, 1999, p. 53).

É pertinente fazer um planejamento sobre a captura das imagens. “Você deve planejar filmar pelo menos 10% a mais do que o necessário para a duração programada, de modo a poder rejeitar o material mais fraco durante a edição” (WATTS, 1999, p. 21).

O autor citado no parágrafo anterior aponta algumas sugestões que o cinegrafista deve acatar:

[...] quando você está trabalhando com a câmera, filme e grave para editar. Faça suas tomadas de modo que suas opções de edição fiquem em aberto. Isso não significa que você deve registrar tudo que se move de todos os ângulos possíveis: isso seria tanto um desperdício quanto motivo de confusão. Significa, sim, que você deve planejar e filmar/gravar de modo a oferecer a mais ampla variedade de opções de corte possível (WATTS, 1999, p. 30).

Não basta apenas facilitar o processo de edição com boas tomadas e uma grande variedade de cenas. É imputado ao cinegrafista a partir do momento em que vai às ruas filmar, conhecer do que se trata a pauta e qual é o objetivo do vídeo. Ressalta-se ainda que ele não pode ser um profissional que executa cegamente a pauta, mas sim aquele que busca entender o contexto e o enfoque que a reportagem pretende dar (CURADO, 2002).

Discorrendo ainda sobre o processo de gravação, encontra-se nesta fase a preocupação com dois elementos que contribuem para a qualidade do produto: a iluminação e a sonorização.

Uma boa iluminação proporciona que os objetos filmados pela lente da câmera sejam expostos de forma plena, ressaltando todas as suas características. “Quanto maior a quantidade de luz existente num determinado local, maior deverá ser também a quantidade de detalhes que se pode perceber. Tanto através do olho humano como pelo equipamento de captação de imagens” (SQUIRRA, 1993, p. 142).

O som também é importante, pois nesta fase de produção é necessário usar microfones para gravar as sonoras dos entrevistados bem como o som ambiente que é denominado *background* (BG). Este elemento é importante:

[...] ao montar a estrutura – ou o esqueleto da reportagem – é sempre bom valorizar os ruídos. Pode ser o sobe-som de buzinas que traduzem a impaciência dos motoristas presos num engarrafamento. Ou as palavras de ordem que revelam a indignação dos manifestantes e o motivo do protesto (BISTANE; BACELLAR, 2006, p. 27).

Outros recursos sonoros (mixagem, aumento e diminuição do grave e agudo) são empregados na fase da pós-produção. “A operação de áudio é uma arte totalmente criativa. A gravação cuidadosa do áudio durante as fases de produção e pós-produção pode dar um impacto profundo ao projeto” (KELLISON, 2007, p. 200).

Por fim, há a figura do repórter, o elemento que compõe uma das arestas do tripé produtor-câmera-repórter. Olga Curado (2002, p. 46) conceitua este profissional como:

O repórter é o líder de uma equipe externa. Dá o ritmo ao time, discute as necessidades do trabalho em campo, reúne as informações, faz as entrevistas e apronta o texto da reportagem. Tem treinamento jornalístico, compreensão do material que irá realizar e boa comunicação com a equipe.

A jornalista Regina Villela, em sua obra *Profissão: Jornalista de TV* (2008, p. 148), leciona que caso o repórter pretenda alcançar o escopo traçado em uma reportagem deve seguir o princípio nomeado como *A3PDE* (Aplicação, Perspicácia, Planejamento, Pesquisa, Desenvoltura e Entusiasmo). Ela traduz como:

[...] atire-se de corpo e alma. Sem isso, nem mesmo a aptidão adquirida na universidade será capaz de ajudá-lo a compreender indícios ou alcançar os objetivos de uma investigação jornalística. O jornalismo – especialmente a reportagem – exige envolvimento, dedicação, vivacidade e energia.

Entre as características atribuídas ao repórter está a simplicidade, qualidade na construção de um bom texto e na capacidade de se comunicar verbalmente de modo eficaz. “Enfim, deverá descobrir e avaliar a credibilidade do entrevistado para falar sobre o assunto para o qual foi procurado e que se dispõe a abordar” (SQUIRRA, 1993, p. 87).

Para que a entrevista tenha êxito e consiga obter o que deseja do entrevistado, é necessário que o repórter estude sobre o assunto e selecione o que é mais importante durante a conversa.

Para essas ocasiões, o ideal é estar preparado, o que não significa ler tudo a respeito do assunto e elaborar uma lista de perguntas, como costumam fazer os repórteres em início de carreira – que decoram o que vão indagar. Por estarem presos ao que prepararam, muitos repórteres não escutam coisas mais importantes que o entrevistado pode falar (BISTANE; BACELLAR, 2008, p. 16).

De acordo com Cremilda Medina (2008, p. 8), a entrevista vai além da relação entrevistador-entrevistado, pois exerce a função de contribuir de modo informativo com a sociedade na qual está embebida.

A entrevista, nas suas diferentes aplicações, é uma técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais, individuais, sociais; pode também servir à pluralização de vozes e à distribuição democrática de informação.

Além deste engajamento social, a entrevista exerce um papel fundamental na construção do documentário. “Grosso modo, poderíamos dizer que a entrevista está para o documentário assim como a encenação está para o filme de ficção” (SOARES, 2007, p. 100). O desenvolvimento de uma boa entrevista depende não apenas do entrevistado, mas conta também com o preparo do repórter.

Deve-se ainda ressaltar a figura do diretor, presente em todas as fases do processo de produção, tendo destaque nas gravações, pois orienta o repórter o cinegrafista na busca por um bom enquadramento, fica atento ao figurino das personagens, a qualidade do som, sempre em busca de uma boa composição entre som e imagem. Preocupa-se também com o roteiro, nesse sentido:

O diretor se envolve em quase todas as reuniões de pré-produção, especialmente aquelas lidando com o roteiro, escalação de elenco e produção. O primeiro trabalho do diretor é ler e analisar cuidadosamente o roteiro, considerar quaisquer problemas potenciais de produção e sugerir possíveis soluções ou melhoramentos no roteiro (BONASIO, 2002, p.73).

Esta preocupação com o roteiro serve para que tanto o diretor quanto os membros da produção se familiarizem com o texto a ser seguido e o executar da

forma mais natural possível, ou seja, ter a noção correta do trabalho a ser feito (KELLISON, 2007).

### 3.5.3. Pós-produção

“Este é o momento conclusivo: aqui faremos o acabamento da obra.” (SERRA, 2006, p. 116). A última fase do processo é a pós-produção marcada pela edição, fase em que as cenas e os sons são construídos de forma ordenada, conforme previsto no roteiro. Para melhor compreensão convém expor o conceito de Kellison (2007, p. 233), ao discorrer sobre a arte de editar:

O que *significa* editar? Em essência, tomadas e cenas adquirem significados específicos quando são conectadas com outras tomadas formando uma seqüência com sentido. É essa conexão que chamamos de edição. A edição pode manipular o tempo, criar situações de drama, tensão, ação ou comédia. Sem a edição, você só teria peças desconexas de uma idéia fluando isoladamente em busca de uma conexão.

O editor é o profissional que exerce esta etapa final. Cabe a ele corrigir os erros advindos da fase de produção e buscar solucionar questões de difícil resolução que surgirem no decorrer do processo de edição. “É responsável pela adequação e equilíbrio das informações contidas nas reportagens produzidas pelos repórteres. É o profissional encarregado pela dosagem da imagem com o texto e sua devida interação” (SQUIRRA, 1993, p. 93).

Ele executa a montagem, que “[...] no cinema ou na edição na televisão sincronizam o senso áudio-visual e colocam a palavra e a imagem a serviço da mensagem de maneira mais efetiva e eficiente” (BONASIO, 2002, p. 279).

No entanto, antes de montar o produto, ao receber todas as imagens gravadas, cabe ao editor ter cuidado no momento em que for fazer a decupagem<sup>13</sup>, pois deve avaliar esse material bruto, selecionar as cenas que irão compor a

---

<sup>13</sup> “A decupagem é o princípio de tudo. Cada editor pode escolher uma forma própria de decupar, mas todos devem seguir a regra básica de anotar take a take em uma folha de papel o time code, ou o indicador de tempo do player, onde está o que é mais significativo daquela gravação. Com certeza, vai precisar muito dessa marcação, por isso ela deve ser segura e exata.” (PATERNOSTRO, 1999, p. 129).

reportagem, para que não construa um produto sensacionalista, mas sim, um produto jornalístico de qualidade.

Quando o fio condutor de uma reportagem é a seleção de imagens espetaculares, o material que resulta daí é um clipe jornalístico. Narrar histórias a partir de uma seqüência de efeitos visuais é uma leitura inconsistente e juvenil da realidade, bem ao gosto da MTV. Afinal, tudo é clipe! Ou espetáculo. Se uma falsa estética da edição prevalece para a construção da narrativa noticiosa, a informação passa para segundo plano (CURADO, 2002, p. 171).

Todo produto jornalístico deve respeitar o código de ética dos jornalistas brasileiros. No caso do editor, a responsabilidade tem um peso maior, pois ao selecionar as imagens e sonoras e dar a elas um sentido, é importante que faça de modo correto, íntegro, que retrate a realidade sem manipulação, sempre atento aos interesses da sociedade. Coaduna nesse sentido o referido código de ética ao dispor em seus artigos 4º e 12, inciso V:

Art. 4º - O compromisso fundamental do jornalista é com a verdade no relato dos fatos, deve pautar seu trabalho na precisa apuração dos acontecimentos e na sua correta divulgação.

Art. 12, expõe que é dever do jornalista: [...]

V. rejeitar alterações nas imagens captadas que deturpem a realidade, sempre informando ao público o eventual uso de recursos de fotomontagem, edição de imagem, reconstituição de áudio ou quaisquer outras manipulações (FENAJ, 2007).

A função do editor é dividida em três cargos: editor de texto, editor de imagens e editor de arte (CURADO, 2002).

O editor de texto avalia os dados da reportagem de modo generalizado. “[...] É o filtro crítico das informações e o último avaliador da reportagem antes da exibição. O editor de texto verifica a qualidade do material trazido da rua pela equipe de reportagem” (CURADO, 2002, p. 52).

Já o editor de imagens é o profissional que recebe as fitas que contêm todas as imagens feitas pelo repórter cinematográfico e as seleciona. Nessa escolha, opta pelas imagens que melhor se encaixam no texto. Seleciona, ainda, as sonoras gravadas dos entrevistados e o som ambiente.

E, por fim, há a figura do editor de arte que exerce a função de ilustrar a notícia quando houver excesso de informações e poucas imagens para cobrir ou quando versa sobre um assunto de difícil discernimento pelo público em geral. Ele

atua juntamente com o editor de imagens e o editor de texto, criando a identidade visual do produto jornalístico.

A identidade visual de um programa é construída pelo editor de arte. Ele cria uma “família” de ilustrações com elementos que possuem características dentro de um padrão. Isso inclui “selos” – ou ilustrações que ficam no ar, ao lado do apresentador. Ajudam a reforçar o sentido do que está sendo lido e para a sua imediata compreensão (CURADO, 2002, p. 53).

Uma vez abordados os conceitos teóricos que cingem a respeito dos procedimentos jornalísticos e cinematográficos adotados na peça prática, é insofismável a necessidade de abordar o cinema e sua história, eixo central do próximo capítulo.

## 4 CINEMA E O MUNDO

Nas linhas que seguem este capítulo, será apresentado um panorama do cinema, dividido em vertentes para melhor entendimento do Trabalho de Conclusão. Nesta parte, seus tópicos e subitens buscam mostrar o desenvolvimento desta arte nos diferentes territórios do globo antes de discorrer à chegada do cinema na cidade de Presidente Prudente.

Foi abordada a Europa, especificamente Paris, na França, como o local de surgimento do cinema, com a criação do aparelho dos irmãos Lumière e foi possível compreender como esta invenção tornou palpável o nascimento da arte mais significativa do século passado em uma poderosa indústria, com lucros estratosféricos que se comparam com as grandes multinacionais existentes no mundo.

E por fim, ao passar pelos Estados Unidos, lugar de fabuloso desenvolvimento, e por outros países das Américas, a pesquisa dá início à exploração da história do cinema no Brasil, onde será mostrado seu caminho percorrido nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, lugares que mais contribuíram para o incremento da cinematografia brasileira.

### 4.1 Nasce o Cinema

Georges Sadoul<sup>14</sup> (1904-1967) é considerado um dos maiores estudiosos do cinema mundial.

O autor define o cinema como uma soma e síntese de várias outras artes, sendo este pensamento compartilhado por outros tantos pesquisadores autores que dissertam acerca do fenômeno cinematográfico.

---

<sup>14</sup> Nascido na França, Sadoul estudou cinema na faculdade de Sorbonne e lecionou história do cinema na IDHCE – Instituto de Altos Estudos Cinematográficos. Contribuiu na formação da cinemateca francesa e do Bureau Internacional da Pesquisa Histórica Cinematográfica. A partir da década de 30, iniciou suas publicações sobre história do cinema, sendo *História do Cinema Mundial - da origem aos nossos dias*, dividido em dois volumes, o mais abrangente dos livros acerca do percurso do movimento cinematográfico publicado no Brasil.

Contudo, antes de edificado como arte, aquele mero invencionismo de época, que lotava as salas de projeções com pessoas incrédulas diante do que se via, o cinema percorreu um caminho abstruso desde os seus primórdios.

As sombras chinesas já haviam demonstrado o interesse do homem pelas imagens em movimento ainda que “[...] nessa temporalmente longínqua prática, encontra-se a primeira e exitosa tentativa de apreender, transmitir e dar significado ao movimento em seu fluxo natural” (BILHARINHO, 1996, p. 53), e a metáfora de Platão no Mito das Cavernas<sup>15</sup> era um exórdio das salas de projeções atuais, onde o que se vê é uma tentativa de se fazer verdade absoluta aquilo a que se assiste.

O pesquisador Celso Sabadin (2000) explica que o ser humano somente consegue ver as imagens em movimento devido sua retina conseguir com êxito agrupar as imagens sucessivas que passam diante dos olhos e isso se deve ao fato de o homem ser portador de uma deficiência chamada persistência retiniana (é o armazenamento da imagem que vemos) e completa, “[...] é por causa dessa persistência que uma luz de flash, por exemplo, nos ‘cega’ por alguns segundos: o brilho da lâmpada permanece na retina, mesmo após fecharmos os olhos.” (SABADIN, 2000, p. 29). Se para alguns é chamado de deficiência, para o cinema, seria um processo mais que perfeito.

Assim, algumas invenções, ainda que ingênuas quanto à pretensão em saber o futuro do cinema, foram importantes para o aprimoramento do aparelho que, em um futuro próximo, viria a ser construído pelos irmãos Lumière<sup>16</sup>.

Na história do cinema, a constante é de que a origem da arte da imagem em movimento surgiu de uma outra manifestação artística, no entanto, tipicamente estática: a fotografia.

O processo fotográfico em 1823 era delongado e chegou a disponibilizar mais de dez horas de pose para que o objeto arrestado resultasse em uma captação instantânea da imagem.

---

<sup>15</sup> A história é narrada por Platão na obra *A República* – livro VII – em que apresenta um grupo de homens que vivem em uma caverna. Nasceram ali e viveram acorrentados, de costas para a entrada e à frente deles existia uma parede, onde era possível “ver” o que ocorre no mundo de fora, através das sombras nela projetada. É considerada uma das maiores metáforas sobre a condição do homem e a verdade essencial do mundo.

<sup>16</sup> Filhos de Antoine Lumière, proprietário da Fábrica Lumière, Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), mundialmente conhecidos como irmãos Lumière, nasceram na cidade francesa de Besançon. São os precursores do cinema com o cinematógrafo, primeiro invento com relativa qualidade na projeção de imagens em movimento, em 1895.

Com o passar dos anos, já em 1851, e a utilização do colódio úmido<sup>17</sup> “[...] o tempo de pose foi então reduzido para alguns segundos e uma nova profissão artesanal, a de fotógrafo, em breve empregou dezenas de milhares de pessoas.” (SADOUL, 1963, p. 10).

Com a profissionalização do uso do aparelho fotográfico registrado pelo governo francês, que “[...] comprou as patentes de Mandé Daguerre<sup>18</sup> e dos herdeiros de Nicephore Niepce<sup>19</sup>, para presentear o mundo com uma das mais maravilhosas invenções modernas” (SADOUL, 1963, p. 10), surgiram as oficinas especializadas na confecção de imagens fotográficas e que, de lá, abrolharam o processo das poses sucessivas que prenunciou o cinema, como relata Sadoul (1963, p. 11):

[...] para mostrar um homem abaixando o braço, era preciso fotografá-lo com o braço para cima; após carregar novamente o aparelho, fotografava-se outra vez o homem com o braço ligeiramente mais baixo, e assim por diante. Processo imperfeito, mas que permitiu a Dumont, Cook e sobretudo Ducos du Hauron, profetizar, antes de 1870, os processos futuros do cinema e algumas de suas técnicas (aceleração, câmara lenta, cinema astronômico etc.).

Na fotografia, vários pesquisadores ingressaram concomitantemente nos trabalhos de captura de imagens para fazê-las movimentos. Os trabalhos de Leprince e Friese Greene, na Inglaterra, Anchültz e de Max Skladanowski, na Alemanha, Acme Le Roy, Eugene Lauste, Dickson Lathan, Marey e Muybridge, nos Estados Unidos, assim como Thomas Alva Edison, também em território norte-americano, com a criação do filme 35mm e o Quinetoscópio<sup>20</sup> (SADOUL, 1963).

O Fenaquistiscópio e o Zootrópio foram criações que surgiram na década de 30 do século XIX, tendo o primeiro “[...] estabelecido, já em 1833, os princípios do cinema, tanto no que se refere à reprodução como à gravação” (SADOUL, 1963, p. 10), enquanto que o Zootrópio fora um aparelho produzido com material rudimentar como o papelão que, no entanto, após experiências com as

<sup>17</sup> Química utilizada para revelação de fotografias criada pelo escultor londrino Frederick Scott Archer (1813-1857), que agilizou o processo de revelação, o que causou uma revolução na história da fotografia.

<sup>18</sup> O invento de Daguerre, o Daguerreótipo, precedeu o colódio úmido e permitia a revelação de uma pose sem uso de negativos em uma chapa de metal. Daguerre prosseguiu na evolução da fotografia após a descoberta de Niepce.

<sup>19</sup> Niepce foi o precursor da fotografia na França, quando, em 1823, revelou a fotografia A Mesa Posta.

<sup>20</sup> O quinetoscópio, fenaquistiscópio e o zootrópio foram inventos primitivos que precederam o Cinematógrafo Lumière, ainda na pré-história do cinema.

faixas de imagens por ele projetadas, se findou como “[...] remoto prenúncio do filme” (SADOUL, 1963, p. 10).

As datas, os lugares, criadores e criaturas se confundem em um movimento que ocorreu quase que simultaneamente em diversas partes do globo. Para Sadoul (1963, p. 13), “o vencedor dessa corrida de invenções seria quem primeiro conseguisse fazer uma série de representações públicas e pagas, pois desde 1888 haviam sido numerosas as projeções em laboratório e as demonstrações públicas esporádicas”.

Thomas Alva Edison, nos Estados Unidos, conhecido por inventar a lâmpada, teria feito uma apresentação de imagens em movimento já no ano de 1891 com o seu Cinestocópio. No entanto, abandonou durante um tempo a sua pesquisa por acreditar que ninguém se interessaria por assistir a um filme em que nada se pudesse ouvir (SABADIN, 2000). Mas outros aspectos de Edison colocariam em dúvida quanto à afirmação de ser o inventor do cinema:

[...] é sabido que os procedimentos comerciais de Thomas Edison nunca foram dos mais elogiáveis. Seus críticos mais ferrenhos afirmam que muitos de seus inventos foram roubados e patenteados em seu nome, ainda que nas escolas norte-americanas sua memória seja reverenciada como um verdadeiro herói nacional (SABADIN, 2000, p. 37).

Mas não seria apenas isso. O invento dos irmãos Lumière, o Cinematógrafo, possuía uma melhor qualidade de imagem, além da praticidade, já que o aparelho pesava apenas 4,5 quilos. (SABADIN, 2000).

#### 4.1.1 *L'Arrivée d'un train*<sup>21</sup>

Em meio a contestações quanto à invenção do cinema, pois, como já dito, ocorreu em diversas partes do mundo, por meio de diferentes invenções, durante um mesmo período e com a ocorrência de incontáveis apresentações cinematográficas no ano 1895, soma-se a isso, o fato de que “[...] seus realizadores quase sempre eram desconhecidos entre si, fato que provocou intermináveis controvérsias sobre a **Invenção** do cinema” (SADOUL, 1963, p. 13, grifo do autor).

<sup>21</sup> A chegada do trem [Tradução livre]

Contudo, não se viu maior empenho no fomento do movimento do que o ocorrido em Paris, mais precisamente após o advento da invenção do Cinematógrafo Lumière e apresentação de seus espetáculos “[...] a partir de dezembro de 1895, no ‘Grand Café’ do ‘Boulevard des Capucines’, em Paris” (SADOUL, 1963, p. 13).

Estabelece-se assim, ao menos, o mais importante acontecimento que permite datar e definir a França como o berço do nascimento daquele que seria um dos maiores entretenimentos durante os próximos cinquenta anos. Os irmãos Lumière, no “[...] ano mais marcante da história do cinema, 1895, patenteiam seu invento, a 13 de fevereiro” (BILHARINHO, 1996, p. 59).

Após o Quinestoscópio, Fenaquistoscópio, Zootrópio, até mesmo o princípio da câmara escura<sup>22</sup> de Da Vinci, entre outros, a chegada do aparelho Lumière somente pôde ser estabelecida “[...] como decorrência, síntese e evolução de todos esses e, segundo se calcula, outros mais de 100 (cem) experimentos, tentativas e conquistas [...]” (BILHARINHO, 1996, p. 59), o que resultou no sucesso da apresentação do Cinematógrafo Lumière, no já citado *Grand Café*, em Paris.

Inúmeros instrumentos foram destinados à decadência após o sucesso do cinematógrafo Lumière. Foi, para a época, um aparelho preciso e advinha de inventores que projetavam no invento algo mais do que apenas coletar imagens em movimento.

Era uma criação destinada a descobertas sociais e que viria a entreter uma sociedade acoberta de expectativas por novas tecnologias, pois vários acontecimentos e obras contribuíram para a fecundação da arte. Além de tudo o dito, “[...] quando se fala no cinema como invenção, o nome aceito praticamente por quase unanimidade é mesmo o dos irmãos Lumière” (SABADIN, 2000, p. 47).

A proximidade do espectador com o que era retratado na tela, durante certo tempo, fora o grande exulto dos filmes dos irmãos Lumière.

A primeira experiência filmica dos desbravadores da imagem em movimento mostrava os trabalhadores da fábrica Lumière ao término do expediente. *La Sortie dès Usines* (A Saída da Fábrica), que seria o primeiro de muito outros feitos pelos irmãos e que empregariam como principal característica o cotidiano das pessoas comuns, aquelas mesmas que lotavam as salas de projeções e que,

---

<sup>22</sup> Compartimento escuro e com um pequeno orifício que permitia, na época da Renascença, ver imagens projetadas em uma superfície plana. Ancestral da fotografia.

admiradas, apreciavam este novo invento, estabelecia um reconhecimento imediato por parte do público que assistia ao filme na primeira sessão do Cinematógrafo.

O processo fílmico ainda estava por dar o primeiro passo para se moldurar e estabelecer sua linguagem própria, entretanto, ainda como uma pueril invenção conduzida por pessoas inábeis, nas experiências dos irmãos criadores, os filmes não contavam histórias, e sim, eram retratos em movimento da sociedade parisiense da época, em especial a trabalhadora, conforme *La Sortie dès Usines* retratava:

As operárias, com suas saias “boca de sino” e chapéus de plumas, os operários empurrando suas bicicletas, conferem hoje a esse simples desfile um encanto ingênuo. Depois dos empregados passavam os patrões, numa vitória puxada por dois cavalos. Por fim, o porteiro fechava as portas (SADOUL, 1963, p. 20).

O filme é notado na história do cinema como a primeira fita a ser executada em uma sessão pública. Como os filmes eram curtos, vários deles foram apresentados em uma mesma sessão. Com apenas quase um minuto de duração, a obra, que causou admiração nos espectadores, demonstrou o apuro do aparelho que, com sua “[...] perfeição técnica e a sensacional novidade dos assuntos dos filmes asseguraram-lhe um triunfo universal” (SADOUL, 1963, p. 14).

Os filmes dos irmãos Lumière *Le Déjeuner de Bébé* (O Almoço de Bebê), *Le Bocal de Poissons Rouges* (O Aquário de Peixes Vermelhos), *Querelle Infantine* (Briga de Crianças), *Baignade en Mer* (Banho de Mar), *La Partie d’Ecarté* (A Partida de “Ecarté”), *La Partie de Tric-Trac* (A Partida de Gamão) e *La Pêche à La Crevette* (Pesca de Camarões) fizeram aumentar o interesse do público pelo cinema, pois retratavam a vida, o cotidiano e faziam desuso da teatralização. Suas obras não eram encenadas:

A série desses filmes é, ao mesmo tempo, um álbum de família e um documentário social não intencional sobre uma família francesa rica do fim do século passado. Lumière apresenta o quadro de um sólido êxito na vida e os seus espectadores se vêem na tela tais como são ou desejariam ser (SADOUL, 1963, p. 20).

Enquanto *La Sortie dès Usines* era um recorte da classe trabalhadora, *L’Arrivée d’un train*, com título em português *A Chegada do Trem*, mostrava um dos principais personagens do desenvolvimento industrial em chegada à estação

francesa de *Ciotat* e se tornaria a obra mais conhecida produzida pelos irmãos Lumière.

O filme possui movimentos e planos que são utilizados até os dias de hoje (SADOUL, 1963). A angulação da câmera Lumière mostrava o quanto eles já exercitavam alguns maneirismos de sua invenção ao usar a projeção em profundidade, o que provocou comoção nos espectadores da primeira sessão deste filme, na medida em que “[...] a locomotiva vinha do fundo da tela e avançava sobre os expectadores, que se assustavam, temendo ser esmagados. Identificavam assim a sua visão à da câmera: esta se tornava pela primeira vez uma personagem do drama” (SADOUL, 1963, p. 21).

Durante os próximos dias após a apresentação do invento, a cidade de Paris foi tomada pelo fenômeno. Não se podia ver um aparelho posto pelos cinegrafistas nas mais frequentadas esquinas que, tão logo as pessoas passavam por ele, à noite marcavam presença nas salas de projeções para conferir se realmente foram captadas pelas máquinas. No entanto, não passava de uma mera brincadeira publicitária, já que essas câmeras estacionadas não eram providas de filmes para a gravação das imagens (SADOUL, 1963). Mesmo assim, frequentar as salas de cinema se tornaria uma verdadeira coqueluche naqueles dias.

Rapidamente, as demarcações europeias foram ultrapassadas e os “[...] cinegrafistas, formados por Louis Lumière, difundiram o seu aparelho pelo mundo inteiro, impondo em tôda parte a palavra **Cinematógrafo** (ou os seus derivados **Cinema, Cine, Kino** etc.) para designar um novo espetáculo” (SADOUL, 1963, p. 14, grifo do autor).

Um novo espetáculo, em uma nova era, que se findava com uma sociedade cada vez mais urbana. O cinema deriva então como parte da vida da cidade e, principalmente, daquela sociedade que passava por transformações sociais com a crescente conflagração da indústria e que modificou permanentemente, o comportamento social coletivo não somente dentro dos limites europeus bem como de todo o mundo (RAMOS, 1987). Com o término das duas revoluções industriais<sup>23</sup> que ocorreram até o final do século XIX, a comunidade europeia ficava cada vez mais alerta aos novos descobrimentos tecnológicos.

---

<sup>23</sup> A Revolução Industrial iniciou-se na Inglaterra do século XVII evoluindo-se até o século XIX, quando se inicia a Segunda Revolução. Elas significaram o avanço tecnológico dos pólos industriais

Após a Segunda Revolução, o cinema surge como mais um produto do fenômeno desenvolvimentista, alterando também, os hábitos e o aspecto cultural daquela comunidade:

Estas transformações nas cidades e em sua ecologia social permitem o estabelecimento de novos padrões de conhecimento e valor, a reelaboração das rotinas da vida cotidiana a partir das novas situações de trabalho coletivo, assim como a organização de indústria de **informação** e divertimento. (RAMOS, 1987, p. 11, grifo do autor).

Os anos se passaram desde o lançamento do Cinematógrafo Lumière em 1895 e, na consumação daquele século, o público já não mais prestigiava as projeções como no início do fenômeno cinematográfico.

[...] o público estava cansado de ver eternamente os trens chegarem às estações, os bebês almoçarem, os operários saírem das fábricas ou os jardineiros serem regados. Por que todos haviam copiado Lumière, acreditando – já então – que o plágio do êxito era a melhor garantia de êxito (SADOUL, 1963, p. 32-33).

Sobretudo, confinar-se em uma sala escura para assistir à projeção de um filme se tornara perigoso. O cinema, tão logo se apresentou ao mundo, já em 1897, abarcou uma crise após uma lâmpada de éter que pegou fogo ter deixado carbonizadas 200 pessoas durante uma sessão na Europa. Somente uns anos mais tarde, com as obras de Georges Méliès – o qual será apresentado e discutido no próximo item deste capítulo –, é que o público se despertou novamente para o cinema (SADOUL, 1963).

Durante o colapso, os cinemas se viram obrigados a saírem das grandes cidades em busca de novos clientes. “Os filmes passaram a ocupar um lugar nas feiras e quermesses, ao lado dos raios X e das mulheres de barba, do telégrafo sem fio e dos aerógiros” (SADOUL, 1963, p. 33). Buscaram-se novos clientes, não novos filmes. As obras eram as mesmas que outrora encantaram os espectadores das grandes cidades.

Para superar a crise que o cinema enfrentou, embora durante pouco tempo, as pequenas comunidades da época, as cidades do interior e os

---

do mundo, na época a Europa, em especial a Inglaterra. As mudanças atingiram os setores industriais, sociais, bem como econômicos.

camponeses, seriam agora o público-alvo dos produtores de filmes, como a *Star Film* de Méliès. (SADOUL, 1963).

Paralelamente, nos Estados Unidos, Thomas Edison era o pivô de uma guerra das patentes que viria assolar o território norte-americano. Com incontáveis ações contra o monopólio que o inventor pretendia em terras americanas “[...] os processos jurídicos diminuíram a produção de uma sociedade sem capitais. A partir de 1898, a produção americana reduziu-se aos filmes Edison e às fitas picantes que a Biograph produzia para os seus aparelhos com lunetas, os Mutoscópios” (SADOUL, 1963, p. 32). O cinema viveu uma crise nos principais países que ele percorreu.

Surgiu, então, alguém que durante os cinco primeiros anos de vida da imagem em movimento veio estudar as experiências e a feitura dos filmes, dando um novo fôlego e o primeiro passo rumo à criação da linguagem própria do cinema: George Méliès.

#### 4.1.2 *Voyage dans la lune*<sup>24</sup>

Após a fase do diário da vida humana sempre retratada pelos irmãos Lumière, George Méliès reacendeu a expectativa da população quanto à continuação do cinema na vida social ao passar de mero espectador fascinado – Méliès estava presente na primeira exibição pública no *Grand Café* (SADOUL, 1963) – para exercer, a partir do hoje clássico *Voyage dans la Lune*, em 1902, o fascínio no público com suas obras fictícias.

Méliès esteve para os primórdios do cinema com a sua oferta criativa, o equivalente aos grandes diretores da contemporaneidade, como por exemplo, Steven Spielberg<sup>25</sup> com seus filmes de fantasia.

De família muito rica, “o entusiasmo e a confiança na nova arte de Méliès, então proprietário e diretor de um teatro de prestidigitação e variedades, o

---

<sup>24</sup> Viagem à lua [Tradução livre]

<sup>25</sup> Steven Spielberg é um dos mais conhecidos diretores norte-americanos. Responsável por obras como *Tubarão*, *E.T.- O Extraterrestre*, *Indiana Jones* e *Jurassic Park*, o diretor ganhou popularidade em todo o mundo. A comparação também cabe a George Lucas, James Cameron e Peter Jackson, outros adeptos do cinema fantasia.

levam a organizar a *Star Film*, em outubro de 1896, primeiro estúdio cinematográfico do mundo” (BILHARINHO, 1996, p. 62-63).

Enquanto os irmãos Lumière se equiparam com Méliès na medida em que compartilharam da vontade de realizações cinematográficas, diferenciaram-se quanto ao modelo empregado na confecção do processo fílmico, já que as obras dos precursores retratavam a realidade e alocavam os espectadores em cenas que permitiam um fácil diálogo com o público. Já Méliès “[...] o coloca diante de um espetáculo. O grande ilusionista, apesar de seu espírito criador, não faz do cinema uma arte autônoma. A câmera é apenas o olho fixo que amplia a audiência de suas mágicas e truques” (RITTNER, 1965, p.114-115).

Iniciava-se com Méliès e seu estúdio de produções, a utilização de recursos teatrais que, com o passar dos anos, viriam tornar-se parte do processo fílmico das obras cinematográficas, como os figurinos, cenários, trucagens e encenação visto que “A grande contribuição de Méliès para a história do cinema foi levar, para os seus mais de 500 filmes, tudo o que ele havia aprendido no teatro e no ilusionismo” (SABADIN, 2000, p. 66).

Em *Voyage dans la Lune*, Méliès apresenta à ficção, o imaginário. O filme retrata um grupo de homens que viaja em visita ao satélite lunar, por meio de um foguete no formato de uma munição de revólver, lugar onde homem e seres extraterrestres se encontram e mulheres sentadas nas estrelas enfeitam a “noite na lua”. Logo, fica claro que “[...] era George Méliès que estava destinado a tornar-se o verdadeiro criador do espetáculo cinematográfico” (SADOUL, 1963, p. 27).

Contudo, mais de seis décadas foram necessárias para separar a ficção da realidade: no dia 20 de julho de 1969, o americano Neil Amstrong, após uma longa viagem na Apollo 11, se tornou o primeiro homem a pisar em solo lunar.

A trucagem, que após o desenvolvimento tecnológico, hoje se conhece por efeitos especiais, viria a ser o selo criativo de Méliès. Fez constantes manifestações de efeitos em seus filmes e concluiu uma fase na história do cinema que foi primordial para utilização dos recursos adquiridos desde os irmãos Lumière, sendo o filme extremamente importante na fecundação do cinema como arte e indústria:

[...] um marco do cinema, pelo emprego de uma série de recursos depois largamente utilizados, como fusões e truques, malgrado, no geral, sua obra ser filmada com a câmera imóvel e ainda esteja presa a teatralização,

sucedendo-se por meio de quadros ao invés de seqüências. (BILHARINHO, 1996, p. 63).

Entretanto, Méliès acabou por não se readaptar às constantes mudanças que ocorreram no cinema. Seus quadros eram sempre imóveis. Verdadeiras peças de teatro captadas pelas lentes do invento que cada vez mais se difundia pelo mundo e agregava mais interessados em contribuir para o desenvolvimento da linguagem e da arte (SADOUL, 1963).

Vê-se então que, com a ajuda de *Voyage dans La Lune*, o cenário em que se encontrava o cinema pode ser revertido, pois, no início do “[...] século XX, Georges Méliès salvava o cinema, inventando a Encenação, pois que, em toda parte exceto na Inglaterra, o novo espetáculo estava agonizante: a burguesia abandonara as salas escuras e o povo ainda não as freqüentava” (SADOUL, 1963, p. 38).

Ainda, os efeitos especiais pioneiros do diretor nas realizações de seus filmes foram importantes para outro aspecto do cinema:

Essas trucagens transformaram-se depois de Méliès nos elementos da técnica cinematográfica. Mas Méliès sempre empregava o **truque** para surpreender: constitui êle um fim, não um meio de expressão. Méliès inventa as silabas da linguagem futura [...] (SADOUL, 1963, p. 29, grifo do autor).

Em 1912, depois de anos de contribuição para fomento da arte cinematográfica, Méliès havia se tornado obsoleto, seus filmes agradavam somente às crianças e, após as condecorações e os agradecimentos, “[...] o mandaram para um bem medíocre asilo para velhos artistas, onde morreu, em 1938” (SADOUL, 1963, p. 59).

#### 4.1.3 Charles Pathé e a industrialização pioneira

Durante os tempos dos primeiros contatos com o cinema, Charles Pathé sempre preferiu agir na periferia de Paris. Foi nas feiras da cidade de Vincennes, que ele e sua esposa lucraram em apenas um dia, o equivalente ao ganho de um mês inteiro de trabalho com suas apresentações do fonógrafo

Edison<sup>26</sup>. Esses ganhos nas feiras foram o suficiente para que o casal pudesse adquirir um projetor de cinema e, em seguida, abrir a empresa produtora Pathé (SADOUL, 1963).

A empresa foi primordial para o sucesso do empresário, que continuou a agir nesses eventos, mas, desta vez, não fazendo apresentações, e sim, vendendo os aparelhos aos feirantes e “[...] Em poucos meses o negócio prosperou, e Pathé iniciou a comercialização não apenas de fonógrafos e cilindros como também de projetores e câmeras de cinema, bem de acordo com a moda daquele 1896” (SABADIN, 2000, p. 71).

Sadoul (1963) apresenta que Pathé, em 1898, recebeu um alto investimento de um rico senhor chamado Grívolas. Assim, a empresa tomou fôlego para empreitar a confecção de um catálogo com os filmes produzidos pela produtora, cujo nome, era o mesmo que o sobrenome de seu proprietário. Esses catálogos continham filmes que eram vendidos para os donos de salas, na época poucas, e mais para os feirantes exibidores. E “quando os negócios se ampliaram, construíram um estúdio maior que o de Méliès” (SADOUL, 1963, p. 46).

A especialidade da produtora, juntamente com o diretor criativo Ferdinand Zecca, foram as “atualidades reconstituídas”, ou seja, os acontecimentos marcantes da época encenados nos estúdios de Pathé. Alguns filmes com direção e supervisão de Zecca incluem: *Assassinat du Président Mc Kinley* (Assassinato do Presidente Mc Kinley), *L’Assassinat du Duque de Guise* (Assassinato do Duque de Guise) e o *Catastrophe de la Martinique* (Catástrofe da Martinica). Obras que marcaram os primeiros anos da produtora de Charles Pathé (SADOUL, 1963).

Com Pathé diante de uma empresa que ganhava notoriedade, findava o primeiro passo rumo à industrialização do cinema no mundo, já que sua empresa viria a vender seus produtos por todos os cantos do planeta, difundindo assim, cada vez mais o cinema:

O período 1903-1909 foi, no cinema, uma **era Pathé**. Um extraordinário espírito empreendedor em cinco anos transformou o cinema, que para Méliès era um comércio artesanal, numa grande indústria cuja capital, Vincennes, dominava o mundo inteiro (SADOUL, 1963, p. 50, grifo do autor).

---

<sup>26</sup> O fonógrafo Edison permitia a captação de voz por meio de um cilindro que girava em seu próprio eixo, onde uma ponta aguda era pressionada contra ele. Com o giro de uma manivela, era possível ouvir a voz captada.

No intuito de continuar com o sucesso das altas receitas que a empresa acumulava e que aumentou ano após ano, antes do final da primeira década de 1900, o “[...] comércio internacional do filme era dominado por Pathé; em cada país, suas sucursais ou filiais ameaçavam esmagar os competidores” (SADOUL, 1963, p. 53).

Assim, inicia-se uma importante mudança no cenário cinematográfico, após as projeções deixarem as feiras e se expandirem pelo mundo, em especial nos Estados Unidos, a era patheniana provocou uma troca fundamental em que os “[...] cinemas haviam sido barracas de pano, tornavam-se agora teatros. Um novo cinema-teatro iria nascer” (SADOUL, 1963, p. 56).

Após as obras de Méliès e percebido o potencial para comercialização da arte que a sua industrialização permitiria com Pathé, os principais personagens que estavam criando a arte cinematográfica e sua industrialização entenderam a necessidade de estruturar uma linguagem própria e, assim, o cinema derrapou rumo à conquista de novos territórios, em lugares onde o seu desenvolvimento fora maior ou menor, mais expressivo ou não tão significativa, nas mais diversas partes do planeta.

#### *4.1.4 Vaudevilles, nickelodeons e o nascimento de Hollywood*

Para os americanos, o cinema também foi um acontecimento irresistível. A aceitação simultânea em vários países do globo apontou como a sociedade era receptível não somente às novidades tecnológicas, mas também desnudou a sua inclinação imagética. Em paralelo a Europa, os Estados Unidos avançavam nos princípios fílmicos e começavam a estabelecer novas regras no processo cinematográfico. Após o pioneirismo dos experimentos de Thomas Edison em território americano, é sabido que, visto a atual conjectura do cinema, em nenhum outro lugar ele se desenvolveu tão espetaculosamente quanto em terras ianques.

E foi naquelas terras que o centro cinematográfico construiu o seu império e residiu durante todo o resto da evolução do cinema em um lugar chamado Hollywood.

Antes da edificação do letreiro *hollywoodiano*, o cinema americano percorreu um caminho não muito diferente do além mar continente europeu. Em 1900, para suplantar uma greve de artistas, os cafés-concerto de Nova Iorque se transformaram em salas de cinema. O mesmo, também lá, migrou suas apresentações para as feiras, assim como na Europa. (SADOUL, 1963). Sobre as primeiras salas americanas de projeção de filmes pode-se afirmar:

Inicialmente, os locais onde os primeiros filmes eram projetados, juntamente com diversas atrações, eram bastantes populares e também um tanto mal afamados por causa da atmosfera, considerada pelos mais conservadores, de “baixo nível”, representadas pelos espetáculos burlescos ali encenados. Os *vaudevilles* eram abominados pelas platéias sofisticadas e pelas pessoas de “boa família” (FERRARESI, 2007, p. 191).

Estas salas chamadas de *vaudevilles* surgiram a partir do teatro de variedades, eram carregadas de conotação erótica e funcionavam juntamente com os chamados salões de curiosidades. No entanto, ao despontar o século XX, os proprietários desses estabelecimentos com o intuito de atrair consumidores sofisticados, mais familiares, buscaram desvincular a imagem de antros de perdição, pois entre 1900 a 1906 proibiram a venda de álcool, decoraram as salas de projeção entre outras medidas. “Assim, após essa mudança de rumo dada aos *vaudevilles*, ele passa a atrair muitas pessoas que pertenciam às camadas médias, inclusive famílias inteiras” (FERRARESI, 2007, p. 193).

Somente após alguns anos, é que as salas para exibições cinematográficas, reservadas especialmente para esta finalidade, seriam implantadas nos Estados Unidos.

Em 1905, em Pittsburg, capital do distrito mineiro da Pensilvânia, Harry P. Davis e John P. Harris, empreiteiros de espetáculos e agentes imobiliários, alugaram uma pequena loja em um bairro popular, para aí apresentar *The Great Train Robbery*. Esse cinema, logo assediado pelo público operário, teve de apresentar sessões corridas das oito horas da manhã até a meia-noite, com sessões de cerca de meia hora. Essa loja de Pittsburg teve para o cinema uma importância comparável à da pepita que John Sutter descobriu em 1847, perto de São Francisco. Foi o sinal não para uma corrida em busca do ouro, mas para uma **corrida em busca do níquel**. (SADOUL, 1963, p. 67, grifo do autor).

Níquel é o nome usado para representar a moeda de 5 centavos, sendo este o preço de uma entrada para o cinema na época, e que, devido ao

sucesso dessas iniciativas, arquitetaram-se os chamados Nickel Odeons, ou nickelodeons<sup>27</sup>.

Esses estabelecimentos eram grandes depósitos ou armazéns adaptados para pessoas com poucos recursos, “[...] locais rústicos, abafados e pouco confortáveis, onde muitas vezes os espectadores viam os filmes em pé, se a lotação estivesse completa. Mas ali se oferecia a diversão mais barata do momento [...]” (COSTA, 2005, p. 60). Ainda sobre o interior destas salas pode-se afirmar:

No meio do alarido de uma rua movimentada num distrito operário, multidões de homens e mulheres, moças desacompanhadas e crianças não-supervisionadas estudavam cartazes líridos, entravam num teatro e saíam de outro. No interior da sala de espetáculos, a primeira impressão que se tinha era de ranço, de ar parado, de cheiro de suor e de corpos não-lavados. A escuridão era total, excetuando-se a tela e o fuste de luz do projetor debaixo do teto. (SKLAR, 1975, p. 31).

Com o intuito de atrair pessoas de classes econômicas superiores, os filmes adotaram estratégias que definiram padrões estéticos para heróis e heroínas, trazendo finais felizes e repudiando tanto a marginalidade quanto a criminalidade. Buscou transmitir uma estética mais apurada, melhor construída, que “agradasse à sensibilidade das senhoras e à inocência dos mais jovens, bem como ensinasse às camadas mais baixas o valor do trabalho, da honestidade ou do senso comum” (COSTA, 2005, p. 66). Além da mudança na essência técnica e artística dos filmes, os proprietários dos nickelodeons tentaram melhor organizar as salas de projeção:

Há um grande esforço de domesticação destes espaços selvagens dos cinemas, para afastar os temores da gente refinada: diminuição da escuridão absoluta nas salas de projeção, presença do lanterninha, eventual presença de um comentador em alguns casos, manutenção de ambientes limpos, arejados etc (COSTA, 2005, p. 66-67).

Essas salas configuram um importante elemento na história do cinema americano, pois estes ambientes foram a transição onde se apagaram as evidências visuais, ambientais e estéticas das diferenças técnicas, de classe e sexo. “A

---

<sup>27</sup> “Como surgiram os nickelodeons? A partir de 1905, muitos empresários de diversões começaram a utilizar espaços bem maiores que os vaudevilles, para a exibição exclusiva de filmes, depois de uma crise de público ocorrida entre 1900 e 1903. Ao contrário dos teatros, cafés ou dos próprios vaudevilles freqüentados por uma classe média de composição diversificada, estes novos ambientes eram, em geral, grandes depósitos ou armazéns adaptados para exibir filmes para o número possível de pessoas, em geral de poucos recursos; os storefront theaters ou nickelodeons” (COSTA, 2005, p. 60).

transição é, neste sentido, uma forma de homogeneização” (COSTA, 2005, p. 67). Há a imposição da indústria cultural em uma massa, no caso, o público americano.

O pesquisador Georges Sadoul (1963, p. 68) expõe o crescimento acelerado das salas de projeção nos Estados Unidos em um curto espaço de tempo:

Os Estados Unidos, que não contavam com mais de dez cinemas no começo de 1905, possuíam já perto de seis mil no fim de 1909 [...] No domínio da exibição, a supremacia americana foi portanto esmagadora. Para dez cópias de um filme francês vendidas em nosso território, um produtor parisiense escoava duzentas para a América do Norte e outras cinquenta para o resto do mundo. A supremacia francesa repousava em bases frágeis.

Nota-se assim que o sistema de exibição se desenvolvia tão rápido quanto o processo fílmico nos Estados Unidos, contribuindo assim, para a criação de Hollywood.

Vários aspectos contribuíram para a solidificação do estado da Califórnia em abrigar os grandes estúdios produtores responsáveis por quase à totalidade dos grandes clássicos e das grandes estrelas, mundialmente conhecidos nos dias de hoje.

O primeiro seria que, por ficar adjacente à fronteira do México, o local proporcionava um rápido escape dos produtores que se viam perseguidos pela empresa regulamentadora do cinema no país, “[...] os produtores independentes ali se instalaram para poder fugir pela fronteira mexicana quando surgissem agentes da *Motion Picture Patents Company* com intimações para comparecerem em juízo” (SKLAR, 1975, p. 85).

Ainda existia o fato de que, devido à sua generosa geografia, o local era ideal para a realização de qualquer cena externa a que pretendesse um diretor gravar. Ali se encontravam fazendas, montanhas, uma grande cidade, um clima quente e quase sempre ensolarado, praias, mar, além de um deserto. (SKLAR, 1975).

Não o bastante, embora hoje possa parecer um tanto vergonhoso, Los Angeles se destacava dentre os demais centros estadunidense por ser “[...] a principal cidade da nação que empregava trabalhadores sem se preocupar em saber se eram ou não sindicalizados.” (SKLAR, 1975, p. 86).

Um pouco antes disso, no entanto, após as apoteóticas brigas da patente, a principal concorrente da Biograph, empresa de Thomas Edison, viria

estabelecer novos parâmetros. A empresa Vitagraph foi a responsável pelo princípio do desenvolvimento artístico do cinema com as obras do diretor criativo da empresa, Stuart Blackton (SADOUL, 1963).

Além de adaptar obras de Shakespeare, o avanço de Blackton refere-se ao desenvolvimento das melhorias em todos os quesitos técnicos que empreendem uma obra filmica com a série *Cenas da Vida Real*. Era o cinema aperfeiçoando suas técnicas e construindo sua linguagem própria, como vista Sadoul (1963, p. 65):

Porém com as **Cenas da Vida Real**, “surgiram obras-primas, impondo-se não só aos artistas como ao grande público”. No plano técnico, elas impuseram nos estúdios franceses o emprêgo sistemático dos planos aproximados, chamados em sua honra de **planos americanos**. Nessas **Cenas da Vida Real**, admirou-se também a interpretação sóbria dos artistas – que pela primeira vez constituíam uma companhia – e os argumentos que “evitavam efeitos conhecidos e lances teatrais, procurando aproximar-se da vida real, ao mesmo tempo apresentando um final feliz” (grifo do autor).

As produtoras cada vez mais migravam para a Califórnia no intuito de cuidar de seus procedimentos criativos nas produções, sendo que os setores administrativos dessas empresas, na grande maioria, ficaram na cidade de Nova Iorque (SKLAR, 1975).

Os Estados Unidos promoveram vários diretores criativos que contribuíram com a consolidação do cinema no mundo. Edwins S. Porter, James Stuart Blackton, Charles Chaplin e David W. Griffith são alguns dos nomes que marcaram o início da linguagem própria, com atenção especial para o último (BILHARINHO, 1996).

Em 1915, o diretor Griffith surge com *Birth of a Nation* (O Nascimento de uma Nação), filme que transformaria a cinematográfica daqueles tempos. A polêmica acerca do filme, que trata sobre o racismo, foi fortificante para o sucesso da obra e arrecadou incontáveis milhões, o que deixou todos os envolvidos ricos e:

Assim, o filme revolucionava o cinema norte-americano no plano dos negócios, permitindo a Hollywood empreender daí por diante encenações ainda maiores e mais luxuosas que as italianas. O caminho estava aberto para as superproduções e salários fabulosos. (SADOUL, 1963, p. 118).

Griffith, após o sucesso de *Birth of a Nation*, continuou seus trabalhos no cinema em território norte-americano. Contudo, ao gravar o ambicioso *Intolerance*

(Intolerância) em 1916, com cenários monumentais que dispuseram de um alto investimento da produtora Biograph, foi um verdadeiro fracasso. Griffith cai, Chaplin sobe. O insucesso de *Intolerance* abrandou o brilho dos diretores e os produtores começaram a dar uma maior atenção aos intérpretes. Ninguém quer sair no prejuízo (SADOUL, 1963).

A seguir, Griffith herdou uma dívida astronômica com o fracasso de sua obra que, na época, e durante muitos e muitos anos, foi uma das maiores produções do cinema. Com isso, “O apogeu do cinema norte-americano chegou ao fim. Começava o reinado de Hollywood” (SADOUL, 1963, p. 133).

Ainda na segunda década do século XX, os produtores de cinema buscavam no teatro suas estrelas para que participassem dos filmes *hollywoodianos* e transferissem seus públicos para as salas de cinema. O estrelismo deu-se início e foi de extrema importância para a solidificação do maior centro cinematográfico do planeta. Seus salários subiam gradativamente em pouco tempo. Os produtores não sabiam ainda como precificar a imagem de um ator de cinema e quem passou a perpetrar foram os próprios artistas (SKLAR, 1975).

Charles Chaplin, por exemplo, debutou no cinema com um salário de 1.250 dólares semanais. Para futuros trabalhos, quando negociou com a empresa Mutual, Chaplin pediu um salário de 10.000 dólares por semana e o valor de 150.000 dólares embolsos no ato de assinatura do contrato (SKLAR, 1975).

Outro aspecto, se não relevante ao menos interessante, eram as modificações sociais hasteadas pelos estúdios fílmicos naquela comunidade que antes da chegada dos magnatas do cinema, viviam longe dos holofotes sempre insistentes em abrilhantar aquele lugar. Sklar (1975) relata que, naqueles dias, qualquer pessoa poderia ser apreciada, onde estivesse, em qualquer momento, por algum olheiro de Hollywood. As moças, em especial as bonitas, preferidas pelos engravatados, nunca passavam despercebidas. O autor usa de uma metáfora, em que compara esses olheiros a fadas, cujas varinhas mágicas poderiam tocar a qualquer momento, as garotas que sonhavam o estrelato.

E ainda que não tocasse determinada moça, haveria compensações se a moça se mantivesse magra, queimada pelo sol, bem arrumada e bem vestida, se o seu porte fosse seguro e seus modos dinâmicos. Alguém, ainda que fosse apenas um turista, poderia julgá-la uma estrela. E ela estaria, ao menos, representando um papel, se não num filme, na terra dos filmes, onde as estrelas viviam, trabalhavam e representavam: era uma

fonte de orgulho e de prazer vicários vestir-se alguém para isso e desempenhar sua parte (SKLAR, 1975, p. 96).

Ainda neste período do cinema mudo, o seu apogeu ocorreu, em grande parte, por contribuição de Charles Chaplin, em que seu personagem, para o público, confundia-se facilmente com sua pessoa. “Em 1915, o grande cômico ingressava na Essanay como ator, roteirista e diretor. Esse contrato coincidia com uma nova etapa do cinema americano” (SADOUL, 1963, p. 111).

Seu personagem, com seus adereços, seu bigode, barbicha e seus trejeitos, permanece como alegorias memoráveis até os dias de hoje, pois se transformou em um ícone do cinema mundial. O período criativo de Charles Chaplin, que percorreu na realidade toda a sua filmografia, foi também impulsionado pelo advento da Primeira Guerra Mundial: “A guerra de 1914 assinalou o declínio do cinema europeu e estabeleceu a supremacia americana. Para o filme, como para a indústria ou as finanças, a guerra acelera uma evolução já prevista pelos espíritos clarividentes” (SADOUL, 1963, p. 112).

Hollywood desvendou que o cinema nadava em rios de dinheiro. A linguagem cinematográfica avançara e muito ainda iria mudar com a vinda do som, mas todos já haviam entendido que o cinema, também, era uma indústria. Uma indústria que fincava seus pés no sul da Califórnia.

Sadoul (1963) expõe que 60% a 90% eram o que ocupavam os filmes americanos nas programações de cinema no restante do mundo e sua produção, que ultrapassava 800 filmes ao ano, lucravam mais de 200 milhões de dólares. Logo, “um bilhão e meio de dólares investidos no cinema haviam-no transformado em uma empresa comparável, pelos seus capitais, às maiores indústrias americanas: automóveis, conservas, aço, petróleo, cigarros...” (SADOUL, 1963, p. 197).

Com a chegada do som, Hollywood mergulharia em águas florescentes para a consolidação, agora, de sua arte.

#### 4.1.5 O cinema ganha voz

O ator Al Jolson, que viveu Jack Robin no filme *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz) pronunciou uma fala um tanto metafórica nesta obra: “Esperem um minuto, esperem um minuto. Vocês ainda não ouviram nada! Esperem um minuto, estou falando. Vocês não ouviram nada. Vocês querem ouvir Toot-Toot-Tootsie? Tudo bem. Segura aí” (SABADIN, 2000, p. 249).

Absoluta verdade. Tratava-se do primeiro filme sonoro da história do cinema e, até algumas horas antes de sua estreia, o público, definitivamente, ainda não havia ouvido o som em sincronismo perfeito com as falas dos atores.

Em quadras dos filmes mudos, o cinema tentou algumas sílabas enquanto engatinhava rumo à conquista do mundo. Edison, Lumière, Méliès, Pathé, entre outros, haviam sonorizado filmes atrás das telas (SADOUL, 1963). Sincronizações de imagens e sons eram feitas nas apresentações, contudo, o som não era parte integrante da fita de gravação, bem como o áudio ouvido nas salas, não era captado ao vivo como as imagens que eram vistas no projetor. “O cinema continuou, entretanto, sendo arte muda. Era possível sincronizar convenientemente os movimentos e as palavras; [...] Porém as vozes eram fanhosas e o sincronismo defeituoso. [...] Em 1914, abandonava-se o filme falado” (SADOUL, 1963, p. 215).

A verdade manifesta é que, durante todo o período do cinema mudo, os Estados Unidos haviam criado praticamente todos os gêneros cinematográficos e com realização do som unificado ao filme, incluir-se-iam a eles, os musicais.

Na segunda metade da década de 20, o cinema encontrava-se em crise. Foi quando os irmãos Sam e Jack Warner, proprietários da empresa Warner Bros, ao servir-se de um aparelho chamado vitaphone, marcaram para sempre, no dia 6 de outubro de 1927, a história do cinema mundial. Com a estreia, no Warner Theatre, do filme *The Jazz Singer*, em tradução *O Cantor de Jazz*, o público conseguiu ouvir e ver a perfeita sincronia com os lábios dos atores, que impressionaram os espectadores presentes na exibição (SABADIN, 2000).

Interessante, no entanto, é que o filme não era inteiramente falado e, ainda assim, conseguiu mostrar aos presentes que um novo cinema estava por nascer. Um outro fato marcaria, não no aspecto historiográfico do cinema sonoro,

mas sim, a vida pessoal dos precursores do cinema falado, como narra Sabadin (2000, p. 245):

Apenas duas cenas eram realmente faladas, totalizando exatas 354 palavras [...] O filme foi um sucesso absoluto, o público ovacionou a novidade, os jornais estamparam manchetes garrafais sobre o assunto, o sincronismo funcionou e – numa terrível ironia – os irmãos Warner não estavam presentes para testemunhar o início da maior revolução da história do cinema em todos os tempos. No dia anterior, Sam Warner, que anos antes havia convencido seu pai a trocar um relógio e um cavalo por um projetor de cinema, morria na Califórnia, vítima de uma hemorragia cerebral.

O primeiro filme inteiramente falado foi *Lights of New York* (Luzes de Nova Iorque) e, em 1929, *Wall Street* – Rua de Manhattan que se findou como um dos maiores centros financeiros do mundo – injetou mais de 200 milhões de dólares em filmes de Hollywood (SADOUL, 1963).

No aspecto artístico, a fala agregada ao cinema o completa como arte. Como indústria, levou os produtores a questioná-la: Hollywood poderia perder a sua supremacia, no momento em que, o desuso sonoro, através das encenações mais acentuadas, permitia um fácil entendimento do que se representava em qualquer parte do mundo. Não era preciso saber o idioma americano para apreciar as peripécias de um Charles Chaplin, por exemplo. Quando muito se necessitava fazer uso dos letreiros para contextualizar as cenas, uma legenda na língua local era colocada. Chaplin, inclusive, assim como outros, carregou consigo durante toda a sua carreira o malgrado pelo cinema sonoro (SADOUL, 1963).

Veja que, “Em Paris, o público gritou: ‘Em Francês!’, quando ali se apresentaram os primeiros filmes americanos falados. Em Londres, vaiou-se o sotaque ianque então ridículo e quase incompreensível para o grande público britânico” (SADOUL, 1963, p. 217).

Novas evoluções iriam surgir. O cinema, como produto industrial, precisava satisfazer sua clientela, tal como a fabricante de uma geladeira precisa atender às expectativas de uma dona de casa. Então, com a dublagem, tal medo seria aniquilado.

Jamais houve cinema silencioso. A projeção das fitas mudas era acompanhada por música de piano ou pequena orquestra. No Japão e outras partes do mundo, popularizou-se a figura do narrador ou comentador de imagens, que explicava a história ao público. Muitos filmes, desde os primórdios do cinema, comportavam música e ruídos especialmente compostos. Faltava, porém, conjugação mecânica entre a fonte de imagem e

a fonte de som [...] O público, porém, queria ouvir sua língua, e não tardaram protestos e vaias diante das telas que falavam idiomas estranhos. Esse fato, e também a eliminação de estrelas cuja voz não era “fonogênica”, fez Edwin Hopkins criar a dublagem, por meio da qual atrizes sem voz conseguiam cantar ou línguas estrangeiras eram postas nos lábios dos intérpretes de Hollywood (RITTNER, 1965, p. 125-126).

O cinema estava prestes a solidificar-se como arte e indústria, embora Hollywood tenha centrado mais nesta última. No dia 3 de junho de 1935, *Vaidade e Beleza* “[...] foi o primeiro longa metragem em technicolor, tendo sido dirigido pelo americano Rouben Mamoulian.” (PEREIRA FILHO, 1997, p. 56). O movimento do cinema viria acontecer não somente em território estadunidense, mas em vários países do globo. Incontáveis clássicos foram realizados com a técnica sonora, a ponto de o cinema produzir, em 1939, alguns clássicos como *...E o Vento Levou* e *O Mágico de Oz*, ambos de Victor Fleming, *No Tempo das Diligências*, de Tom Ford, *A Mulher Faz o Homem*, do diretor Frank Capra, *O Morro dos Ventos Uivantes*, de William Wyler, *O Corcunda de Notre Dame*, *As Aventuras de Jesse James*, *Adeus Mr. Chips*, *Ninotchka* e *Beau Geste*. (PEREIRA FILHO, 1997).

Assim, os dias se transformaram em anos e, até hoje, quando datam-se essas folhas, Hollywood dominaria o mercado mundial, impondo-se ao mundo com sua diversificada oferta criativa e construindo uma supremacia inabalável.

#### 4.2 O Brasil e a Sétima Arte

Junto aos demais países europeus e os Estados Unidos, na última década do século XIX, várias manifestações de projeções cinematográficas ocorreram no Brasil com diversos aparelhos distintos, vide o Cosmorama e a Lanterna Mágica<sup>28</sup>, entre outros, que divertiam a sociedade da capital nacional, na época, a cidade do Rio de Janeiro (ARAÚJO, 1976).

Segundo Sadoul (1963), o fenômeno cinematográfico no Brasil ocorreu em diversas partes do território. Em um país continental como este, o movimento

---

<sup>28</sup> Cosmorama e Lanterna mágica são aparelhos primitivos que antecederam o fenômeno cinematográfico.

teve início simultaneamente em estados como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Recife, Rio Grande do Sul, Bahia, Porto Alegre, Belo Horizonte e São Paulo.

Dos países do hemisfério Sul, a arte percorreu um caminho mais notório no Brasil que os demais, contudo, a exibição se construiu mais velozmente do que o processo de produção fílmica (SADOUL, 1963).

Porém, para estabelecer uma cronologia da história da cinematografia brasileira, será preciso buscar as datas e os acontecimentos que foram importantes no processo da arte nessas terras, bem como delimitar a geografia em que atuou o cinema apenas na cidade do Rio de Janeiro, onde ocorreu a primeira exibição de um filme no Brasil e na cidade de São Paulo, lugar em que o cinema obteve notável desenvolvimento e que irá preencher as páginas de um subitem reservado ainda neste capítulo.

#### *4.2.1 O cinema chega ao Rio*

A cidade do Rio de Janeiro recebeu, por ser o símbolo desenvolvimentista como capital do Brasil, na época da chegada do cinema, magnificamente pessoas das mais variadas raças e de diversos lugares do mundo, bem como dos demais estados que integram esta nação e que se aglomeraram na próspera cidade litorânea (RAMOS, 1987). E será “[...] para essa gente de diversas origens que se expandem às alternativas de divertimento da cidade, dando nexos novos às festas populares e às expressões artísticas locais, multiplicando as importações de produtos para entretenimento” (RAMOS, 1987, p. 13).

Entretanto, o movimento cinematográfico ocorreu no Brasil, em especial no Rio e São Paulo, diferentemente de como aconteceu em outros lugares do mundo, como leciona Souza (2005, p. 1):

[...] o cinema foi apresentado como uma nova possibilidade de diversão urbana dentro da indústria do ócio, deixando-se de lado as facetas de objeto científico ou as possibilidades de propaganda moral, como tinha acontecido nas sessões dos irmãos Lumière, na França, ou nos Estados Unidos, com os grupos religiosos reformistas. Devemos frisar o caráter de diversão urbana porque não existiu no Brasil a tradição européia e norte-americana de circulação pelo país de empresários com barracas ou pavilhões

ambulantes, apresentando-se em feiras e festas religiosas do interior, e que logo incorporaram o cinematógrafo ao seu elenco de dioramas, cosmoramas, museus de cera e outros espetáculos de ilusionismo.

No ano de 1808, com a chegada do Príncipe D. João VI, os divertimentos que enchiam de prazeres as noites da sociedade carioca naquela época “[...] eram: touradas, jogo de bola, cavalhadas, brigas de galo, circo de cavaleiros, concertos musicais, procissões, bailes de máscara, corridas de cavalo, representações teatrais, iluminárias, jogos de capoeira, passeios e desfiles.” (ARAÚJO, 1976, p. 21).

Araújo (1976) ainda relata que, por falta de energia elétrica, não existiam muitas opções para entretenimento noturno, no entanto, os moradores recebiam amigos em suas casas para passarem a noite se divertindo com jogatinas.

Para o Príncipe D. João VI, tudo era pretexto para comemorações. Não lhe faltava disposição para festejar. Machado de Assis, em *Quincas Borba*, faz várias referências de outros festejos noturnos existentes na cidade do Rio da época imperial. No entanto, a palavra cinematógrafo nunca foi mencionada nas obras de um dos maiores romancistas do Brasil. Talvez pelo simples fato de a chegada do invento não ter lhe apetecido a curiosidade. Araújo (1976, p. 28) confere:

Há na obra de Machado de Assis numerosíssimas alusões a curiosos divertimentos: o homem-peixe, o cavalo de oito pernas, o engole-espadas, o menino-mulher, a mulher que espeta uma espada na garganta, os acrobatas da Guarda Velha, touradas, regatas, luta-romana, patinação, ciclismo, jogo de peteca, capoeiras, casas de bilhar, loterias, gamão, voltarete, rifas, danças... Curioso e estranho é que não se encontre em seus escritos qualquer referência ao cinematógrafo, a primeira grande diversão produzida pela era industrial.

Já no início do século XIX, o Cosmorama encantou a sociedade carioca, que se via, todas as noites, em busca dos mais variados divertimentos. Para a época, o aparelho era uma novidade espantosa, sendo que obteve seu auge após a primeira metade daquele século. O Parque Fluminense, frequentado até tarde pela população, o apresentava como “[...] uma das maravilhas do século” (ARAÚJO, 1976). Existiam, ainda, as apresentações de Panoramas, que “[...] é um enorme quadro esférico em que o espectador, colocado no centro, como se estivesse no alto de um morro, vê todo o horizonte” (ARAÚJO, 1976, p. 31).

Mas esses inventos, assim como a Lanterna Mágica também muito apreciadas na cidade, são remotos prenúncios do cinema. No ano de 1896, chega à cidade do Rio de Janeiro o **Omniógrafo**<sup>29</sup>.

Após os irmãos Lumière terem patenteado a mais perfeita invenção até então na captura de imagens em movimento, outras terminologias surgiram para nomear criações adaptadas às dos irmãos franceses.

As notícias veiculadas na imprensa quando na estreia do **Omniógrafo**, descreviam a apresentação e indicavam se tratar de um **cinematógrafo** (ARAÚJO, 1976). Outras manifestações cinematográficas foram oriundas do trabalho do prestidigitador espanhol Enrique Moya, já no primeiro mês do ano de 1897, em que “[...] apresentou algumas projeções do Kinetographo de Edison no Clube dos Repórteres, entremeadas de números de mágica, instalando-se depois por algum tempo em sala da Rua do Ouvidor” (RAMOS, 1987, p. 16).

Assim podem ser resumidos os primeiros anos de vida das exibições cinematográficas no Brasil:

Na capital, após um **Omniógrafo** exibido em 1896, o **Kinetógrafo Edison** havia sido mostrado em 15 de janeiro de 1897, como em seguida, em 15 de julho do mesmo ano, o **Cinematógrafo Lumière**. Teria sido um cinegrafista brasileiro quem filmou, em 1900, a visita do Presidente Manuel Ferraz de Campos Salles à Argentina (SADOUL, 1963, p. 496, grifo do autor).

A primeira projeção de um filme no Brasil, como a exposta acima, com a utilização de um **Omniógrafo**, foi mais precisamente no dia 8 de julho de 1896, na cidade do Rio de Janeiro, antiga capital nacional. (RAMOS, 1987).

Visto a repercussão positiva dos aparelhos Lumière no Brasil, alguns dias foram necessários para que a primeira sala reservada especialmente para projeções de filmes fosse inaugurada. Seria “o célebre Salão das Novidades de propriedade de Paschoal Segreto e Cunha Sales [...], inaugurado em 31 de julho de 1897.” (RAMOS, 1987, p. 16). É considerado o primeiro cinema porque suas apresentações eram fixas neste local, o ‘Paris’ no Rio, no Salão das Novidades e não foi um cinema ambulante, como de costume na época.

---

<sup>29</sup> O **Omniógrafo** citado no texto foi um aparelho muito semelhante ao **Cinematógrafo Lumière**, que consiste na captura e exposição da imagem em movimento. Com o sucesso deste último, muitas pessoas fabricavam semelhantes, no intuito de abarcar no marouço cinematográfico em que todo o planeta ingressara. É possível, também, que o **Omniógrafo** em questão, seja um **Lumière**, já que a mesma invenção recebia diferentes nomenclaturas nas mais diversas partes do mundo. (ARAÚJO, 1976). A imprecisão se dá pelo lastro insuficiente de informações acerca daquela apresentação.

A aceitação do Cinematógrafo Lumière foi, em grande parte, a responsável pelo sucesso dos empreendimentos de Segreto. Em 8 de agosto de 1898, um incêndio destruiu por completo o salão quando “O cinematografo Paris no Rio já entrava em seu segundo ano de existência. Inaugurado a 31 de julho de 1897, era o cinema mais antigo do Rio de Janeiro e provavelmente do Brasil, isto porque os cinemas anteriores foram ambulantes e instáveis” (ARAÚJO, 1976, p. 117).

Assim como na Europa e até mesmo nos Estados Unidos, frente ao cinematógrafo Edison, o invento dos Lumière é o mais prestigiado e elogiado dentre todas as outras experiências de projeções imagéticas que foram apresentadas na cidade do Rio de Janeiro até então. Oportuno dizer que o sucesso da apresentação seria o grande responsável para que as projeções se tornassem cada vez mais procuradas pelos brasileiros em seus momentos de diversão. Foi na Rua Espírito Santo que o teatro Lucinda “[...] apresentou a primeira exibição cinematográfica com um aparelho Lumière, trazido pela empresa Germano Alves da Silva e apresentado pelo francês Henry Picolet” (ARAÚJO, 1976, p. 90).

Pascoal Segreto foi um empresário de entretenimentos por natureza. Em menos de um ano, Cunha Sales desfez a sociedade com ele e partiu para Niterói, lugar onde abriu um cinematógrafo. Mas era Segreto quem iria alimentar as noites cariocas com a novidade tecnológica. Com o sucesso de suas exibições, envia o irmão, Afonso Segreto, ao continente europeu em busca de novas vistas para projeção no Salão das Novidades, no intuito de proporcionar mais diversidade para o público que comparecia assiduamente nas suas apresentações, além de se qualificar para a competição em um mercado que crescia cada vez mais com investidores nos prazeres noturnos (ARAÚJO, 1976).

Não o bastante a busca por novidades para satisfazer o público carioca, um outro acontecimento marcaria o retorno de Afonso Segreto da Europa em 1898, que “[...] roda o primeiro plano em terras brasileiras, flagrando a entrada da baía de Guanabara a bordo do navio *Brésil*” (RAMOS, 1987, p. 18). Seria o marco do primeiro filme rodado no Brasil e Ramos (1987) ainda relata que, até a data de 1903, os irmãos seriam os únicos produtores de cinema no país. Assim, “A filmagem foi feita em um domingo, dia 19 de junho, e é esta notícia que consideramos, até certo ponto, como uma espécie de certidão de nascimento do cinema brasileiro” (ARAÚJO, 1976, p. 108).

O crescimento alucinado, problemas com transporte e saúde pública – naqueles tempos os cortiços foram verdadeiros casulos de doenças – eram as grandes preocupações do Rio de Janeiro. A urbanização fazia-se necessária, bem como o saneamento. Doenças como a varíola, cólera e febre amarela levaram a óbito inúmeros habitantes (ARAÚJO, 1976).

Por isso, em 1903, inicia-se no Rio de Janeiro um plano de remodelação urbana. Na gestão do prefeito Francisco Pereira Passos é que a reestruturação da então capital brasileira atinge seu mais alto grau de transformações urbanísticas. (RAMOS, 1987). Ainda nos primeiros anos do século XX, chega à cidade a empresa The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Company Limited (Cia. De Carris, Luz e Força do Rio de Janeiro Ltda.). A companhia viria inaugurar mais uma alegoria do plano de remodelação urbana, a usina de energia elétrica de Ribeirão da Lajes. (ARAÚJO, 1976). Ela exerceria uma ação fundamental no desenvolvimento das salas de cinemas, como mostra Araújo (1976, p. 45):

Insistimos na transcrição dos detalhes acima sobre a energia elétrica porque sem ela não seria possível a instalação dos grandes cinematógrafos no Rio a partir de 1907: Pathé, Rio Branco, Parisiense, Palace, Moderno, Ouvidor... Com a inauguração da usina de Ribeirão das Lajes, houve um aumento considerável de salas de diversões no Rio de Janeiro, isto porque, com o desenvolvimento extraordinário e a aplicação prática da eletricidade, foi possível dar maior nitidez e estabilidade às projeções cinematográficas.

Em 1907, a capital fluminense já se encontrava quase que em totalidade renovada. Avenidas largas e iluminadas são apreciadas pelos cariocas e “A resposta do público é imediata; no segundo semestre do ano são instalados mais de vinte cinemas em torno da Avenida Central por novos e antigos empresários no mercado, que subitamente toma proporções inesperadas” (RAMOS, 1987, p. 29).

Com a cidade praticamente refeita e os surtos epidêmicos quase que controlados, “O cinema tornava-se tão popular que alguns bares e confeitarias iam oferecer sessões gratuitas aos seus fregueses [...]” (ARAÚJO, 1976, p. 217).

Já o ano de 1908 consolida-se como o princípio industrial da filmografia brasileira com a produção de várias fitas nacionais. Os números de filmes experimentais cresciam com considerável rapidez. Logo, José Labanca e Antônio Leal fundam a Photo-Cinematographia Brasileira, uma produtora de filmes que

ganhou notoriedade na medida em que, “[...] seus filmes, pela nitidez e acabamento, recebiam os melhores elogios” (ARAÚJO, 1976, p. 244).

Contudo, é notado que o processo de exibição desenvolveu-se primeiro em relação ao processo fílmico no Brasil. Nesse período de edificação dos centros exibidores, reinavam as fitas estrangeiras, em especial, durante certo tempo, as produzidas por Charles Pathé, que obtinha na figura dos irmãos Segreto, notáveis clientes. Somente em 1908 é que os filmes seriam priorizados na cinematografia brasileira. Isto ocorreu após a estreia da obra *Os Estranguladores*, que narra o assassinato de Paulino e Carluccio Fuoco ocorrido em 1906. Ao contar a história, a obra fílmica dividiu o acontecimento em sub-títulos, como enumera Ramos (1987, p. 33):

1. Drama do crime. 2. Na Avenida Central. 3. Embarque na Prainha. 4. Na Ilha dos Ferreiros. 5. Primeiro estrangulamento. 6. A procura da pedra. 7. Desembarque em São Cristovão. 8. O assalto. 9. Segundo estrangulamento. 10. Divisão das jóias. 11. O pega. 12. O informante. 13. Prisão do primeiro bandido. 14. Nas matas de Jacarepaguá. 15. Prisão do segundo bandido. 16. Dois anos depois. 17. Na prisão (RAMOS, 1987, p. 33).

O sucesso de *Os Estranguladores*, dirigido por Leal, é imediato. Logo, a contabilização mostra que, “Oitocentas exibições em dois meses é uma primeira marca de público do cinema brasileiro e serviria de confirmação para as expectativas dos empresários: um negócio apetitoso” (RAMOS, 1987, p. 33). Tal sucesso seria superado apenas em 1910, com outra produção carioca: o filme *Paz e Amor*.

O Cinematógrapho Parisiense, o Rio Branco, Cinema Pathé, Cinema Chantecler, Haddock Lobo e Soberano foram alguns dos cinemas viventes na cidade e que diversificavam os divertimentos noturnos do Rio de Janeiro (ARAÚJO, 1976).

Entre altos e baixos, o cinema passou pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), viu o surgimento do som, as cores preencherem as telas e, um pouco mais, em 1943, Luís Severiano Ribeiro fundaria a produtora Atlântida, responsável por grandes filmes nacionais (SADOUL, 1963).

O caminho estava aberto para novos sucessos oriundos do cinema carioca, em especial, as chanchadas<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> “As chanchadas foram um gênero de filme brasileiro que teve seu auge entre as décadas de 1930 e 1950. Elas eram comédias musicais, misturadas com elementos de filmes policiais e de ficção

#### 4.2.2 O apogeu de São Paulo

A capital de São Paulo, quando realizada a primeira projeção de cinema no Brasil especificamente no Rio de Janeiro, conflagrava-se rapidamente como uma potência no Estado. Em um futuro próximo, com o passar dos anos, se impunha a todo o país.

Neste cenário de crescimento demográfico igualmente comparado ao avanço comercial, “[...] São Paulo, desde a plebe que se desunha no trabalho afanosamente, até as classes que se abrumem ociosamente as unhas, morre de amores por dois gêneros de passatempo diametralmente opostos – cinema e futebol” (FLOREAL, 2003, p. 116).

Nesta cidade, o cinema não percorreu caminho diferente dos demais centros do mundo que presenciaram o seu surgimento, em que era atração nas feiras antes de se estabilizar como indústria e arte (SCHVARZMAN, 2005).

Apenas trinta dias após a primeira exibição cinematográfica no Brasil, datada aos oito dias de julho de 1896, na cidade do Rio de Janeiro, a capital paulista viria então presenciar a chegada da imagem em movimento, realizada pelo fotógrafo Jorge Renouveau:

Do emaranhado de informações que uma redação inábil quase transforma em hieróglifo, podemos concluir que a primeira sessão de cinema em São Paulo, deu-se de forma privada a 7 de agosto, com a presença de Campos Sales, secretários de Estado e familiares, podendo equiparar-se às que Lumière deu, por exemplo, em março e setembro de 1895 quando dos Congressos de fotografia. A pública e paga aconteceu no dia imediato, 8 de agosto, sábado, que na época devia ser o mais propício, pois a maioria das estréias teatrais, aconteciam nesse dia da semana. Foi também num sábado, a 28 de dezembro de 1895, que o cinema Lumière teve seu batismo público na França (BARRO, 1996, p. 29-30).

Neste histórico dia, que marcou o início do movimento cinematográfico no Estado de São Paulo, bem como da utilização de um Cinematógrafo Lumière na América do Sul, o filme de estreia foi, o hoje clássico, *Chegada do trem a Gare*. Na

---

científica. Esse tipo de humor, porém, não pode ser considerado uma invenção brasileira, pois fitas assim também eram comuns em países como Itália, Portugal, México, Cuba e Argentina. Quando o gênero chegou por aqui, a crítica nacional o considerava um espetáculo vulgar, por isso ele foi apelidado de chanchada - palavra de origem controversa, mas que pode ter surgido na língua espanhola, significando "porcaria". A aversão dos críticos, no entanto, não prejudicou o sucesso de bilheteria desses filmes.” Disponível em:

<[http://mundoestranho.abril.com.br/cinematv/pergunta\\_286494.shtml](http://mundoestranho.abril.com.br/cinematv/pergunta_286494.shtml)>. Acesso em: 10 set. 2010.

verdade, consta que essa fita foi a atração principal de um amarfanhado de filmes que foi apresentado neste dia (BARRO, 1996).

Nesta grande cidade, residiu o fotógrafo Jorge Renouveau. Ele era um dos cinco fotógrafos que existiam em São Paulo no ano de 1891. Após um salvo de rojões disparados por uma casa lotérica para comemorar um prêmio que de lá foi sorteado, enriquecendo em cifras a conta bancária de determinado cliente, os fogos atingiram o apartamento do fotógrafo, que teve todos os seus materiais perdidos no incêndio. (BARRO, 1996). Partiu com a família para a França, lugar de onde voltou algum tempo depois, com a descoberta da fotografia animada e “Por ocasião da viagem, deve ter aproveitado para conhecê-la amplamente, tomando conhecimento das projeções de ‘photographias animadas’, participando da estupefação geral a respeito da novidade, e do grande sucesso comercial que a acompanhava” (BARRO, 1996, p. 39).

Barro (1996, p. 40) relata que, segundo a filha de Renouveau, o fotógrafo estava em Paris no momento da euforia do nascimento do cinema com o advento do aparelho criado pelos irmãos Lumière, assim “[...] ele torna-se dono de um projetor e vários filmes, retornando revigorado ao Brasil na expectativa de novos horizontes”.

A falta da energia elétrica teria sido um grande problema na cidade de São Paulo, assim como no Rio, o que deixava as apresentações cinematográficas precárias.

Foram Antonio Augusto de Souza e o capitão Francisco Antonio Gualco que “[...] obtiveram da Câmara Municipal de São Paulo, pela lei nº 304, de 15 de junho de 1897, a concessão do privilégio de executar os serviços da viação por eletricidade” (BARRO, 1996, p. 56). Assim, as salas escuras dos cinemas de São Paulo estariam cercadas por uma cidade, agora, iluminada.

O espanhol Francisco Serrador, “[...] seria o primeiro *tycoon* tupiniquim com a fundação da Cia. Cinematográfica Brasileira. Seu império abarcaria São Paulo, capital e interior, Rio de Janeiro e Minas Gerais, além de agências no sul e norte-nordeste.” (SOUZA, 2001, p. 13). Por meio dele surgiu a primeira casa com dedicação exclusiva ao cinematógrafo, intitulada Bijou-Palace (SIMÕES, 1990, p. 15).

Ele ainda arriscou algumas tentativas na produção de filmes, no entanto, seu talento insistia em cair na malha do negócio da distribuição e exibição.

O jovem Francisco Serrador, que abriu por volta de 1907 as suas primeiras salas, enriqueceu tão depressa quanto alguns fundadores norte-americanos de Nickel Odeons. Em 1910, já controlava 150 cinemas, principalmente no Estado de São Paulo (SADOUL, 1963, p. 497).

Na cidade carioca, Serrador fazia frente com um concorrente de importância na classe de exibidores, Luis Severiano Ribeiro, fundador da Atlântida da década de 40 (SADOUL, 1963).

Já na década de 1920, alguns cinemas de luxo surgiram na crescente cidade e as exhibições de filmes tornam-se frequentes, transformando os hábitos da sociedade paulistana, devido ao culto cinematográfico que naquela cidade se instalou (SIMÕES, 1990).

São Paulo se desenvolvia e crescia tão rapidamente que mal se pôde notar que a grande maioria da população paulista já estava cercada por burgueses. Os cinemas, com a crescente burguesia local, almejavam tal nata em suas poltronas. Vários cinemas de luxo foram instalados na cidade no decênio de 1920, como o Paramount (SIMÕES, 1990). Um dos primeiros a investir na suntuosidade é o cine Rosário, inaugurado em 1929 e situado no Prédio Martinelli, na época, o maior da América do Sul, o cinema era “Revestido em mármore de Carrara, decorado com pó de ouro, cabeças de animais em bronze, leões em tamanho natural formando o braço do sofá em couro legítimo, lustres tchecos caríssimos, foi um dos primeiros a ter poltronas estofadas [...]” (SIMÕES, 1990, p. 18-19).

Embora o cinema se tornasse também um entretenimento burguês, a grande massa não deixava de ir amiúde às sessões cinematográficas. Cada vez mais, o público frequentava as novidades dos cinematógrafos. No Brás, que se tornara o segundo maior mercado exibidor da cidade de São Paulo, é inaugurado o maior cinema da América do Sul, com lugares para mais de 3.700 pessoas, o cine Babilônia, no ano de 1935 (SIMÕES, 1990).

Em 1938, em um cinema da cidade, uma confusão ocorre após um rolo de fita pegar fogo, matando 35 crianças e apenas um adulto, contudo, “Os fatos dolorosos envolvendo o Cine OBERDAN não chegam a inibir o espectador, nem a empanar o prestígio do cinema que se mantém inabalável como atração suprema” (SIMÕES, 1990, p. 46).

A partir de 1910, mesmo com as realizações de filmes nacionais de grande sucesso como *Paz e Amor* e *Os Estranguladores*, as salas de cinemas no Brasil são alimentadas pelos filmes estrangeiros.

Em 29 de junho de 1911 é fundada formalmente, com o nome de Companhia Cinematográfica Brasileira, com gerência de Francisco Serrador [...] Essa nova empresa forma um truste cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando nosso caótico mercado exibidor em função do produto estrangeiro (RAMOS, 1987, p. 44).

As produções realizadas pela empresa de Charles Pathé, na França, dominavam o mercado nacional até 1920 e “Já em 1921 a proporção de filmes norte-americanos que chegam ao Brasil é de 71%; em 1925, é de 80% e, em 1929, de 86%, conforme dados da Censura” (RAMOS, 1987, p. 107).

Paralelo ao crescimento econômico da cidade, São Paulo se tornava, em números de bilhetes vendidos, o mercado mais rentável do país. Entre 1910 e 1920, a realização de filmes na capital do Estado tomou impulso com obras como *O Grito do Ipiranga* e *A Retirada da Laguna*, dos irmãos Lambertini; *Tiradentes*, de Paulo Aliano; *Pátria Brasileira*, de Guelfo Andaló; a adaptação do conto de Monteiro Lobato, *Os Faroleiros*, de Miguel Milano; *O Cruzeiro do Sul*, adaptação de O Mulato, de Aluísio de Azevedo e *O Guarani*, obra de José de Alencar adaptada por Antônio Campos (RAMOS, 1987).

Contudo, os filmes nacionais não conseguiam mais dialogar com o público brasileiro. A perfeição técnica estava sendo adquirida e os gêneros americanos expostos ao mundo agradavam aos brasileiros. A concorrência de produtoras no Brasil também eleva o aprimoramento da arte no país (RAMOS, 1987).

Até a consolidação do cinema, tanto de caráter de produção fílmica como de centros de exibição, no Brasil, de um modo geral, o caminho percorrido foi de altos e baixos:

Com a chegada da sonorização sincronizada, em 1929, parece aumentar ainda mais a produção, para cair verticalmente em 1934, num colapso que, em São Paulo, foi o maior que o ano de 1911 ou o de 1921 [...] Há informações de que, no período de 1923-1933, dobra no Brasil o número de posados em relação aos dez anos anteriores, chegando-se a 120 títulos. Destes, cerca de 50 são produções paulistanas. É bem provável que no campo de documentário, cuja produção aumenta mais que a de posados, São Paulo ultrapasse do mesmo modo os números cariocas (RAMOS, 1987, p. 120).

*The Jazz Singer* (1927), o primeiro filme a utilizar som, provocou uma mudança no cenário, pois contribuiu com a crise que enfrentava o cinema nacional. (RAMOS, 1987). O público não se adapta com a nova tecnologia, já que as obras americanas, as preferidas dos brasileiros, agora faladas, passaram a empregar a legenda, fazendo com que o espectador tenha que ler durante toda a projeção. O custo de se fazer um filme também aumentou. As salas de projeções precisaram ser adaptadas para receber a novidade, o que tornou o mundo ainda mais dependente de Hollywood artisticamente. Uma parte considerável do público se afastou das salas de projeções e as produções diminuíram o número de estreias (SADOUL, 1963).

Após o sucesso de crítica de seu filme, *Barro Humano*, em 1929, Adhemar Gonzaga funda sua própria companhia, o Cinearte Studio, que depois viria se chamar de Cinédia, em 1930, nos moldes representativos dos grandes estúdios americanos, com pessoal trabalhando ativa e efetivamente nas produções (RAMOS, 1987).

O Rio de Janeiro já possuía uma grande produtora quando “Em 1949, um grupo financeira da ativa cidade de São Paulo, fundou uma poderosa companhia, a **Vera Cruz**, construiu estúdios modernos e projetou produzir anualmente dez filmes ambiciosos pela qualidade e o custo” (SADOUL, 1963, p. 505, grifo do autor).

Filmes, como *O Cangaceiro*, projetaram a cinematografia brasileira em âmbito internacional. Com a Atlântida no Rio de Janeiro e a Vera Cruz em São Paulo, as produtoras conferiam a essas cidades, o posto dos dois maiores pólos cinematográficos do Brasil.

#### 4.2.3 Movimentos cinematográficos: ideias e público

Os anos seguintes às tentativas de industrialização do cinema brasileiro com a Vera Cruz em São Paulo e a Atlântida e suas produções de chanchadas no Rio de Janeiro, foram marcados por movimentos oriundos de intelectuais e diretores, hoje consagrados, que buscavam por um cinema mais rico quanto independente das estruturas, por melhor dizer, *hollywoodianas*.

Já na era muda, como lembra Butcher (2005), a Época de Ouro (1896-1914), foi a nomenclatura utilizada para definir um momento do cinema em que o público frequentou as salas para assistir aos filmes de reconstituição de crimes (amedrontou toda a sociedade brasileira), e os cantantes, onde pessoas ficavam às escondidas detrás da tela branca e se esforçavam para ritmar suas vozes com os lábios dos atores nas telas.

Ainda naquele século, foi possível presenciar o nascimento dos ciclos regionais, em cidades como Recife, Campinas e Cataguazes, nas décadas de 1920 e 1930 (BUTCHER, 2005). Além do Cinema Marginal, que surgiu nas próximas décadas.

Entretanto, dois movimentos que ocorreram separadamente merecem destaque na história do cinema nacional: o Cinema Novo e a Retomada.

O primeiro foi marcado por obras e diretores que utilizaram os recursos cinematográficos bem ao modo em que se encontrava o processo fílmico em um país subdesenvolvido como o Brasil. Fazer um simples cinema naqueles dias não era fácil, quanto mais criativo (BUTCHER, 2005).

O segundo, como o próprio nome já desvela, retoma a garantia de ingressos vendidos em território nacional para filmes aqui produzidos, após uma crise que abalou o mercado cinematográfico brasileiro. (BUTCHER, 2005).

São dois os principais acontecimentos, importantes para a edificação de um cinema nacional; o primeiro lutou pelo cinema digno de ser “nacional” e o segundo buscou conquistar o público (consumidores) para assistir aos filmes.

#### *4.2.3.1 O cinema novo*

Com a Vera Cruz e a Atlântida, o cinema tentava se industrializar bem como regravava os moldes de Hollywood e se consolidar no cenário nacional, tendo vários expoentes nesta época, que contribuíram para um novo cinema, com propostas diferentes das promovidas até então. Nesse sentido Butcher (2005, p. 16-17) afirma:

Nos anos 30, 40 e 50, despontaram tentativas mais sólidas de se estabelecer *estúdios* no Brasil. A Cinédia foi fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga [...] Em 1941, Atlântida Cinematográfica deu ápice com as comédias carnavalescas conhecidas como chanchadas, que muitas vezes parodiavam filmes americanos (como *Matar ou Correr*, de 1954, ou *Nem Sansão Nem Dalila*, de 1955). A empresa entrou em decadência nos anos 60 para fechar suas portas definitivamente em 1983. Por fim, a Vera Cruz, fundada em 1949, tinha como objetivo principal implantar um padrão internacional de qualidade para o cinema brasileiro, projeto que implicou a importação de técnicos e cineastas estrangeiros.

A cinematografia brasileira começou a ganhar períodos díspares, que caminhou de acordo com as mudanças sociais que emanavam da política nacional. O cinema no Brasil passou por movimentos de importância até chegar a uma melhor estruturação nos anos 2000, após o início da Retomada na década de 90.

Nos anos 60, iniciou o Cinema Novo, período marcado por um movimento que questionava as tentativas de se fazer um cinema brasileiro com a genética estrangeira nas décadas de 40 e 50. O maior expoente deste cinema foi o cineasta Glauber Rocha, que iniciou sua carreira já no fim dos anos 50 e que “[...] representa muito bem uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político” (XAVIER, 2001, p. 60-61).

O Cinema Novo pregava que um país subdesenvolvido deveria ser independente dos processos que domavam a cinematografia dos países desenvolvidos, para possuir, assim, uma linguagem própria. Em suma, fazer cinema de acordo com a oferta de cada país.

Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética – , o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação (XAVIER, 2001, p. 57).

Na circunferência do Cinema Novo, passaram filmes como *O Padre e a Moça*, 1965, e *Macunaíma*, 1969, (ambos de Joaquim Pedro de Andrade); *Menino de Engenho*, 1965 (de Walter Lima Jr.); todos adaptados de obras literárias. Contudo, o golpe militar que ocorreu naquela década, “[...] atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber

Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) – é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original” (XAVIER, 2001, p. 47).

Em 1969, surgiu a Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes, criada pelo regime militar e funcionava sob rígida fiscalização. Sua ação sobre o cinema nacional, que durou até o ano de 1989, foi produtiva, em especial nas décadas de 1970 e 1980, “[...] quando os filmes brasileiros atingiram uma ocupação de até 35% do mercado interno” (BUTCHER, 2005, p. 17-18).

Vide o sucesso da obra do cineasta Bruno Barreto, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, no ano de 1976. O filme arrastou mais de 11 milhões de espectadores às salas de projeção, estabeleceu um marco na história do cinema brasileiro, onde permaneceu como recorde absoluto de público.

Nos dez anos que acercam 1980, as produções paulistas se transformaram em referência no mercado nacional. A feitura de filmes nesse período são nos parâmetros *hollywoodianos*, ignorando agora a estrutura e ideologia do Cinema Novo (XAVIER, 2001).

Com a paralisação das funções da Embrafilme, em 1989, sob a cinematografia nacional, encerrou-se o período de Cinema Novo por definitivo, sendo que esta fase “Foi, sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro” (XAVIER, 2001, p.13).

Mas o relativo prestígio que algumas obras nacionais conquistaram em suas salas, estaria por fim. Um cenário pouco antes do término do cinema novo é relatado por Butcher (2005, p. 21):

No fim dos anos 70 e começo dos 80, entre 70 e 110 filmes brasileiros eram lançados por ano. Eles chegaram a vender mais de 50 milhões de ingressos em um só ano (1980) e ocuparam entre 30% e 35% do mercado, entre 1980 e 1982. No último ano de existência da Embrafilme (1989), os 17 filmes nacionais que chegaram aos cinemas atraíram mais ou menos 20 milhões de espectadores. Número que despencou pela metade em 1990 e levou um tombo ainda maior em 1991, quando estacionou em apenas 3 milhões.

Como afirmado, o cinema abarcou uma crise que limitou as produções nacionais. A reconquista do cinema brasileiro marcaria uma nova fase.

#### 4.2.3.2 A retomada

Assim como o Cinema Novo, a Retomada deve ser entendida junto aos aspectos históricos que emolduravam o cenário brasileiro quando este surgiu. Não pode renascer algo que não tenha morrido. Assim como não pode retomar algo que não tenha sido tirado. É isso, precisamente, o que declama Butcher (2005), em sua obra.

Este movimento cinematográfico ocorreu no Brasil no início da década de 1990 e foi, se não ainda o é, o mais importante neste cenário visto a atual safra de obras e números em que mergulha o cinema nacional. Alguns estudiosos, como esclarece Butcher (2005), divergem, pois, para alguns, este ressurgimento terminou com o sucesso de *Cidade de Deus*, em 2007, de Fernando Meirelles, enquanto que outros, afirmam ainda continuar em evolução.

No início deste processo, em 1990, as pessoas frequentavam, sim, os cinemas no país, no entanto, os filmes nacionais eram ignorados pelo público brasileiro, mesmo após as salas terem sido lotadas por milhões de pessoas que assistiram a *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, em 1976, por isso, “É preciso entender a palavra “retomada” naquilo que ela diz em seu sentido literal: retomar algo que foi interrompido” (BUTCHER, 2005, p. 14). Ou seja, foram apenas os filmes brasileiros que estiveram em decadência, pois as salas de projeção que exibiam filmes americanos continuaram a evoluir normalmente.

Ainda nos primeiros anos de 1990, o país inaugurou outras tentativas de companhias especialmente direcionadas na confecção-distribuição de filmes nacionais. Essas empresas, contudo, não tiveram a característica monumental dos estúdios Atlântida e Vera Cruz, que outrora reinaram na cinematografia brasileira.

O começo dos anos 90 foi marcado pelo surgimento de novas companhias que, mais tarde, se tornariam pólos de produção da retomada. Caso, por exemplo, da Videofilmes, dos irmãos Walter Salles e João Moreira Salles; da Conspiração, de Andruca Waddington, Claudio Torres, José Henrique Fonseca e outros sócios-diretores; da O2 Filmes, que tem à sua frente Fernando Meirelles, e da Casa de Cinema de Porto Alegre, que reúne entre seus sócios os cineastas Jorge Furtado, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo (BUTCHER, 2005, p. 39).

As transformações político-sociais estavam efervescentes no país em 1990, após o término do Regime Militar e a primeira eleição direta para presidente da República, em 1989, quando o candidato Fernando Collor de Mello vence a contagem de votos e assume o cargo máximo do país. Porém, o que interessa neste contexto, foi a amortização da Embrafilme assinada por ele, sendo o resto, histórias amargas para serem lembradas (BUTCHER, 2005).

Quando o ex-presidente assinou o decreto que estabeleceu o final das ações da Embrafilme no cenário cinematográfico nacional, o cinema brasileiro entrou em crise. A prefeitura do Rio de Janeiro, cidade de intensa vida artística no país, cria a Riofilme que “[...] procurou ocupar o vazio deixado pela Embrafilme nas áreas da finalização, co-produção e distribuição [...]” (BUTCHER, 2005, p. 20). O autor ainda assinala que a nova empresa não tratou apenas dos trâmites de distribuir e produzir somente filmes cariocas, bem como atendeu a todo o país.

Merecem destaque alguns filmes produzidos pela Riofilme no período da Retomada, como *Terra Estrangeira* (de Walter Salles e Daniela Thomas, 1996), *Menino Maluquinho* (de Helvécio Ratton, 1994), *Lavoura Arcaica* (de Luiz Fernando Carvalho, 2001), *Pequeno Dicionário Amoroso* (de Sandra Werneck, 1997) e *Central do Brasil* (de Walter Salles, 1998). Os dois últimos, a empresa fez em parceria com a distribuidora Lumière e com o Consórcio Severiano Ribeiro, respectivamente (BUTCHER, 2005).

Como consequência da não apreciação do público pelo cinema nacional, o Brasil chegou ao seu período mais obscuro no esquema cinematográfico, ao ponto de os festivais nacionais não conseguirem sequer completar as seleções de suas categorias.

O baque final viria entre 1992 e 1994. Nesses três anos, apenas 13 longas conseguiram chegar ao circuito, todos com distribuição do Riofilme. Pois bem: a soma de seus espectadores, em cada ano, não chegou a 1% do total de ingressos vendidos no país. Mais uma vez, o cinema brasileiro havia chegado praticamente à estaca zero dentro de seu próprio mercado (BUTCHER, 2005, p. 21).

Nenhuma queda foi tão vertiginosa quanto a apresentada acima. Somente em 1995, em que 13 longas estrearam nos cinemas “[...] somando ao todo mais de 2,9 milhões de espectadores. Um resultado dez vezes superior ao público

total de 1994” (BUTCHER, 2005, p. 23). Os números mostram um acréscimo, ainda que tímido, de bilhetes vendidos aos longas nacionais.

Apesar da dificuldade de se fazer cinema no país no final da década de 1980 e começo de 1990, as produções não chegaram ao marco zero. Os anos 80 foram marcados pela presença dos curtas-metragens, com destaque para o premiado *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado. A feitura destes curtas nesse período foi primordial para o retorno da produção de longa-metragens durante a Retomada. (BUTCHER, 2005).

Até 1995, vale destacar os filmes *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, e *Terra Estrangeira*, de Walter Salles. O primeiro merece atenção por ter atraído mais de um milhão de espectadores na fase da Retomada. O segundo, limitou-se em levantar discussões acerca de problemas que amarguravam o Brasil nos primeiros anos da década passada. O talento de Walter Salles e sua segurança atrás das câmeras resultaram em um filme acima da média, que repercutiu internacionalmente e fez o mundo olhar com mais atenção para o cinema brasileiro (BUTCHER, 2005).

Em 1996, Fábio Barreto recebeu uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro por seu filme *O Quatrilho*, estrelado por Glória Pires e Patrícia Pillar. Três anos depois, duas indicações consecutivas brindaram o cinema nacional com *O Que É Isso, Companheiro?* (de Bruno Barreto, 1997) no Oscar de 1998 e *Central do Brasil* (de Walter Salles, 1998). Este último, com o feito inédito de conceder à Fernanda Montenegro, uma indicação ao Oscar de melhor atriz.

A partir de então, um novo cenário cinematográfico se estabelece no país, como apresenta Butcher (2005, p. 65):

Em 2003, pela primeira vez desde 1989, o público total de cinema no país voltou à casa dos 100 milhões de espectadores. O público dos filmes brasileiros, nesse conjunto, chegou a 22 milhões, o que representou uma participação no mercado de 21,4% - recorde absoluto do período da retomada, e o melhor resultado dos filmes brasileiros desde 1988.

A via em que caminhava o cinema mostrava certa preferência para os filmes nacionais. Não longe de ser verdade, o número de produções que ocupou os painéis com os nomes dos filmes em exhibições nas entradas dos cinemas aumentaram. Em um mesmo final de semana, no ano de 2003, *Maria Mãe do Filho de Deus* (de Moacyr Góes, 2003), *Os Normais* (de José Alvarenga Jr., 2003) e

*Lisbela e o Prisioneiro* (de Guel Arraes, 2003), ocuparam juntos as programações dos cinemas e “[...] se posicionaram entre as maiores bilheterias do fim de semana, ocupando 70% do mercado” (BUTCHER, 2005, p. 66).

Grande parte do sucesso do cinema brasileiro neste período deve-se ao diálogo intrínseco que estabeleceu com a televisão. A intertextualidade presente na narrativa cinematográfica e a televisiva permitiu levar os filmes cinematográficos para a casa dos espectadores por meio de uma emissora em que seus estúdios em muito referendam os de Hollywood. E “Se, no passado, os filmes nacionais moldavam-se segundo modelos estrangeiros (fosse ele hollywoodiano ou europeu), esse modelo transferiu-se para dentro do Brasil mesmo, morando, agora, no ‘padrão Globo’ (BUTCHER, 2005, p. 70).

Butcher (2005) ainda lembra os filmes feitos com a linguagem televisiva, como *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, que pouco após sair de exibição, a Globo o exibiu como minissérie. Fato parecido ocorreu com *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, que, após o sucesso da minissérie, conseguiu o mesmo feito nas salas de cinema com mais de 2,1 milhões de ingressos vendidos, sendo o primeiro grande sucesso da Globo Filmes, criada em 1997.

A Rede Globo, controladora de tudo o que é transmitido na emissora, bem como produtora de quase a totalidade de seus programas, estabeleceu o “padrão Globo de qualidade” e agora transferia o sucesso de suas produções internas ao cinema, divulgando nacionalmente o seu nome (BUTCHER, 2005).

A partir de então, grandes sucessos fílmicos estariam vinculados ao departamento da emissora voltado para o cinema, na medida em que, quando a Globo Filmes estabelece parceria com algum longa, “o que ela oferece é um acordo que garante amplo espaço em mídia” (BUTCHER, 2005, p. 75). A cinematografia brasileira já se encontrava motivada, mais uma vez, com a sucessão de vitórias de filmes que chegavam à casa dos “milhões”:

A partir do sucesso de *O Auto*, a participação da Globo no cinema se intensificou. Em 2002, *Cidade de Deus* se tornou o primeiro grande fenômeno da retomada após a criação da Globo Filmes. O processo chegou ao auge em 2003, quando os 30 longas-metragens nacionais lançados no decorrer do ano conquistaram pouco mais de 21% de participação no mercado, algo que não acontecia desde o ápice da era Embrafilme. Desses 30 filmes, *Carandiru*, *Lisbela e o Prisioneiro* e *Os Normais* (todos da Globo Filmes) ficaram entre os dez mais vistos do ano, ao lado de *blockbusters* como *Todo Poderoso*, *O Senhor dos Anéis* e *Matrix Reloaded*. [...] A soma do público que assistiu aos títulos co-produzidos pela Globo Filmes em 2003

representou nada menos que 92% do público total das produções nacionais neso ano, uma proporção que praticamente se repetiu em 2004” (BUTCHER, 2005, p. 75-76).

Em 2004, foram notáveis os filmes com co-produção da Globo, *Cazuza – O Tempo Não Pára*, de Sandra Werneck e Walter Carvalho e, *Olga*, de Jayme Monjardim, com mais de R\$ 3 milhões em caixa (BUTCHER, 2005).

O fato relevante é que, com influência da Globo Filmes ou não, o cinema nacional voltou a vender ingressos. A Retomada, tenha esse movimento terminado ou não, como escrevem alguns autores, conseguiu fazer que a repulsa com que os brasileiros possuíam acerca do cinema dessas terras, fosse transvertido em apreciação.

O cinema continuou no Brasil, a busca pelo público, que, na verdade, não cresceu nos anos de 2007 e 2008. O acréscimo seguiu apenas no número de filmes nacionais produzidos por ano no país, ou seja, aumentou as variedades de títulos e o público continuou estagnado (BUTCHER, 2005). Em 2008, *Tropa de Elite*, de José Padilha, embora tenha dividido a crítica nacional, ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim, repetindo o feito de *Central do Brasil*. O filme foi visto por 2,4 milhões de pessoas (BUTCHER, 2005).

Ainda em 2008, Fernando Meirelles realiza *Ensaio Sobre a Cegueira*, adaptação da obra de José Saramago, sendo uma coprodução entre Canadá e Brasil e abriu o Festival de Cannes daquele ano. A dupla Walter Salles e Daniela Thomas disputou a Palma de Ouro com o filme *Linha de Passe*. E Matheus Nachtergale afirmaria o ano de 2008 como de forte impulso internacional, ao participar, neste mesmo festival, da categoria “Um Certo Olhar”, com sua obra de estreia na direção *A Festa da Menina Morta*. Contudo, somente *Linha de Passe* saiu premiado, na categoria de melhor atriz para Sandra Corlleoni (BUTCHER, 2005).

Outros sucessos, como *Dois Filhos de Francisco* (de Breno Silveira, 2005), *Os Normais 2* (de José Alvarenga Júnior, 2009), *Cazuza – O Tempo Não Pára* (de Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004), *Lula – O Filho do Brasil* (de Fábio Barreto, 2009), *Se Eu Fosse Você 1 e 2* (ambos de Daniel Filho, 2006 e 2009), entre outros, não passaram despercebidos pelo público brasileiro, pois foram assistidos por milhões de espectadores.

#### 4.2.4 O cinema hoje

O cinema passa a ser cada vez mais estudado e a cair no gosto popular sendo a mídia a principal responsável por essa popularização. Falar sobre cinema tornou-se fácil e agradável, pois, “[...] os espectadores podem detectar erros de continuidade nos filmes e enviá-los para a emissora, podem responder perguntas sobre artistas e o saber se traduz em continuidade e diversão” (ANDRADE, 2009, p. 29).

A temática ‘cinema’ está presente em todos os veículos de comunicação. Programas sobre o assunto são comuns nos canais abertos e a cabo após os anos 2000, ou programas que abordam o entretenimento de modo geral, possuem blocos reservados para o cinema. A cinemania que se instala na mídia, possui na televisão a grande intermediadora entre o público e o cinema, com os *making of*, entrevistas com celebridades, curiosidades de gravações, entre outros (ANDRADE, 2009).

O cinema chega ao final da primeira década deste século com uma influência que já não pode mais ser questionada. Toda a metodologia que o cerca no preparo de suas confecções, o coloca não somente como precursor da sociedade midiática na qual estamos inseridos, mas também como arte. O cinema trabalha com possíveis realidades quando faz uso da ficção. Teria Méliès premeditado o caminhar do homem na lua mais de cinco décadas antes de o fato se concretizar fora dos quadros de *Voyage dans la Lune*?

Tratar o “possível cinematográfico” como “possível realidade” levou os envolvidos na arte próximos, até mesmo, dos governantes americanos e de outros ao redor do mundo. O poder do cinema, “[...] ora influenciando, ora sendo influenciado pelos momentos históricos e políticos que construíram as sociedades atuais” (ANDRADE, 2009), expressa como exemplo, um recente acontecimento que acometeu a toda uma geração, que foi o atentado aos Estados Unidos no dia 11 de setembro que, não fosse verdade, a cena mais parecia um filme *hollywoodiano*.

Como a mídia produtora de grande parte dos signos presentes no inconsciente, o cinema neste século parece romper, principalmente após os atentados de 11 de Setembro, a linha tênue que divide a ficção da realidade. A convocação de diretores e roteiristas de Hollywood para simular possíveis atentados e ajudar a agência de inteligência do Departamento de Defesa dos

Estados Unidos a combater o terrorismo pode significar a proximidade entre cinema e realidade neste momento histórico (ANDRADE, 2009, p. 52).

Assim, como relata Andrade (2009), um alto funcionário da Casa Branca teria feito uma reunião com a *Motion Picture Association*, para que a arte cinematográfica contribuísse para reestruturar a confiança e a autoestima americana, durante o contato do público com o cinema nas salas de projeções. Rapidamente, “[...] roteiros foram abandonados, imagens, retiradas – especialmente das torres gêmeas – para evitar conteúdos conflitantes com as expectativas do público norte-americano [...]” (ANDRADE, 2009).

Ainda mais que sabido, além de não tratar-se de um caso único, que Hitler fez constantes manifestações ideológicas por meio do cinema. Assim também como é mais que verdade, que o cinema alemão não se cabe lembrar apenas pelo diálogo do cinema com a era hitleriana, e sim, por sua contribuição artística para a cinematografia mundial. Porém, a filmografia singular deste país, antes e depois do domínio de Hitler, não será aqui ressaltada, ficando apenas o aspecto político-social apresentado, para exemplificar o poderio deste meio de comunicação.

O cinema agiu em acontecimentos históricos, que preenchem páginas nos livros de história, como a “[...] Alemanha arrasada pós-Primeira Guerra, bem como a intensa produção anti-semita que preparou a população para o holocausto na Segunda Grande Guerra; ou na Itália pós-Segunda Guerra, desiludida, empobrecida e com desemprego recorde” (ANDRADE, 2009, p. 53).

No Brasil não foi diferente. O cinema foi visto como meio de exposição ideológica, tão logo quanto outros países. Em especial após a criação, em 1939, do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda –, em que “Além de divulgar propaganda ideológica e política varguista, o Departamento, através de rigorosa censura, controlava a imprensa, o rádio, o teatro, o cinema, as atividades esportivas e recreativas e a literatura” (LUCA, 2004, p. 184).

O cinema ainda flertou com o socialismo russo ao difundir suas ideologias político-sociais. São exemplos do passado, que desnudam a força desse veículo-arte, em especial nos últimos tempos. Assim, ao final desta década:

O diálogo do cinema com a história deve se intensificar em breve. O cinema tem respondido cada vez mais rápido aos fatos históricos, produzindo às vezes com a velocidade próxima à da televisão. Novas tecnologias, como o vídeo de alta definição, possibilitam a criação de obras em tempo menor,

mas, especialmente, a possibilidade de criar cenários virtuais pode permitir maior liberdade ao imaginário dos produtores, podendo levar este diálogo a novas e inusitadas construções (ANDRADE, 2009, p. 58).

Sim, o cinema interfere, influencia, modifica e transcreve ideologias, não diferente de qualquer outro invento midiático. A chegada do cinema digital pode intervir ainda mais, contudo, este cenário apresenta-se cedo para especulações quando tal processo ainda se encontra como um embrião em pleno desenvolvimento. Muito embora, porém, em dias em que tudo parece ter o codinome “digital” - câmera digital, TV digital, geladeira digital – configurando-se aos objetos, aparelhos eletrônicos e domésticos agora verdadeiros nomes compostos, o cinema, neste momento ainda obscuro, soma-se a esta circunferência que caracteriza o mundo atual.

#### *4.2.5 Inovações tecnológicas*

O cinema não é somente mágica proporcionada por imagens em movimentos. Nem mesmo um mero veículo de comunicação de massa. É preciso, nos dias atuais, entender o cinema como uma empresa monumental, de proporções que se equiparam às multinacionais e seus lucros invejáveis.

São números exorbitantes, arrecadados em 130 mil salas, distribuídas nos cinco continentes (LUCA, 2004). Os produtos cinematográficos – os filmes – são objetos de alto valor de custo. Na conta custo-benefício, procura-se produzir um filme com baixo orçamento, sendo o mesmo requerido pela distribuição nos gastos com divulgação e, esperam-se assim, na exibição, altos números de bilhetes vendidos que cubram todos os gastos. Árdua tarefa, em um setor que, apesar de mais de um século de existência, ainda não encontrou uma fórmula infalível de sucesso.

A *Bruxa de Blair* (1999) é um exemplo cujo lucro superou magistralmente o pequeno investimento na feitura da produção, tendo utilizado a internet como principal meio de divulgação do longa. Com um custo de 35.000 dólares, muito baixo para os padrões *hollywoodianos*, o filme faturou mais de 140 milhões de dólares apenas em território americano (BOSCOV, 1999, p. 93-94).

Posteriormente, outras obras seguiram essa cartilha repetindo o mesmo sucesso do pseudodocumentário sobre uma suposta bruxa em uma pequena cidade. Contudo, podem ser considerados casos a parte de tentativas bem sucedidas. Por outro lado, altas cifras para se fazer um filme são estabelecidas como estratégia para chamar a atenção do espectador e despertar seu interesse em determinado filme.

Um elenco estelar pode consumir uma boa parte da verba prevista no orçamento do filme. Por vezes, um ator ou uma atriz de grande prestígio diante do público, chega a cobrar a quantia de 10, 15 e até mesmo 20 milhões de dólares para atuar em um título. Em 1995, o ator Mel Gibson torna-se o mais bem pago do mundo, com um cachê de 20 milhões de dólares por filme. Foi o início dos salários monumentais em Hollywood (MAINARDI, 1995, p. 133). Um filme que busca efeitos especiais para deslumbrar o espectador requer milhões para a parafernália técnica até chegar às telas como alegorias que fascinam o público pelo realismo.

A média de investimento para se fazer um filme nos moldes *hollywoodianos* chega à casa dos 100 milhões de dólares (VERSIGNASSI; HUECK, 2008). No Brasil, os gastos são proporcionais ao mercado nacional que o confere. Assim como as grandes empresas, o cinema enquanto indústria interfere tanto de modo positivo quanto negativo em ações nas bolsas de valores e ele procura por novos processos para atender à demanda, bem como melhor representar as necessidades do espectador ante ao cenário em que a sociedade encontra-se inserida.

Este item busca, assim, melhor compreender os processos ao qual passa um filme depois de finalizado até chegar às salas escuras de cinema e entender as inovações tecnológicas que promovem uma revolução no espaço cinematográfico, tanto como melhor conhecer todos os trâmites dos setores cinemáticos.

O desenvolvimento do cinema digital manifesta-se conforme o que nele é investido. Luca (2004) revela que os milhões previstos para a reformulação da projeção digitalizada resultam em um orçamento que nenhum dos três setores que compõem o percurso necessário para a chegada do filme ao público pode assumir. Essa tríade é formada pelos produtores, distribuidores e os exibidores. Conforme Luca (2004, p. 92):

De forma sintética, podemos afirmar que o distribuidor e o produtor são responsáveis pela produção, promoção, divulgação e pela colocação do filme. O exibidor receberá, igualmente, participações para que disponha o filme ao espectador, cabendo exclusivamente a ela a manutenção, a operação dos cinemas, os salários dos funcionários, o pagamento das tarifas de água e luz, de aluguéis e encargos, ou seja, todos os custos da operação das salas de exibição.

Quase que metade do valor do ingresso é embolso pelo exibidor, que, com esse lucro, confere a quitação das despesas de manutenção, incluindo funcionários, aluguéis e condomínios. Assim, os produtos ofertados nas *bombonieres* dos cinemas representam uma parcela significativa das cotas estabelecidas pelas empresas exibidoras. Então, “pipocas e refrigerantes representam, em média, 70% dos faturamentos das concessões dos cinemas e cerca de 50% da lucratividade obtida nos negócios de exibição cinematográfica” (LUCA, 2004, p. 97-98).

O sistema digital permite o sinal via satélite para a exibição fílmica, aposentando o rolo de 35 mm que roda nas salas de cinemas. O público não consegue perceber tal diferença na hora da projeção, pois as mudanças se referem apenas ao meio de transmissão. O cinema digital pode reduzir financeiramente números significantes na conta do distribuidor, em especial os gastos com entrega e com a confecção das cópias para o produtor. Para o exibidor, seriam excluídos os gastos de manutenção dos rolos de filmes, que se deterioram na medida em que se acrescenta o número de projeções de determinada obra fílmica. Neste cenário, todos, produtores, distribuidores e exibidores, tentam se esquivar da conta que o processo vem orçamentar, previsto, como relata Luca (2004), em números que ultrapassam a casa dos 10 bilhões de dólares para a troca de 100 mil aparelhos convencionais para digitais no mundo.

Se na relação praticada na exibição, tinham-se embutidos os custos citados, então nada mais justo de que o exibidor, recebendo o mesmo material, porém em outro processo, não exija alteração na relação comercial entre as partes. O que o exibidor está “comprando” não é a cópia em película de 35 mm, mas o conteúdo, que passa a ser entregue em formato mais moderno. Cabe, portanto, ao exibidor instalar os equipamentos, a seu próprio custo, recebendo, eventualmente, algum suporte financeiro indireto ou financiamento parcial dos distribuidores (LUCA, 2004, p. 104-105).

O cenário sugere que o investimento recaia então nos ombros dos proprietários de salas de cinemas. Além do que, com a tecnologia de projeção

sugerida, os exibidores poderiam apresentar programas de televisão, partidas de futebol, ceder espaço para empresas e palestras, lucros futuros que a tecnologia viria oferecer, antes, em um local onde somente praticava a exibição de filmes. Porém, “A exploração multimídia que destina salas para a execução de vídeo-jogos coletivos, apresentação de shows e espetáculos esportivos, exigiria um desenho arquitetônico e funcional apropriado a estas atividades” (LUCA, 2004, p. 108).

As primeiras manifestações digitais ocorreram no início deste século, como o lançamento de *Fantasia 2000*, dos estúdios Disney. O filme foi um relançamento comemorativo do filme original *Fantasia*, 60 anos atrás, em 1940. O original causou uma revolução com o sistema *Fantasound*, em que “O som se reproduzia em alto-falantes atrás da tela, nas paredes laterais e no fundo da sala de exibição” (LUCA, 2009, p. 99). O filme foi um fracasso de bilheteria, porém, um sucesso tecnológico.

Para *Fantasia 2000*, a empresa procurou por uma inovação que evocasse o evento tecnológico do filme original. Em parceria com a empresa Texas Instruments, a Disney buscou utilizar os equipamentos de ponta que o mercado disponibilizava naquele momento, para melhor acabamento de imagem e som e proporcionar uma nova experiência nas casas de exibição. Mickey Mouse pagou metade da conta, sendo que o restante do investimento ficou para os exibidores, instalado em aproximadamente 100 salas nos Estados Unidos e 50 na Inglaterra, Bélgica, França, Espanha, Alemanha e Japão (LUCA, 2009).

A partir de então, a diferença de imagem e som digital começou a ser percebida pelo público e tornou-se uma realidade no cinema:

No Brasil, a TELEIMAGE, empresa pertencente ao GRUPO CASABLANCA, o mais bem equipado estúdio e laboratório digital de finalização do País, reproduziu a configuração utilizada nas instalações feitas para o lançamento de “*Fantasia 2000*”, ainda no ano de 2000. [...] Durante mais de dois anos estes cinemas exibiram filmes nacionais e dos estúdios norte-americanos, como “*Deus é Brasileiro*”, “*Cidade de Deus*”, “*Colateral*”, “*Matrix*”, “*Matrix Reloaded*” e “*A era do gelo*”, mediante matrizes remetidas dos EUA ou de matrizes produzidas por telecinagens da TELEIMAGE. O público reagia com entusiasmo a estas exibições, reclamando quando os filmes projetados nestas salas eram analógicos (LUCA, 2009, p. 101, grifo do autor).

O cinema digital ainda viria com a missão de defender o mercado cinematográfico, que inclui o setor do *homevídeo*, do negócio paralelo de DVDs ilegais. Essa é uma prática que se mostra essencialmente americana. Luca (2004)

afirma que os filmes lançados nos Estados Unidos caem, rapidamente, nas bancas de camelôs por todo o mundo. *Cidade de Deus*, longa nacional, somente foi comercializado no mercado paralelo após sua estreia nos cinemas americanos (LUCA, 2004). A invenção da JVC de transmissão de filmes em imagens criptografadas, foi um avanço contra a pirataria, pois:

É muito mais fácil e mais barato retirar ou filmar uma projeção em um cinema do que copiar uma matriz criptografada em uma resolução de imagem que apenas os mais caros aparelhos de gravação e reprodução digitais podem processar (LUCA, 2004, p. 58).

Logo, para se fazer uma cópia de algum filme em cartaz, seria necessário que a pessoa gravasse a sessão da projeção que o exhibe, com câmera devidamente arquitetada para a captura. A qualidade irregular seria um dos motivos para que o consumidor deixasse de comprar estes produtos piratas.

Entretanto, o comércio ilegal dessa pirataria ainda é uma realidade e, em um futuro, coisa do passado. Pois, de modo gradativo, as pessoas possuem mais acesso à internet e baixar filmes torna-se algo fácil e rápido. A não padronização dos sistemas utilizados permite que muitos títulos sejam lançados, antes de entrarem em circuito nos cinemas, no comércio paralelo. A companhia americana de telecomunicações AT&T (*American Telephone and Telegraph Corporation*) divulgou um estudo que revela que 95% dos filmes produzidos em Hollywood em 2003, tiveram sua “estreia” na internet antes dos cinemas (VERSIGNASSI; HUECK, 2008).

Falar de cinema em 3 dimensões (3D) parece algo tão atual que nos escapa que este formato jamais poderia ser algo presente nos salas de projeção do passado, mais especificamente, na década de 1910, ano em ocorreu a primeira manifestação tridimensional. Conforme Luca (2009, p. 135-136):

Utilizava o princípio da estereoscopia visual, que consiste em se gerar simultaneamente duas imagens iguais do mesmo objeto, porém tomadas com pequena variação angular, que corresponde às diferenças de cada olho em relação ao objeto visto. O cérebro faz com que as imagens se sobreponham e se visualizem imagens tridimensionais. Até a década de 60, filmava-se e se projetava com duas películas captadas simultaneamente, porém, com filtros que as contrastavam com diferentes cores básicas, com o *cyan* e o vermelho.

O cinema tridimensional continuou marcando presença durante os anos seguintes, até final da década de 1950, como experimento tecnológico. Filmes como *Disque M para matar* (de Alfred Hitchcock, 1954), *Caminhos ásperos* (de John Farrow, 1953), e *Bwana, o demônio* (de Arch Oboler, 1952), foram gravados numa tecnologia 3D que era disponível naquele tempo. Contudo, “As projeções eram precárias, por mais avançados que fossem tais recursos para a época, sendo a principal deficiência os óculos com lentes fabricadas em celulóides com baixa transparência e alta deformação” (LUCA, 2009, p. 137). Dores de cabeça e náuseas eram frequentes nas projeções.

A megaempresa Imax Corporation, criada em 1967, é uma das líderes na criação de tecnologia digital. Diferencia-se por tratar de todo o universo do cinema 3D com prioridade e “[...] especializou-se na exibição de curtas e médias-metragens especialmente produzidos para o seu sistema” (LUCA, 2009, p. 140). A Imax criou os óculos com lentes de cristal líquido e suas telas possuem cerca de 300 m<sup>2</sup>.

O número de salas com tecnologias digitais e que permitem projeções tridimensionais cresce em comparação ao sistema de exibição norte-americano. No Brasil, os índices são visivelmente díspares. É o que arquiva Luca (2009, p. 172):

Atualmente, há cerca de 2.500 cinemas digitais com sistemas 3D no mundo, sendo que 1.800 deles localizam-se nos EUA. [...] em abril de 2009, havia quarenta e quatro cinemas 3D no Brasil. A CINEMARK é o maior operador com vinte cinemas, seguido da CINEMATOGRAFICA ARAÚJO, com cinco salas; o GRUPO SEVERIANO RIBEIRO, a PLAYARTE, a CINE BOX e a UCI, com quatro cinemas cada, o ESPAÇO DE CINEMAS, com dois, e a GNC, com um. (grifo do autor).

A empresa UCI, em parceria com a Teleimage-Casablanca inaugurou as primeiras salas digitais no ano de 2000 no Brasil. Durante uma convenção sobre o cinema 3D, a *Showest*, um evento americano realizado em 2006, divulgaria os nomes dos profissionais adeptos deste novo cinema. Sentados e com os óculos utilizados para uma sessão tridimensional, eles foram apresentados: George Lucas, Robert Rodriguez, Robert Zemeckis, Randal Kleiser, e James Cameron (LUCA, 2009). “No mesmo evento, o diretor de ‘Titanic’ anunciava a produção de um projeto mais ambicioso, criando um mundo virtual que se mescla e interage com o mundo real” (LUCA, 2009, p. 151).

O filme em mote é *Avatar*, sucesso de crítica e bilheteria que chegou aos cinemas do mundo em dezembro de 2009 e superou em arrecadação o recorde de *Titanic*, do mesmo diretor, ultrapassando a marca dos 2 bilhões de dólares (SCHELP, 2010). O grande feito do filme do diretor James Cameron, em uma análise rápida, foi de fazer o uso da tecnologia 3D algo essencial para uma melhor experiência do que é o mundo de Pandora retratado nas telas. O uso 3D tornou-se, assim, algo intrínseco ao filme.

O cinema digital, agindo em uma melhor qualidade de imagem e som, mostrou que o avanço tecnológico se faz necessário para este setor. Embora o número de filmes com a utilização do sistema cresça a cada ano, ainda é cedo para avaliar seu desempenho sobre o futuro do cinema. De exato, sabe-se que, cada vez mais, diretores e empresas tornam-se adeptos a este novo modo de fazer filme, sendo que, “A PIXAR, a DISNEY, e a DREAMWORKS já se pronunciaram, afirmando que todos os seus futuros lançamentos serão no formato” (LUCA, 2009, p. 176).

#### 4.2.6 O mercado exibidor brasileiro

Este subitem revela os números que resultam no cenário de um importante setor que compreende o cinema, tanto enquanto arte, quanto indústria: o sistema de exibição no Brasil.

Para tanto, os dados dispostos pela Agência Nacional de Cinema (Ancine) e por pesquisas realizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), um dos mais tradicionais órgãos de pesquisa do País, foram suficientes para referendar essas linhas e desvestir o mercado exibidor nacional até chegar à realidade que compreende a capital do Oeste Paulista.

Enquanto os cinemas com fachadas abertas para a rua, uma das marcas da urbanização moderna, foram fechados diante da fuga crescente dos espectadores citadinos, ou por medo, ou na impossibilidade de encontrar espaço para o estacionamento dos seus carros, ou pelo aparecimento de um novo tipo de espectador, o shopping os canalizou cada vez mais, oferecendo segurança e estacionamento (SOUZA, 2001, p. 2).

O trecho do estudo de Souza revela o motivo que levou os exibidores a saírem das ruas e participarem dos complexos de lojas que crescem cada vez mais no país. O cenário apresentado a partir de agora circunferenda o ano de 2009, quando a Ancine divulgou o último relatório completo anual.

A Cinemark, maior empresa do setor, lidera o mercado com 412 salas espalhadas pelo Brasil, sendo que nenhuma delas encontra-se fora das paredes de um shopping. Em seguida, o Grupo Severiano Ribeiro surge com 150 salas-shopping e 15 salas-rua. Em terceiro e quarto lugares, respectivamente, a Empresa Cinematográfica Araújo (87 salas-shopping e 4 salas-rua) e Arcoíris (77 salas em shoppings e 7 de rua). A Moviecom ocupa o quinto lugar com 86 salas, todas em complexos de lojas. Esta última juntamente com a empresa Arcoíris de Cinemas atuam na cidade de Presidente Prudente (Ancine, 2009).

Assim, o que se vê é o domínio de empresas estrangeiras no setor, já que “Das antigas cadeias exibidoras brasileiras, somente a Severiano Ribeiro ainda marca presença significativa, enquanto aquelas voltadas para o interior, como a Empresa Teatral Pedutti, por exemplo, desapareceram” (SOUZA, 2001, p. 3).

Existem no Brasil 647 complexos de cinemas que totalizam 2.110 salas de exibição. Nas extremidades dos conjuntos de salas, 244 cinemas possuem apenas uma sala de exibição, enquanto que apenas um complexo atinge o maior número de salas, 18, segundo levantamento divulgado no site oficial da Agência Nacional de Cinema, com fonte do Sistema de Registro-Ancine, Nielsen e Sicoa (Ancine, 2009).

Os estados de São Paulo e Rio de Janeiro representam uma grande parcela do total nacional em número de complexos de cinemas e salas. O mesmo ocorre para as duas cidades capitais dos estados. Do total nacional, o Estado de São Paulo possui 207 casas de cinemas que resultam em 730 salas de exibição, sendo que o Estado carioca surge com 69 cinemas que somam 254 salas. Do total estadual, a Grande São Paulo possui o maior centro exibidor, com 275 salas, mais, inclusive, do que toda a quantidade de salas de cinemas existentes em todo o Estado do Rio. A cidade do Rio de Janeiro apresenta-se neste cenário em segundo lugar, com 163 salas (Ancine, 2009).

É possível perceber que o desenvolvimento do Estado e da cidade de São Paulo são, de longe, os mais notórios do Brasil. Há uma diferença significativa

entre o segundo colocado (Estado e a cidade do Rio de Janeiro) que confere a São Paulo, o maior pólo cinematográfico, absoluto, no país.

A evolução das salas no Brasil, de acordo com gráfico da Ancine (2009), revela que, entre os anos de 1971 e 2009, houve uma queda na quantidade de salas de exibição. O auge ocorreu em 1975, quando o Brasil dispunha para a sua população 3.276 salas. A partir de então, uma queda vertiginosa afetou o setor quando atingiu o ápice da crise no ano de 1997, com apenas 1.075 salas. Os números começaram a subir no ano subsequente, 1998, até chegar ao total de 2.110 em 2009, o que não chega ao recorde de 1975.

Conforme relatórios apresentados pela Ancine, em 2009, 109 salas de cinemas foram abertas no país, enquanto 77 salas foram fechadas. No mesmo estudo, o relatório divulga a abertura de 192 novas salas previstas para 2010.

O cinema 3D ainda é uma realidade que atinge apenas as grandes cidades, em especial as do Estado de São Paulo. Do total nacional das salas de cinema, 2110, apenas 109 dispõem da tecnologia, sendo que 29 encontram-se na Grande São Paulo e 11 salas no Rio de Janeiro (Ancine, 2009).

Com novas tecnologias e o conforto disposto pelos shoppings centers e com os preços altos dos ingressos, conforme relata Souza (2001), o cinema está se tornando um entretenimento ao alcance de poucos.

No entanto, o autor (SOUZA, 2001) aponta os municípios do Estado de São Paulo que possuem um mercado exibidor significativo, como é o caso de São Paulo, São Bernardo do Campo, Santo André, Osasco, Barueri, Campinas, Ribeirão Preto, São José dos Campos e Sorocaba. Ele afirma que em um futuro próximo as cidades de Santos e Presidente Prudente poderão ingressar na lista dos grandes mercados e, com isso, pertencer ao quadro de sistema desenvolvido de exibição, enquanto “[...] os mais de 600 municípios paulistas ficarão à margem, e não haverá obra de benemerência cultural que os integra à nova realidade” (SOUZA, 2001, p. 4).

Uma vez exposto o cenário no qual o cinema está embebido em âmbito mundial e nacional, o próximo capítulo explicitará sobre as salas de projeção da cidade de Presidente Prudente, observando também o modo como elas interagiram com a população e a divulgação feita pelos jornais *O Imparcial* e *A Voz do Povo*, disponíveis no Museu da cidade.

## **5 DA CAPITAL AO PONTAL: O CINEMA CHEGA A PRESIDENTE PRUDENTE**

Além de trabalhar com a história cursada pelos cinemas que existiram em Presidente Prudente, esta pesquisa lida com memórias, recordações espalhadas por toda uma cidade onde a ação do tempo deteriorou o que antes foi possível manusear e outrora fora novo e jovem.

Assim, ao analisar os escassos materiais sobre o fluxo do cinema em seus primórdios e ouvir pessoas que, de alguma forma, tiveram contato com a época em que o cinema tornara-se o principal entretenimento da capital do Oeste Paulista, chegou-se à seguinte afirmação: o homem apenas leva do dia anterior para o dia seguinte, lembranças.

Nas folhas deste capítulo, as lembranças foram tratadas com cuidado, polidas e trazidas para atestar um período entre as décadas de 1920 a 1950, por meio de documentos que se encontram em fase irreversível de perda, devido ao avanço do tempo, mas, ainda assim, permitiram conferir algumas notas do primeiro cinema e, a partir de então, iniciar a construção de toda a história das salas de projeções da cidade.

Era sabido que, ao traçar esse percurso desde o seu surgimento até a atualidade, este seria um trabalho complexo. Contudo, o projeto teve o intuito de contribuir para organização de parte da memória de Prudente e organizou, dessa forma, o princípio do que representa o cinema na cidade em termos de pesquisa. Não se teve, desde o início, a pretensão de esgotar o assunto, mas, sim, de iniciar, ser o precursor para futuras investigações.

Nas próximas páginas, as salas de exibições desta cidade serão descortinadas, mesmo com um lastro de informações pequenas perto do esperado pelo grupo e longe de preencher satisfatoriamente as lacunas deixadas pelo tempo.

### **5.1 A Empresa Teatral Peduti**

Antes de discorrer sobre o percurso das salas de cinemas de Presidente Prudente, constatou-se a necessidade de ceder espaço para apresentar

a existência de uma empresa que agiu fortemente na capital do Oeste Paulista, assim como em todo o interior do Estado de São Paulo, a Empresa Teatral Peduti.

Foi possível observar que a história dos cinemas em Prudente não pode ser desvinculada dos momentos de existência desta, que foi uma das maiores empresas exibidoras de filmes do país, até meados da década de 1970.

Como embasamento teórico, buscou-se informações provenientes, diga-se assim, diretamente da fonte. Em uma entrevista realizada no dia 13 de setembro de 2010, na cidade de Botucatu, a senhora Lourdes Peduti Soares Batista, filha de Emílio Peduti, homem que fundou a empresa, relatou as datas e apresentou os fatos para uma melhor compreensão da história dos cinemas da cidade.

Fundada em 12 de julho de 1927, na cidade de Botucatu, a Empresa Teatral Peduti, começou a trilhar caminho com a compra de seu primeiro cinema, o Cine Cassino, situado na praça João Pessoa em Botucatu. Hoje, a praça recebe o nome do empresário.

Conforme relato de Batista (2010), Emílio Peduti, ao perceber a alta do setor de exibição, expandiu seus investimentos na cinematografia em cidades como Avaré, Assis, Ourinhos, Presidente Prudente, Presidente Venceslau, Presidente Epitácio, Adamantina, Bauru, Birigui e Araçatuba. Entre outros estados, a empresa possuiu cinemas nas cidades de Campo Grande e Ponta Porã (Mato Grosso do Sul), Cuiabá (Mato Grosso), em cidades do Paraná, além de algumas empresas espalhadas pelo restante da região sul do País.

Forte tanto na malha do setor exibidor quanto na política, Peduti foi eleito prefeito da cidade de Botucatu, interior de São Paulo, por duas vezes (gestão 1952-1956 e gestão 1960-1963). Com a ajuda de grandes amigos políticos, levou à cidade a Faculdade de Ciências Médicas de Botucatu.

Então, tudo isso aconteceu enquanto Peduti era vivo. Após a morte de Emílio Peduti, que foi no segundo mandato em 1963, a empresa passou para a senhora de Emílio Peduti, que era a minha mãe, e para os três filhos, que era a Maria Rosa Torres Peduti, eu, Lourdes Peduti Soares Batista, e Emílio Peduti Filho. Seguimos a mesma trilha na Empresa Teatral Peduti, e ela passou a ser Empresa Teatral Peduti Ltda (BATISTA, 2010).

Após o falecimento de Emílio Peduti, ocorrido no dia 4 de março de 1963 (BOTUCATU), Lourdes ficou com uma parte da empresa e continuou a administrá-la. A companhia trabalhava com o sistema de arrendamento, em que

alguém construía o prédio e o cedia para o grupo. No entanto, tinha também prédios próprios, sendo ao menos um em cada praça em que atuava (BATISTA, 2010). O pai e os filhos administraram mais de 250 cinemas em mais de 90 cidades espalhadas por todo o País.

Segundo Batista (2010), ainda existem vários prédios em nome da família Peduti, porém, nenhum deles sendo utilizado para salas de projeções. Assim, “O cinema morreu com o casal Emílio Peduti e Maria do Carmo” (BATISTA, 2010). Com a morte da mãe, os filhos preferiram partir para outros negócios, como administrar fazendas e investimentos no setor hoteleiro. Na década de 1980, a Empresa Teatral Peduti já não mais participava do circuito exibidor da cinematografia brasileira.

A pesquisa, nos próximos subitens, apresenta os momentos que pontuam as histórias das salas de projeção comerciais de Presidente Prudente. Foi uma das cidades em que a empresa mais investiu devido ao fato de, na época, despontar como uma grande potência da região Oeste do Estado. A Empresa Teatral Peduti iniciou seu circuito de cinemas na cidade após os arrendamentos das primeiras casas de entretenimentos cinematográficos de Prudente, o Cine Theatro Santa Emília e Theatro Cine Internacional.

## **5.2 Cine Teatro Santa Emília**

Em 14 de setembro de 1917, o Coronel Francisco de Paula Goulart funda a cidade de Presidente Prudente, em um período em que o mundo já estava quase sendo dividido entre os vitoristas e os derrotistas da Primeira Guerra Mundial, que terminou em 1918. De acordo com Abreu (1972), a incompatibilidade política do instituidor da cidade em relação ao Coronel José Soares Marcondes, colimou na criação de dois periódicos, um sendo contrário ao outro, “[...] ‘A Ordem’, goulartista, que parece ter sido o primeiro jornal de Presidente Prudente [...] e ‘O Paranapanema’, marcondista, sob a direção de José Rodrigues do Lago” (ABREU, 1972, p. 192-193).

Conforme apresenta Abreu (1972), a cidade de Presidente Prudente contou com a presença do cinema desde os seus primórdios. No início da década de

1920, Washington Luiz, em visita à cidade, teria sido recepcionado no Teatro Santa Emília. Não existem documentos que apresentem a real data do início das atividades daquele onde a única certeza manifesta em ser o pioneiro na cidade.

Logo depois do desembarque, os visitantes foram saudados pelo Sr. Eduardo de Freitas que pronunciou um discurso cheio de palavras acolhedoras, portadoras de boas vindas. Em seguida, na companhia do Coronel Francisco de Paula Goulart, do Coronel José Soares Marcondes, do Dr. Gabriel Lessa e de outras personalidades seguiram todos com destino ao Teatro Santa Emília, passando em arcos mandados construir para ocasião, acompanhados por uma banda de música cujos acordes eram entrecortados por um alegre foguetório. Ao chegar, o Presidente Washington Luis, sempre acompanhado de sua comitiva, subiu ao palco ornamentado, tendo ao centro uma mesa recoberta com espigas de trigo e palmas de juta colhidas em plantações desenvolvidas pela Companhia Marcondes (ABREU, 1997, p. 206-207).

Pouco se sabe sobre os primeiros anos do Teatro Santa Emília. Fora os adjetivos acima citados no estudo de Abreu (1972), alguns anúncios de publicidade estamparam cantos do jornal *A Voz do Povo*, na cidade de Presidente Prudente. As edições deste jornal não se encontram em sua totalidade no Museu Municipal. Muitos exemplares se perderam durante os anos e, somente no ano 1931, foram encontradas menções ao Cine Teatro Santa Emília. Conforme analisado no acervo do museu, os primeiros anúncios do referido cinema foram detectados em publicações atassalhadas e, por esse fato, não foi possível localizar a data no cabeçalho do jornal, somente a certeza de que é o ano de 1931.

Na década de 1920, “o cinema foi uma grande sacada do pessoal da época” (MACEDO, 2010), a população vivia sem a presença do rádio em suas casas e os jornais existentes nesta década não atingiam toda a população de maioria analfabeta.

Em 1928, chega a cidade de Presidente Prudente a família, de origem libanesa, de José Elias Nakid. Sua esposa, Julia de Irene Nakid, era uma amante do cinema e estava sempre presente nas sessões cinematográficas do Cine Santa Emília, de propriedade de Francisco Lourenço (NAKID, 2010). Um dos filhos do casal, Fausto Elias Nakid, tinha 8 anos quando então o pai decidiu comprar o cinema, o primeiro da cidade, e dar de presente para sua mãe:

[...] o Santa Emilia é que era do meu pai. Naquele tempo era mudo, o cinema era mudo. Então tinha tipo de uma orquestrazinha, que tocava em frente ao cinema, tocava umas músicas que depois parava e entrava e

assistia ao filme que era silencioso. Só escutava a música e o filme. Aí veio a crise de 29, os Estados Unidos quebrou (sic). Quebrava em torno de dez, doze bancos por dia. Então afetou todo o mundo, o café que valia x não valia mais nada. Quer dizer que os 300 alqueires de café que meu pai tinha pra pagar o cinema, perdeu tudo, porque não valia nada. [...] Ele comprou o cinema Santa Emília, meu pai chamava José Elias Nakid. Ele comprou por causa da minha mãe que gostava muito de filme (NAKID, 2010).

Durante a crise de 1929, a família foi à falência, tendo que devolver o cinema ao antigo proprietário, popular na cidade como Chico Lourenço (NAKID,2010).

Os arquivos do jornal *A Voz do Povo* de 1932, com apenas alguns anúncios do Teatro Santa Emília, encontram-se precariamente poupados pela ação do tempo, amarelados e com constantes rasuras emendadas com fitas colantes, contudo, ainda que dificultosa, a leitura foi possível em todas as edições analisadas. Para Macedo (2010), a vida útil desses materiais deve chegar a pouco mais de um ano e, devido à fragilidade em que se encontram as folhas dos jornais, fotocopiá-las torna-se inviável.

A digitalização dos periódicos do museu está em andamento no intuito de preservar a história das publicações de *A Voz do Povo*. O processo é demorado e, para Macedo (2010), resgatar esse material é importante no intuito de conservar intacto o conteúdo jornalístico das edições.

Além do clima quente e do condicionamento do material, que não é feito adequadamente, “[...] o papel é perecível por si só e se a gente não tem o trabalho em cima dele, de uma climatização, uma umidificação, também ele vai se perder. Não só os jornais, como filmes e fotografias” (MACEDO, 2010).

Na edição número 345 de *A Voz do Povo*, de 25 de fevereiro de 1934, uma pequena matéria celebrava a confirmação da reforma do Santa Emília, de propriedade da família Carvalho:

O acabamento do Theatro Santa Emilia, já estava demorando, pois não só dava um aspecto triste no principal centro da cidade, como seu telhado estava ameaçando vir abaixo com o perigo de vida aos que por ali transitavam. Damos parabéns ao povo prudentino e felicitamos o Sr. Carvalho por essa resolução que veio de encontro aos desejos da Prefeitura, pois o prédio como estava não podia continuar, vindo no mesmo tempo embelezar o ponto mais central da cidade (THEATRO..., 1934).

Em um documento arquivado no Museu Municipal, encontra-se a aprovação da planta para a construção do prédio, datado de 1934, assinado pelo

Diretor de Obras Públicas da época, cujo nome foi impossível identificar. O documento mostra que o requerente, José Leão e Cia., acabara de comprar o Teatro Santa Emília, solicitando a autorização da Prefeitura Municipal para construção do novo prédio, aprovada no ano de 1928. No entanto, os antigos donos não haviam realizado a reforma.

Ao ler o memorial descritivo da planta, foi possível verificar que o estabelecimento estava localizado em um grande terreno da família Carvalho, à Rua Barão do Rio Branco, no Centro, sendo o documento referente à construção de novos prédios no mesmo local em que estava o Santa Emília. “A parte existente que compreende o cine Teatro propriamente com suas dependências, sofre apenas modificações em seus detalhes mas não no seu conjunto [...]” (APROVAÇÃO..., 1934).

O pedido de autorização da planta revela que o Cine Teatro Santa Emília pretendia, após sua reforma, dispor de 544 lugares. Esta totalidade de assentos seria dividida em duas galerias, sendo que a primeira oferecia 170 poltronas e 16 reservados com capacidade para 4 pessoas cada, e a segunda, com 310 bancos (APROVAÇÃO..., 1934).

É possível verificar no documento, embora apenas sejam diferenciados por “poltronas” e “bancos”, respectivamente, que a “primeira galeria” do Santa Emília ofereceu mais conforto em relação à segunda. Divisão muito comum à época.

Quatro portas de emergência seriam construídas no intuito de proporcionar uma “[...] fácil e rápida evacuação do teatro” (APROVAÇÃO..., 1934). Além de um novo sistema de ventilação, a escadaria, toda feita em madeira de lei, na planta, seria trocada por um novo e mais imponente salão de entrada.

Como mostra uma reportagem do jornal *A Voz do Povo*, o Santa Emília permaneceu fechado durante um período, não se sabe quanto, até quando este surgiu como Cine Theatro Phenix. Contudo, não devido à reforma, o jornal denuncia que Emílio Peduti teria pago aos antigos donos um valor significativo na época para que eles permanecessem com o cinema fechado, enquanto ele dominava o mercado exibidor na cidade com o Cine Internacional (UM CORVO..., 1949).

Deste modo, após fechar para reforma no ano de 1934, o Cine Teatro Santa Emília surgiria na cidade agora como Cine Theatro Phenix (APROVAÇÃO..., 1934).

Além dos arquivos parcos acerca da história do primeiro cinema da cidade, os jornais da época, cujas edições ainda existem e poderiam conferir mais informações sobre o pioneiro, eram dominados pelo concorrente do Teatro Santa Emília, o Cine Internacional.

### **5.3 Theatro Cine Internacional**

O Theatro Cine Internacional surgiu em 1924, após a inauguração do Cine Theatro Santa Emília. Foi a segunda sala de projeção cinematográfica prudentina (ABREU, 1972). A data exata da inauguração ficou perdida no tempo. Situado à Rua Tenente Nicolau Maffei, na Praça 9 de Julho, no Centro, tinha como proprietário João Manoel Gomes, empresário que se tornou uma figura muito popular na cidade. Se São Paulo teve as agudezas de Francisco Serrador, famoso empresário do entretenimento da capital, João Gomes, como era conhecido, foi o equivalente na cidade de Presidente Prudente.

Não longe de ser verdade, o Cine Internacional era comumente chamado de Cine João Gomes. As pessoas iam assistir aos filmes que passavam no “cinema do João Gomes”, e não no Cine Internacional. Referendar um local com o nome de seu proprietário ainda é muito comum em cidades pequenas do interior (MACEDO, 2010).

Parte do sucesso do empreendimento foi por mérito de seu proprietário, pois “João Gomes foi uma pessoa de visão na linha da gestão pública” (MACEDO, 2010). Gomes tornou-se o primeiro empresário do entretenimento de Presidente Prudente e ainda patrocinou as bandas que tocavam no cinema na época dos filmes mudos, além de andar pela cidade divulgando seu trabalho (MACEDO, 2010).

João Manoel Gomes, nasceu na cidade de La Guardia, Espanha, lugar de onde saiu aos 5 anos de idade com destino ao Brasil. Instalou-se no interior de São Paulo, na cidade de Vargem Grande, e neste local enriqueceu. Chegou a Presidente Prudente em 1918 e construiu, à Rua Nilo Peçanha, a primeira casa de tijolos da cidade (JOÃO..., 1937). Um dos notáveis moradores dos primórdios de Prudente.



**FIGURA 1:** Theatro Cine Internacional na da década de 1920  
 Fonte: Arquivo Nelson Ferreira.

O Cine Internacional, com o passar dos anos, ganhava o apoio da imprensa local. O jornal *A Voz do Povo* não poupava elogios ao referido cinema e aos filmes que eram projetados em sua sala. Referiam-se aos irmãos Gomes como “incansáveis” (sic) e que “[...] não têm medido esforços e sacrifícios, tendo proporcionado ao nosso publico o que de melhor aparece no mundo do cinema” (CINE..., 1935).

Até o ano de 1931, os anúncios estão estampados como “Cine Internacional: Empreza João Gomes” ou “Empreza: Irmãos Gomes” também ocupavam o espaço.

Na década de 1930, o cinema era o grande entretenimento da população prudentina, tanto que não eram divulgados nas publicidades dos impressos os horários das sessões. Na edição número 273, do dia 21 de janeiro de 1932 do jornal *A Voz do Povo*, logo abaixo ao título divulgado pela Empresa João Gomes, segue a frase “preços e hora do costume” (THEATRO..., 1932). Subentende-se, então, que havia frequência em massa por parte da sociedade prudentina, pois os preços e horários eram popularmente conhecidos.

Ainda nesta época, os anúncios deste cinema evidenciavam as produtoras dos filmes nas publicidades, o que mostra que havia chegado à cidade o culto à época de ouro do cinema, proporcionado pelos métodos dos estúdios de

Hollywood. Assim, os filmes da Metro-Goldwin Mayer<sup>31</sup>, por exemplo, eram chamados de filmes do “leão” (CINE..., 1935).

Embora Abreu (1972) aponte a inauguração em 1924, o documento de “Termo de Vistoria e Laudo”, requerido pelo proprietário para aprovação do Prefeito Municipal, data-se de 29 de janeiro de 1925. Um ano depois do início de suas atividades na cidade.

Nós, abaixo assignados, peritos nomeados pelo Sr. Prefeito Municipal para examinar o predio que deve funcionar o “Theatro Cine Internacional” acompanhada pelo Sr. Prefeito Municipal, procedemos á vistoria determinada em o referido predio que fica situado no Largo da Matriz d’esta cidade. No exame que procedemos verificamos que: a construção do predio é solida; o material empregado é resistente estando de acordo com os fices a que se destina, do que, ficara asceita lavrarmos este laudo que assignamos d’esta cidade de Presidente Prudente aos vinte e nove de janeiro de um mil novecentos e vinte e cinco (TERMO..., 1925).

No entanto, é válido ressaltar que o cinema pode ter sido inaugurado mesmo estando com pendências atinentes à regulamentação, algo que provavelmente as dirimiu com o tempo.

Em 1935, o cinema de João Gomes foi arrendado pela Empresa Teatral Peduti (ABREU, 1972). Ela viria ser proprietária da maioria dos cinemas de Presidente Prudente e também agiu fortemente por todo o interior do Estado de São Paulo, conforme referenciado no subitem 5.1.

O Cine Internacional praticava filantropia em benefício de entidades sociais da cidade. De acordo com *A Voz do Povo*, de 13 de janeiro de 1935, a empresa realizou o Festival Artístico em Benefício da Assistência Social de Mendigos de Presidente Prudente. Bailes de carnaval eram usualmente realizados neste cinema (FESTIVAL..., 1935).

A família Gomes, em 1939, demoliu o antigo prédio do Cine Internacional para reconstrução do cinema, agora de tijolos, o Cine João Gomes, sendo este já arrendado pela empresa Peduti (ABREU, 1972), mas não antes de ser acometida pelos dissabores de uma tragédia.

Em uma tarde de domingo do dia 17 de outubro de 1937, João Gomes saía de Prudente e dirigia-se até sua chácara, na cidade de Indiana. Enquanto

---

<sup>31</sup> A Metro-Goldwyn Mayer é uma empresa norte-americana que pertence ao grupo das grandes produtoras e distribuidoras de filmes no mundo. Fundada em 1924, a MGM é responsável por sucessos com a franquia 007. Popularmente conhecida pela presença na logomarca de um leão que aparece com a expressão de que está rugindo em seu logo.

percorria a estrada de terra que o levava ao seu destino, foi surpreendido por um conhecido, Antonio Cosme, que disparou três tiros contra o empresário. Não se sabe ao certo o motivo, porém o jornal da época especulou tratar-se de acerto de contas por uma quantia não divulgada (JOÃO..., 1937).

As munições disparadas pelo ferreiro atravessaram a bexiga e o intestino de João Gomes. Após ficar uma semana sob cuidados médicos, faleceu no dia 24 de outubro de 1937, “[...] por volta das 5 horas da manhã, na Casa de Saude Santa Maria, onde se achava internado, o Sr. Cap. João Manoel Gomes, que contava 65 anos de idade” (JOÃO..., 1937, p. 1).

O Cine Internacional, após a morte de João Gomes, de acordo com os depoimentos, foi arrendado pela Empresa Teatral Peduti e fechou as portas em 1938, para reforma. Em 1941, surge definitivamente com o nome de Cine João Gomes. (CINE..., 1941), que será detalhado dentro do subitem 5. 5.

No edição comemorativa dos 40 anos de Prudente, o jornal *O Imparcial* de 14 de setembro de 1957, divulga um pedido de cidadãos que propuseram uma homenagem ao primeiro empresário das artes do município.

Um grupo de prudentinos, dirigiram-se ao Sr. Prefeito Municipal, formulando um pedido, no sentido de que seja lembrado entre os nomes das pessoas que cooperaram com o nosso progresso e desenvolvimento, o Sr. João Manoel Gomes, citando entre suas iniciativas, a construção do primeiro prédio de tijolos construído em nossa cidade, bem como a construção do nosso primeiro cinema e outras iniciativas. Pedindo ao prefeito que considerasse tais iniciativas, sugiriam que fosse dada a uma de nossas ruas, o nome de João Manoel Gomes (JOÃO..., 1957).

Esta seria a última publicação sobre o antigo proprietário do Cine Internacional encontrada nos arquivos dos jornais *A Voz do Povo* e *O Imparcial* disponíveis para consultas no Museu Municipal. Hoje, João Gomes ainda é lembrado por meio do nome da Rua João Manoel Gomes, que corta os arredores da Vila Marina em Presidente Prudente.

Uma nota no jornal *A Voz do Povo* confirma que no ano de 1938, enquanto o antigo cinema do senhor João Gomes estava em reforma, havia apenas um outro em atividade na cidade, o Cine Theatro Phenix, antigo Cine Santa Emília, e “[...] com a agravante de serem contadas nos dedos as boas películas...” (JUSTO..., 1938).

## 5.4 Cine Theatro Phenix

O Cine Theatro Phenix foi inaugurado no dia 17 de dezembro de 1935. José Leão Cavalcante era um dos sócios do novo estabelecimento, pertencente à empresa Tenório & Guerra, que posteriormente integrou o circuito Peduti. A nova casa dispunha de 1.600 lugares entre geral e galerias (INAUGURAÇÃO..., 1935).

O Cine Phenix, antigo Santa Emília, localizava-se no mesmo endereço do precursor da malha de exibição de Presidente Prudente, à Rua Barão do Rio Branco, esquina com Dr. José Fóz.

Até a chegada do Cine João Gomes, foi um dos principais estabelecimentos do centro da cidade. Assim como em todos os outros cinemas, suas sessões de luxo ocorriam no período da noite, momento que os cinemas da época reservavam para as projeções dos melhores filmes do dia.



**FIGURA 2:** Cine Theatro Phenix, antigo Santa Emília na década de 1940.  
Fonte: Arquivo Museu Municipal de Presidente Prudente.

Um ano após sua *première*, o projetor é trocado. Segundo texto publicado em *A Voz do Povo*, o aparelho encontrava-se a ponto de ficar em desuso, devido às precárias condições técnicas. E a reportagem termina com um elogio a Emílio Peduti, dono naquela época de mais de 15 cinemas espalhados pelo Estado, pela troca do aparelho (CINE..., 1936).

No ano de 1938, o Cine Theatro Phenix reinava absoluto no cenário dos divertimentos desta cidade enquanto o Cine Internacional estava em reforma sob arrendamento da Empresa Teatral Peduti.

Entre 17 a 25 de janeiro de 1942, a sala trouxe para a população prudentina a oportunidade de assistir a um dos maiores clássicos do cinema mundial, *E o Vento Levou...*, com Vivien Leigh e Clark Gable (*A MAIOR...*, 1942). O filme foi vencedor de oito Oscar e tornou-se um grande sucesso de bilheteria e crítica em todo o mundo .

Em 1948, o cinema passou por uma reforma, revigorando o espaço de projeção. Conforme reportagem de 20 de novembro de 1948 de *A Voz do Povo*, a decoração foi realizada por José Maestre, renomado decorador responsável pelos arranjos de grandes cinemas da cidade de São Paulo, como o Cine Marabá<sup>32</sup> (*A MONTAGEM...*, 1948).

“Grande entusiasmo Popular Pela Reabertura do Cine Teatro Fênix” foi o título da matéria que estampou o jornal *A Voz do Povo* em 18 de janeiro de 1949. A reportagem elogiou a iniciativa da remodelagem da empresa proprietária Antonio Moysés e Cia. O Cine Phenix reabriu no dia 12 de janeiro de 1949, com o filme *Romance no México* e, neste momento, juntamente com o Cine João Gomes, que estava em atividade, a cidade contava com duas grandes casas de entretenimento no final da década de 1940 (*GRANDE...*, 1949).

Ainda em 1949, o mesmo jornal que elogiou a inauguração, criticou o estabelecimento após fechar uma das saídas de emergência que havia sido aprovada na planta. O vereador José Leite Carvalhães entrou com pedido de reparação na Câmara Municipal para reabertura da porta emergencial. O caso rendeu primeira página no jornal *A Voz do Povo* na edição do dia 20 de fevereiro de 1949 (*PERIGO!...*, 1949).

---

<sup>32</sup> Grande cinema de rua localizado na cidade de São Paulo, inaugurado no ano 1945. Tombado como patrimônio histórico da capital paulista, o cinema passou por uma reforma, reabrindo no ano de 2010 com cinco salas, sendo uma com a tecnologia 3D.

Ainda no último ano da década de 1940, duas reportagens de capa recriminaram a formação do “Truste Pedutti” na cidade. Uma enquete realizada pelo jornal mostrou a suposta indignação dos prudentinos com os preços cobrados para exibição de filmes. Revelou também a revolta dos estudantes com os estabelecimentos cinematográficos, uma vez que os cinemas ignoravam o direito da classe estudantil de pagar meia entrada. Havia menções sobre a má qualidade dos filmes projetados nas salas e as acomodações, outrora elogiadas, agora não conferem o conforto desejado pelo público. Reclamações não faltaram, principalmente, sobre o caso da porta de emergência fechada pela empresa, que fez o jornal lembrar até mesmo a tragédia ocorrida no Cine Oberdan<sup>33</sup> em São Paulo (AS AUTORIDADES..., 1949).

No início da década de 1950, os anúncios dos cinemas João Gomes e Phenix no jornal *A Voz do Povo* eram evidenciados em suas publicações como pertencentes a “Empresa Teatral Pedutti” (EMPRESA..., 1950).

Um acontecimento inusitado repercutiu em uma grande matéria na edição de 25 de maio de 1956 do impresso *A Voz do Povo*:

[...] no dia 19 último, um funcionário do cinema deixou cair inadvertidamente uma lata de filmes no chão que rolou ruidosamente, assustando espectadores. Isto provocou pânico nos espectadores na suposição de que o cinema estaria ruindo. Alguns correram para as portas laterais em busca de saída. Outros correrão em direção às portas da frente; tal a avalanche humana, que muitos romperam as portas de vidro, com os pés e as mãos, saindo feridos. Outro pulou do segundo pavimento do cinema para a platéia, caindo sobre um espectador. [...] O que saltou do segundo pavimento à platéia, foi o senhor Francisco Alves. Quando o pânico teve início, ouviu, segundo relatou à reportagem, outras pessoas dizerem que o cinema estava desabando e incendiando-se ao mesmo tempo e que 8 pessoas já estavam mortas, na porta do cinema. Diante disso, resolveu saltar do ultimo balcão, pedindo a Deus que o protegesse. E nada lhe aconteceu. [...] Cogita-se, no momento, para apurar sobre a ausência do médico de plantão, Dr. Oswaldo Tiezzi. Somente 1 hora após o ocorrido, ele compareceu, quando já se encontravam 10 médicos prestando auxílio (PANICO..., 1956).

Giné Artero, 74 anos, lembra do pânico gerado a todos que estavam presentes e próximos ao local no dia do ocorrido. Ele estava do lado de fora, na frente do cinema no momento do fato e, sem saber ao certo o que estava acontecendo, entrou na correria. Tem recordações de uma senhora presente no dia

---

<sup>33</sup> Casa de cinema da cidade de São Paulo, conhecida pela tragédia em que mais de 30 crianças morreram pisoteadas após um espectador gritar que o cinema estava pegando fogo.

do suposto incêndio, esposa de uma grande autoridade da cidade na época, sempre elegante, andava “como se fosse um cavalo de corrida, com toda imponência [...] de repente alguém gritou: Olha o fogo! E ela ergueu o vestido até o umbigo e pulou as escadas [...] foi um espetáculo bonito” (ARTERO, 2010).

Em 1958, duas reportagens publicadas em *A Voz do Povo*, nos dias 23 de março e 7 de setembro, evidenciaram os reclames da população em relação aos filmes que a Empresa Peduti disponibilizava para as salas de Presidente Prudente. O leitor Sebastião Nogueira, em nota divulgada pelo impresso, reclamou da casa superlotada e da qualidade artística dos filmes exibidos “[...] naturalmente deixando para outras cidades onde há concorrência e a plateia é mais energética, as melhores películas” (FILMES..., 1958).

Sabe-se que a região do Oeste Paulista recebeu um grande contingente de famílias de origens nipônicas desde o início do século passado. O Cine Phenix foi o primeiro cinema a estabelecer um diálogo com os japoneses. Se comparado às demais salas de projeção, foi o que mais atendeu à colônia japonesa na cidade de Presidente Prudente. Em suas programações, havia sessões em que eram projetados filmes japoneses, na maioria das vezes, sem legenda.

Os anúncios dos filmes orientais eram feitos na Rádio Difusora, sempre narrados em japonês (SATO, 2010). Todas às terças-feiras, o dono de uma alfaiataria, identificado como Yoshimoto, trazia os filmes para passar no cinema e entregava a sinopse do longa para Francisco Muneharu Sato, que a divulgava na emissora. Assim, “ao pegar o programa do filme, eu gostava de ler aquilo ali, o resumo do filme, olhava e falava: ‘nossa, esse filme vai ser bom’, e eu já divulgava pra turma” (SATO, 2010).

E também praticava filantropia. Um anúncio do jornal *A Voz do Povo*, em 1964, relatou o sucesso de arrecadação de alimentos como entrada para a sessão de *Mocidade Primavera da Vida*, um filme japonês. “A arrecadação foi encaminhada ao Hospital Santa Terezinha, que abriga os tuberculosos pobres” (CINEMA..., 1964).

No ano de 1968, a Empresa Teatral Peduti inaugurou, no Cine Theatro Phenix, o Cinerama. A tela maior permitia a exibição de filmes de 35 mm e 70 mm, tornando-se o primeiro de toda a rede do circuito Peduti. A nova tecnologia colocou Presidente Prudente à frente de cidades como Botucatu, Marília e Brasília, locais em que a família Peduti também possuía salas de cinema (PEDUTTI..., 1968).

O Cine Theatro Phenix foi o último cinema arrendado pela Empresa Teatral Peduti a desativar os projetores em Presidente Prudente. Conforme comunicado cedido pela Prefeitura Municipal, assinado pela Coordenadora Fiscal e Tributária Maria Aparecida de Lima Trugillo, o encerramento legal das celeridades do Phenix ocorreu em janeiro de 1986 (PREFEITURA, 2010).

### 5.5 Cine João Gomes

O Cine João Gomes, antigo Cine Internacional, agora administrado pela Empresa Teatral Peduti, presenciou e participou de alguns aspectos sociais que alteraram o cenário prudentino, como a manifestação estudantil e o *footing*.

O cinema foi inaugurado na cidade no dia 2 de julho de 1941, com o filme *Que Mundo Maravilhoso*, sob a gerência do senhor Alcides Simões. Superando a estrutura do Cine Theatro Phenix, o cinema caiu nas graças do público e da imprensa, tornando-se a principal casa de entretenimento no início da década de 1940 na cidade de Presidente Prudente (CINE..., 1941).



**FIGURA 3:** Cine João Gomes. Década de 1960.  
Fonte: Arquivo Museu Municipal de Presidente Prudente

A acústica, segundo o impresso *A Voz do Povo*, era superior ao seu concorrente, as 1.200 poltronas eram mais inclinadas, os exaustores de ar receberam adjetivos como “possantes”, sendo comparados até mesmo aos dos cinemas de São Paulo e Rio de Janeiro. O novo estabelecimento trouxe uma outra aparência à Praça 9 de Julho, agora iluminada pelas luzes da fachada do prédio. E nessa claridade, os prudentinos se encontravam para passar o tempo bem aos costumes das cidades do interior (CINE..., 1941).

Devido à sua localização, no coração da cidade, em frente à praça, o cinema foi o pivô do movimento que ganhou contornos bem populares na cidade: o *footing*. Este era um passeio noturno realizado principalmente por jovens. As mulheres, geralmente acompanhadas de outras amigas, caminhavam pela cidade, em num verdadeiro desfile para os homens que ficavam parados apreciando as garotas passarem. A maior parte dos entrevistados participantes da pesquisa lembra deste fato com ternura. O cinema e os bares, como o Bar Cruzeiro do Sul, foram grandes personagens deste momento.

A imprensa criticava a falta de iluminação, algo prejudicial ao passeio realizado no período noturno. O centro da cidade ainda não era todo iluminado, cabendo apenas à fachada do Cine João Gomes a função de iluminação coletiva (LUZ..., 1944).

Em uma crônica do jornal *A Voz do Povo*, datada em 3 de fevereiro de 1944, *Luz e Footing*, o autor revela como era o *footing* na cidade, contudo, não antes de comparar a falta de luz aos *blackouts* que ocorriam nas praias do Rio de Janeiro, onde os namorados aproveitavam para namorar:

Na Copacabana linda a policia tem catado de quando em vez, durante os blackouts alguns casais de namorados que só enxergam no escuro... [...] E se citamos essa passagem negra cá na Crônica da Cidade, é porque todas as noites nos lembramos dela, quando o *footing* em frente ao Cine João Gomes e no quarteirão seguinte, do Bar Haidamus ao Mercadinho São Paulo. Os prudentinos acostumaram-se a essa marcha forçada, antes e depois das sessões de cinemas. As mil e uma garotas de Prudente preferiram dois quarteirões asfaltados ao passeio pelo jardim, onde há mão e contra mão, onde há ainda o lé-com-lé, crê-com-crê. Mas o caso é que os dois quarteirões são escuros. Luz ali não é mato. E quando o Cine João Gomes apaga sua fachada, fica-se como em blackout (LUZ..., 1944).



**FIGURA 4:** Vista aérea da Rua Tenente Nicolau Maffei onde ocorria o *footing*  
 Fonte: Arquivo Antônio Carlos Silvestre.

O *footing* começava na Avenida Coronel Marcondes, esquina onde hoje se encontra a agência da Nossa Caixa e terminava onde atualmente é a lanchonete Tio Patinhas. Em Presidente Prudente, era este o caminho que as garotas faziam enquanto os garotos formavam uma espécie de paredão para vê-las passar (SANTOS, 2010).

Dona Odete Pellegrino era a responsável pelo funcionamento de um alto falante que tocava nos andares de um prédio na praça central durante o *footing*. Era a locutora e, constantemente, dizia algo do tipo: “o rapaz de terno azul marinho e gravata vermelha oferece essa música para uma moça que está andando com tal e tal roupa” (SANTOS, 2010).

O serviço de alto falantes recebia o nome de Centenário e funcionava no edifício Santa Matilde, local onde ficava instalado também o Bar Cruzeiro do Sul e o Restaurante Cruzeiro do Sul, no térreo.

No mesmo ano, por meio da coluna Crônica da Cidade, *A Voz do Povo* reclamava dos badernistas que insistiam em atrapalhar as sessões no Cine João Gomes. Assovios, palmas e outros maus modos levaram o impresso a crer que “[...] a imoralidade do cinema está mais na platéia que no próprio filme.” (CINEMA..., 1944).

O Cine João Gomes ainda seria palco de um protesto estudantil. No jornal *O Imparcial*, em agosto de 1946, uma nota publicada revela que os integrantes da comissão estudantil Hadel Buchalla, Luiz Roberto M. de Oliveira, Odair Kato, Oscar Kato, Romeu Buchalla, Oswaldo Henrique Cunha Marcondes, Washington Luis Cunha Marcondes, José Roberto Cunha Marcondes, Lauro Flavio Marcondes, Adelmo Ranhe Primo, Fernando Brisola de Oliveira, Darwin Monteiro da Silva, Raymundo Faria de Oliveira, Daniel Yamashita, Claudio B. Neto, Roberto Hirana, José Miglioli Francisco, Aquiles Miglioli e Albino Tofano, visitaram a redação do jornal para explicarem suas inquietudes. Não concordavam com o preço dos ingressos vendidos e a recusa das empresas pertencentes ao circuito da Empresa Teatral Peduti em cobrar a meia entrada que os estudantes tinham por direito (OS ESTUDANTES..., 1946).

Washington Marcondes (2010), um dos integrantes do movimento estudantil, explicou: “não era contra nada e contra ninguém. Havia um movimento que era em favor dos estudantes”. Explicou ainda que a intenção era melhorar os cinemas da cidade, a única diversão da época. As reclamações foram veiculadas “no jornal, na PR5, que era uma rádio que tinha aqui em Prudente, conseguia um jeito de chegar e fazer essas reclamações por escrito, ou oralmente na rádio, ou então fazendo piquete em frente ao cinema” (MARCONDES, 2010).

Entretanto, ainda segundo Marcondes (2010), as manifestações não eram agressivas, quanto menos grosseiras. Não boicotavam filas, não atrapalhavam, nem impediam os cidadãos de entrar no cinema, “naquele tempo, não tinha esse espírito de rebeldia a esse ponto.” (MARCONDES, 2010). Porém, embora negue a autoria da Liga Estudantil por um ato de grande repercussão na época, sua afirmação colide com o que noticiou os jornais.

No dia 15 de janeiro de 1949, as pessoas que assistiam a um filme no Cine João Gomes foram surpreendidas com uma chuva de “[...] ovos, pombos, morcegos e um grande urubu, deixando os freqüentadores em alvoroço” (UM CORVO..., 1949).

O motivo da manifestação teria sido o fato de os estudantes não pagarem o preço de meia entrada, estabelecida por lei, na casa de propriedade da Empresa Peduti. A reportagem de capa, com o título *Um Corvo no Cine João Gomes*, critica Emílio Peduti e seu “truste” de cinemas formados na cidade, por não

disponibilizar aos prudentinos melhores filmes, bem como os lançamentos cinematográficos (UM CORVO..., 1949).

*A Voz do Povo*, que antes enchia de elogios as reformas feitas pela empresa após adquirir os cinemas Internacional e Phenix, aliou-se aos estudantes apoiando a causa e o movimento e estampando cinco reportagens de capas no jornal no ano de 1949: “Um Corvo no Cine João Gomes”, “As Autoridades Prudentinas serão Responsáveis pelos Mortos...”, “Elogiada Pela Imprensa de São Paulo a Campanha deste Jornal contra o Truste Pedutti” e “Perigo!”, foram os títulos das reportagens com críticas ao circuito de cinemas nas cidade.

O ano de 1952 surge como o auge do protesto. Foi neste período que a empresa Peduti se posicionou, alegando que o caso era de responsabilidade de poucos “arruaceiros” e não de vários estudantes (ASTÚCIA..., 1952).

Protestos ou apenas brincadeiras após um ataque de bombinhas no cinema, o leitor de *A Voz do Povo*, Francisco Diogo Lopes Netto, encaminhou uma carta publicada pelo jornal, que desnuda como era visto o cinema João Gomes no ano de 1956:

Os freqüentadores daquele cinema já andam com o espírito precavido em relação aquele cinema por ser um casarão antigo. O estouro de bombinhas sem saber de que barulho se trata é de provocar pânico. Isso não é a primeira vez que ocorre em Presidente Prudente. Precisamos acabar com essa molecagem que só mentalidade irresponsável pode arquitetar. É do interêsse da segurança pública, do sossego e tranquilidade da família prudentina que se acabe com êsses traques no cinema (TRAQUES..., 1956).

O jornal *O Imparcial* estampou uma chamada de capa intitulada “Irresponsabilidade que Poderia Enlutar Centenas de Famílias”. A reportagem, escrita em caixa alta, criticou as atitudes dos estudantes que protestavam de maneira agressiva, o mau comportamento da população dentro das salas de projeção e a Empresa Teatral Peduti por não tomar as devidas providências (IRRESPONSABILIDADE..., 1956).

Ainda sob o ano de 1956, o Cine João Gomes foi equipado com o Cinemascope, uma nova tecnologia na projeção de filmes, dobrando, dessa forma, o preço do ingresso: de 6 cruzeiros na época, passou para 12 cruzeiros. O aumento de 100% no bilhete de entrada rendeu mais uma matéria sobre cinema no jornal *A Voz do Povo*. Nela, criticam-se as poltronas desconfortáveis, as imagens fora de

foco, o péssimo áudio e o fato de o cinema não ter ar condicionado (A IMPRENSA..., 1956).

Os estudantes, mais uma vez, iniciaram um protesto, batizado de “Não entre no cinema”. Na edição de 23 de julho de 1956, uma publicação revela uma passeata programada pelos manifestantes para dar início ao protesto (MOMENTO..., 1956). Entretanto, não foi encontrada, nas edições subsequentes do jornal, nota ou reportagem sobre o assunto.

Sob todos os aspectos, o jornal e os estudantes mostraram sua força. No dia 1º de outubro de 1956, o presidente da Comissão Municipal de Abastecimento e Preços (COMAP), Antonio Sandoval Netto, fixou os preços dos ingressos nos cinemas da cidade. Conforme tabela divulgada pelo jornal, os ingressos ficaram estipulados da seguinte forma: de 3 a 6 cruzeiros para filmes projetados em tela panorâmica de porte médio e de 4 a 8 cruzeiros para panorâmica de primeira categoria (A IMPRENSA..., 1956).

Em 1958, iniciou-se o processo de decadência do Cine João Gomes, pois os filmes exibidos eram de má qualidade, conforme reclamações de usuários por meio de *A Voz do Povo* (FILMES..., 1958). Não foram poupadas, novamente, críticas ferrenhas à Empresa Teatral Peduti.

Em 1967, ocorreu, em Presidente Prudente, o Primeiro Festival de Cinema Brasileiro. Em comemoração aos 50 anos da cidade, a Comissão Executiva do Cinquentenário de Presidente Prudente, juntamente com a Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, realizou o evento de 11 a 15 de novembro de 1967 (1º FESTIVAL..., 1967).

O Cine João Gomes, Cine Ouro Branco e Cine Presidente participaram do evento. O primeiro apresentou os seguintes filmes: *O Pagador de Promessas*; *Os Incríveis Neste Mundo Louco*; *Rio, Verão e Amor*; *Entre o Amor e o Cangaço*; *Garota de Ipanema*; *Fome de Amor*; *Jogo Perigoso*; *Meu Japão Brasileiro* (homenagem à colônia japonesa), os documentários *Prudente de Ontem e Hoje*; *A Vida de Santos Dumont*; *Carnaval Carioca*; *Coração de Miss Brasil 67* e *OFIF – Secretaria de Turismo de Guanabara* (1º FESTIVAL..., 1967).

Nem mesmo a reforma ocorrida no ano 1962 e o festival de cinema que abrigou impediram a sala de superar a crise da televisão e a concorrência com o maior dos cinemas do circuito Peduti, o Cine Presidente.

Durante os anos de atividade do Cine João Gomes, Presidente Prudente pôde presenciar a existência de um cinema que se tornou parte da história do município, sendo o mais popular e querido por grande parte da população prudentina. O coração da cidade que pulsava com a presença do prédio que outrora fora novo e arrojado, viria a perder, em dezembro de 1974, conforme comunicado impresso cedido pela Prefeitura Municipal, um dos seus mais antigos e ilustres estabelecimentos (PREFEITURA..., 2010).

## 5.6 Cine Presidente

Presidente Prudente estava coberta de expectativas quanto à inauguração do Cine Presidente. Quando Emílio Peduti divulgou seus planos para o cinema na cidade, afirmou que seriam colocadas 2.500 poltronas inclináveis, construído num terreno de 2.900m<sup>2</sup>. O arrojado empreendimento viria acompanhar o crescimento acelerado da capital do Oeste Paulista (PRONTO..., 1956).

A quantidade de lugares disponíveis apontava que o cinema seguia a tendência das grandes salas de projeção de São Paulo “[...] estando entre os primeiros do Brasil em matéria de capacidade de abrigo aos apreciadores da setima arte” (UM DOS..., 1964).

Hoje, a soma dos lugares das sete salas de cinemas existentes em Presidente Prudente, os complexos Arcoíris e Moviecom, não chegam ao número de poltronas que o Cine Presidente disponibilizou para os espectadores prudentinos.

A grande repercussão do novo cinema, não viria apenas ao encontro da grandiosidade da construção, como também dos aparelhos mais modernos que seriam utilizados nas projeções do Cine Presidente e que deixaram toda a população em enorme expectativa.

Quanto a aparelhagem de som e exibição, o Cine Presidente Prudente, será dotado do que há de melhor no gênero. Trata-se dos aparelhos Simplex de cinemascopo VISTAVISION Superscope, com som estereofônico-magnético e perfecta poltronas Brafor recuável [...] SINEMASCOPE – diz respeito exclusivamente à projeção, não tendo ligação direta ou imediata com a parte sonora que pode ser de diferentes tipos [...] VISTAVISION – A vantagem desta projeção consiste na gradação da emulsão do filme

também é reduzida permitindo uma nitidez muito maior de todos os detalhes da imagem projetada no cinema. (UM DOS..., 1957).

Com sua fachada iluminando a Avenida Coronel José Soares Marcondes, bem em frente ao Hotel Aruá, no centro da cidade, o cinema foi inaugurado no dia 3 de fevereiro de 1959, conforme matéria do jornal *O Imparcial*. O diretor do grupo Peduti, Emílio Peduti Filho, esteve na estreia e o primeiro filme projetado foi *Oklahoma* (HOJE..., 1959).

O responsável pela construção foi Salvador Mercadante, conhecido engenheiro da cidade de Bauru. Os investimentos feitos ao longo dos anos pela companhia Peduti fizeram de Presidente Prudente uma das maiores praças da empresa. O Cine Presidente tornou-se a maior sala de exibição cinematográfica de toda a Empresa Teatral Peduti (BATISTA, 2010).

Além de ser um dos maiores do Estado em número de poltronas, o Cine Presidente, conforme nota divulgada antes de sua estreia, tinha “a segunda tela da América do Sul em tamanho; a primeira, também no Brasil, é a do Cine Republica na capital do Estado” (EM DEZEMBRO..., 1958).

Em 1986, o Cine Presidente incluiu em sua programação o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, grande sucesso nacional estrelado por Sônia Braga. A cópia projetada foi a não autorizada pela censura e o cinema teria colocado à frente do cartaz o texto “versão sem cortes”, para lucrar com a polêmica do longa (LAPERUTA, 2010).

Este estabelecimento chegou numa época de decadência do cinema. A televisão ganhava contornos mais interessantes para a população, diminuindo a apreciação do público como nos anos de ouro.



**FIGURA 5:** Um dos maiores cinemas da Empresa Teatral Peduti em todo Estado de São Paulo. Década de 1960.

Fonte: Arquivo Museu Municipal de Presidente Prudente.

As empresas cinematográficas, conforme análise nos jornais *A Voz do Povo* e *O Imparcial*, não eram mais os principais anunciantes como foram nas décadas de 1930 até 1950. Anúncios de geladeiras e de aparelhos televisivos passaram a ser os principais ocupantes do espaço publicitário.

Na edição número 5.805 do dia 21 de março de 1968, no jornal *O Imparcial*, os horários das sessões dos cinemas disputam o mesmo espaço com a programação dos canais de televisão.

No ano de 1983, o Cine Presidente fecha as portas após 24 anos iluminando com sua fachada uma das principais avenidas da cidade (COMUNICADO, 2010). Encerrava-se, então, o percurso de um dos maiores cinemas do interior do Estado de São Paulo inaugurado ao dia 3 de fevereiro de 1959. (HOJE..., 1959).

## 5.7 Cine Ouro Branco

Tudo estava programado para a estreia do mais novo cinema de Presidente Prudente. Arquitetado na galeria térrea do edifício Ouro Branco, construído pelo médico Domingos Cerávolo, à Rua Rui Barbosa esquina com a Rua Siqueira Campos, o cinema recebia o mesmo nome do prédio. Surgiu no panorama prudentino em um momento em que a cidade, em crescimento, já possuía instituições de ensino superior, aeroporto e outras estruturas remetendo a um aspecto cada vez mais urbano.

A data escolhida para a inauguração foi o dia 21 de dezembro de 1965 e, dentre os convidados, contavam com a presença do prefeito Florivaldo Leal e de sua esposa, a primeira dama Dionísia Leal (SANTOS, 1998).

O prefeito, membro do Partido Social Progressista, foi eleito na contagem de votos no dia 9 de outubro de 1963 (FLORIVALDO..., 1963). Sua foto estampou a reportagem de capa do dia da vitória daquele que era considerado um dos mais promissores prefeitos de Prudente até então. Eleito aos 36 anos, era “jovem ainda, e já pensava grande. Seu estilo de trabalho se adequava com precisão ao presente e ao futuro da cidade” (SANTOS, 1998, p. 1).

Porém, um trágico acontecimento adiaria a *première* do Cine Ouro Branco e deixou toda a população estarrecida diante de um fato: Florivaldo Leal foi brutalmente assassinado, pouco antes de seguir para a inauguração do cinema.

A tragédia foi no dia 21 de dezembro de 1965 às 17h42. Leal estava atrasado 12 minutos, para assistir a solenidade de inauguração do Cine Ouro Branco, na Rua Siqueira Campos, esquina com Rui Barbosa. No percurso do gabinete até onde estava o carro, poucos metros adiante, cumprimentou diversas pessoas (SANTOS, 1998, p. 2).

O autor, na mesma obra, expõe:

Assim, só às 17h42 chegou ao automóvel, se apressando em abrir a porta, alheio ao movimento do assassino que se aproximava dele. Erotides de Oliveira o atacou por trás, atingindo-o com três golpes desferidos com o cabo de uma picareta, tudo se passando em menos de um minuto (SANTOS, 1998, p. 29).

Santos (1998) relata que todo o comércio, indústrias e repartições, na manhã do dia seguinte, não abriram as portas e alguns estabelecimentos hastearam

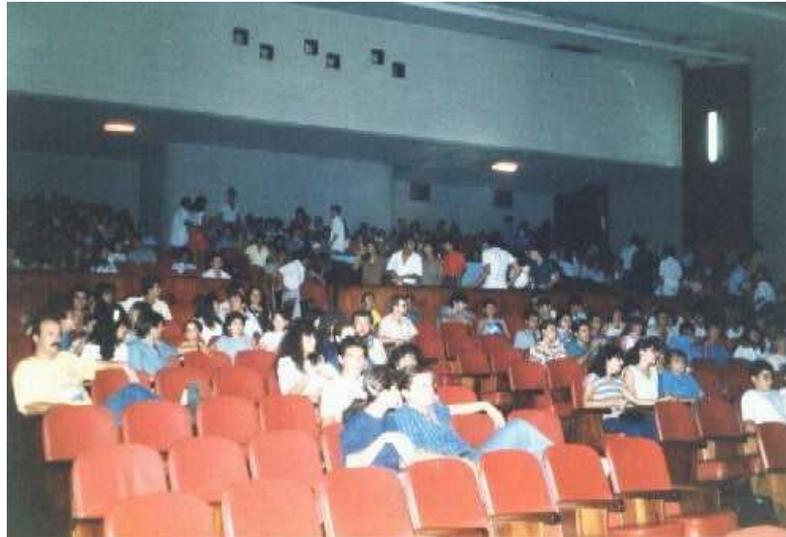
a bandeira da cidade. Àquela época, o governador do Estado de São Paulo, Carvalho Pinto, e o Secretário de Segurança Pública, Virgílio Lopes, acompanharam o enterro do prefeito.

O cinema sempre esteve presente na vida do casal Florivaldo e Dionísia Leal. Dionísia conta que eles eram amigos, quando se interessaram um pelo outro. Durante o *footing*, eles se encontraram por acaso no Bar Cruzeiro do Sul e, de lá, seguiram para o Cine João Gomes acompanhados por uma amiga. Flertaram, como ela gosta de frisar, durante a sessão e, ao sair, resolveu conversar com a mãe sobre o interesse em namorar o futuro prefeito da cidade (LEAL, 2010). O cinema marcou o início do relacionamento e também o fim.

A primeira dama conta que no dia da morte do prefeito, “estava com a roupa dele pronta na cama para inaugurar o cinema [...] eu já estava vestida quando fiquei sabendo que ele estava no hospital, ferido. Então tudo foi cancelado e mudou tudo” (LEAL, 2010).

Uma semana após o luto de Presidente Prudente, conforme afirmou Nelson Ferreira, ex-gerente do cinema, o Cine Ouro Branco abriu suas portas para o público. O estabelecimento, mesmo sem ar condicionado, seguia a linha das grandes salas de projeção de São Paulo, os funcionários devidamente uniformizados com gravata borboleta e o chão forrado com carpete (FERREIRA, 2010).

Contudo, antes de completamente edificadas os alicerces da nova casa de diversão, uma outra perda abruma a história do último cinema com fachada para a rua da cidade. Amilkar Armelin, 25 anos na época, morreu sobre as ferragens do caminhão que dirigia, após acidente na Serra de São Roque. “Em 1962, ele estava transportando ferro, aquele ferro fininho para a construção da estrutura do prédio onde foi o Cine Ouro Branco” (ARTONI, 2010).



**FIGURA 6:** Interior do Cine Ouro Branco.

Fonte: Arquivo Antônio Carlos Silvestre.

Durante o Primeiro Festival de Cinema Brasileiro ocorrido na cidade, o Cine Ouro Branco projetou os seguintes filmes: *Na Onda do Lé-lé-lé*; *Marido Barra Limpa*; *Silêncio Branco*; *O Grande Assalto*; *A Margem*; *As Cariocas e Riacho de Sangue*. E os documentários: *A Vida de Flávio Carvalho*; *Coração de Miss Brasil 67*; *OFIF da Secretaria de Turismo da Guanabara* e *Carnaval Carioca (1º FESTIVAL..., 1967)*.

Entretanto, nas edições analisadas dos jornais *A Voz do Povo* e *O Imparcial*, não foram encontradas informações que revelam mais detalhes sobre o evento.

Já na década de 1990, o cinema entra em sua fase de declínio e suas 800 poltronas já não são facilmente ocupadas como antes. Neste período, o cinema exibia filmes pornográficos (FERREIRA, 2010). Esta sala de projeção foi a única da cidade que exibiu filmes do gênero.

Assim, o cinema com chão de carpete que iria receber um jovem prefeito para cortar a fita simbólica no dia da inauguração, encerra suas atividades no ano de 1996, marcando o fim da era dos cinemas de rua em Presidente Prudente (COMUNICADO, 2010).

## 5.8 Cine Coral

A história do Cine Coral é particularmente atraente, pois este possuía uma peculiaridade que o individualizava das demais casas da cidade de Presidente Prudente: sua intenção era atingir os moradores que residiam afastados da região central da cidade. Inaugurado sob o endereço à Rua Ribeiro de Barros, 456, no Jardim Aviação, completava o quadro do setor cinematográfico ao lado dos cinemas Cine João Gomes, Cine Phenix, Cine Presidente e Cine Ouro Branco, este último, o único que não tinha vínculo com o grupo Peduti.

Assim, “foi a primeira e única tentativa de cinema de bairro em Presidente Prudente [...] o que pressupõe que as pessoas iam ao cinema intensamente” (CASTILHO, 2010).

Filmes como *Hello Dolly*, com Jimmy Kelly e Barbra Streisand e, especialmente, os longas de faroeste atenderam à comunidade daquele bairro prudentino (CASTILHO, 2010).

Na solenidade de estreia do Cine Coral, às 17h, do dia 31 de julho de 1969, esteve presente o prefeito da cidade, Antonio Sandoval Netto, além de outras autoridades, como o delegado Regional de Polícia, Décio Fantini, que puderam presenciar as comodidades das 400 poltronas que dispunha o último cinema da empresa gerenciado na cidade (PEDUTTI..., 1969).

Quanto ao aspecto físico, a estrutura é a mesma em que se encontra hoje o Sacolão Ichiba (CASTILHO, 2010). É importante destacar que o Museu Municipal não possui foto ou documento referente ao cinema, apenas a página do recorte do jornal *O Imparcial* com reportagem sobre a inauguração.



**FIGURA 7:** Autoridades presentes na estreia do Cine Coral, em 1969.  
Fonte: Arquivo Museu Municipal de Presidente Prudente.

O Cine Coral também presenciou o momento crítico da expansão do veículo televisivo sobre o cinema. A publicidade presente na edição 6.181 do jornal *O Imparcial*, do dia 6 de novembro de 1969, anuncia um aparelho televisivo com o *slogan*: “O Cinema Vai a Sua Casa”. Ao lado, uma nota alertava aos assinantes que seria possível assistir à Copa do Mundo de Futebol pela televisão. Sabe-se que a partir de então, a difusão dos aparelhos televisivos não iriam parar de crescer (O CINEMA..., 1969).

Com duração e atuação pouco expressiva na cinematografia da cidade de Presidente Prudente, o cinema encerra suas atividades no ano de 1972 (COMUNICADO, 2010).

## 5.9 Moviecom

O Prudenshopping foi o segundo centro de compras a ser inaugurado em Presidente Prudente. Em 1990, a Havaí de Cinemas foi a primeira empresa cinematográfica trazer para a cidade o conceito de cinema dentro de shoppings. O Prudenshopping contaria então com duas salas de exibição de filmes, o Cine Center 1 e o Cine Center 2. Segundo Ferreira (2010), a empresa entrou em decadência e passou várias de suas praças para outras companhias.

Após a compra da empresa Havaí, em 1996 iniciam as projeções feitas pela empresa de Ronaldo Passos, a Moviecom Cinemas. Nesta época, a companhia já estava embebida no conceito da relação cinema-shopping (PASSOS, 2010). Devido à sua localização, no maior complexo de lojas do Oeste Paulista, tornou-se rapidamente o cinema mais influente da cidade e de toda a região.

As salas passaram tanto por reformas físicas quanto administrativas. O quadro de funcionários foi alterado, assim como a troca de todas as poltronas. O proprietário relata ainda as outras reformas do cinema:

[...] alguns anos depois foi feita uma segunda reforma, quando nós ampliamos as salas 3 e 4 [...] mas quando foi feita essa ampliação, nós não mexemos na fachada do cinema, na parte da frente do cinema e agora, no ano passado, acho que no fim do ano passado ou fim do ano retrasado, nós inauguramos totalmente reformado com um toailete novo, um bombonière novo, bilheteria nova, mudaram de lugar, tem aquele barzinho na entrada. Houve uma melhora grande e as salas 1, 2 e 3, que eram salas convencionais planas, nós colocamos sistema stadium né, que não foi colocado na sala 4 porque a sala ia ficar muito pequenininha se colocasse o stade (PASSOS, 2010).

Eduardo Candido Miranda Amorin da Silva, atual gerente do estabelecimento, lembra que a última reforma ocorreu no ano de 2007. Para o funcionamento do cinema, a Moviecom necessita de uma média de 16 funcionários nos diversos serviços de atendimento ao cliente. (SILVA, 2010).

No total, são quatro salas que somam 592 poltronas divididas da seguinte maneira: Moviecom 1, 187 lugares; Moviecom 2, 183; Moviecom 3, 114, e

Moviecom 4, com 108 lugares, sendo este último a única sala que não tem o sistema *stadium*<sup>34</sup> de ambiente.

Os empreendimentos da família Passos tiveram fortes vínculos com a Empresa Teatral Peduti. A empresa surgiu no ano de 1926 no ramo de distribuição de filmes, um ano depois, Emílio Peduti ingressa no setor de exibição. Assim, Botucatu despontou, com estas e outras empresas, como um grande pólo do setor cinematográfico no Brasil, pois “ele pega o norte do Paraná, pega todo o sudoeste do Estado de São Paulo, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, que antigamente era só Mato Grosso [...]” (PASSOS, 2010).

Para Passos (2010), o cinema 3D está dividido em antes e depois de *Avatar*, de James Cameron. Após o sucesso comercial do filme, a procura pelos aparelhos digitais superou a oferta e hoje “você quer comprar o equipamento, mas não tem.” O prazo de entrega chega a oito meses.

A empresa adquiriu, recentemente, oito equipamentos para exibição de filmes em 3 dimensões para serem instalados em salas pertencentes ao circuito Moviecom. “Por enquanto, está entrando as praças por ordem de importância” (PASSOS, 2010).

O problema agora é comprar o equipamento. O investimento hoje é muito caro, o 3D é muito caro mesmo e para você ter uma ideia, hoje um terço do que a gente paga no equipamento de 3D é imposto. [...] Hoje um equipamento para uma praça que não tenha uma tela gigante, que tenha uma tela grande, mas não seja gigante, ele custa próximo a R\$ 460 mil, R\$ 470 mil. Depois vem despesa de frete, chega perto de R\$ 500 mil só o equipamento 3D. As telas são especiais, você tem de fazer tela nova, as telas são caríssimas [...] (PASSOS, 2010).

Não o bastante, os óculos necessários para que a experiência 3D seja viável é outro problema que dificulta a rápida propagação da utilização da tecnologia. Passos relata a necessidade de uma intensa fiscalização nos óculos da empresa no momento da entrada e saída das salas de projeções (PASSOS, 2010).

Para uma sala de 300 lugares é necessário – no objetivo de melhor atender os espectadores – em média três óculos por poltrona, devido ao curto tempo entre uma sessão e outra. Requer ainda a utilização de uma máquina para a

---

<sup>34</sup> O sistema *stadium* dispõe as poltronas em um formato de arquibancada. Isso facilita o campo de visão do público presente.

esterilização das lentes, a limpeza de 30 óculos por vez dura em média seis minutos. Estes chegam ao preço de 80 dólares a unidade (PASSOS, 2010).

No jornal *O Imparcial* do dia 9 de outubro de 2010, uma reportagem apresentou uma novidade para os prudentinos ao anunciar a inauguração da primeira sala com a tecnologia que está transformando a experiência cinematográfica. (PRUDENTE..., 2010). Essa notícia, veiculada vinte dias após a entrevista concedida por Ronaldo Passos aos pesquisadores na cidade de Botucatu, foi confirmada pela empresa Passos, que administra a Moviecom. No entanto, o uso do aparelho previsto para a estreia do filme *Harry Potter e as Relíquias da Morte – parte 1*, de acordo com o jornal, não se confirmou.

A estreia deste novo equipamento ocorreu apenas no dia 3 de dezembro de 2010, às 15h30, na sala Moviecom 1, onde foi exibida a animação *Megamente* (2010).

É importante ressaltar que as cidades mais próximas a dispor dos aparelhos são Bauru, no Estado de São Paulo, Londrina e Maringá, no Paraná. Assim, o Moviecom 1, torna-se a primeira sala de cinema com projeção em 3 dimensões de toda a região do Oeste Paulista.



**FIGURA 8:** As 187 poltronas do cinema que recebeu a tecnologia 3D em Presidente Prudente.

Fonte: Arquivo Jornal O Imparcial

### 5.10 Cine Arcoíris – Americanas

Ainda comumente conhecido como Cine Americanas, o Arcoíris Prudente Parque Shopping está localizado no complexo Prudente Parque Shopping, o primeiro shopping da cidade de Presidente Prudente, antigo Shopping Center Americanas, situado à Rua Siqueira Campos, 1545, na Vila Roberto, a menos de um quilômetro do centro da cidade.

O grupo Arcoíris, de propriedade de Mario Leopoldo dos Santos, é uma empresa brasileira que nasceu na cidade de Lages, Estado de Santa Catarina, em 1961. Segundo relatório divulgado no site da Ancine, até o final do ano de 2009, a empresa possuía 77 salas de cinema localizadas em shoppings e nove salas de rua. Durante o mesmo período, a empresa ocupava a quarta colocação em número de salas espalhadas por todo o Brasil (ANCINE, 2009).

A empresa iniciou suas atividades em novembro de 1994 em Presidente Prudente, com o nome de Cine Americanas, segundo relata a gerente atual do estabelecimento, Neuza Zangerolami (2010).

Para atender ao público, o cinema conta com oito funcionários e disponibiliza três salas de projeções: o Arcoíris Prudente Parque Shopping 1, com 152 poltronas, Arcoíris Prudente Parque Shopping 2, com 150 e o Arcoíris Prudente Parque Shopping 3, também com 150 poltronas. Juntas, as salas do complexo totalizam 452 lugares disponíveis para a população de Presidente Prudente.

A companhia identifica o público da terceira idade como “seniors”, e acentua a importância de levar os cinemas para os shoppings, visto as facilidades para atender a todos os tipos de espectadores (ZANGEROLAMI, 2010).

O cinema, no setor assistencial, possui o Projeto Escola, com preço diferenciado para o público infantil matriculado no ensino fundamental. Assim, a empresa oferece entretenimento cultural por um preço mais acessível para as crianças, que serão “o público de amanhã” (ZANGEROLAMI, 2010).

Desde a sua inauguração, um filme em especial marcou a trajetória deste cinema na cidade. O estabelecimento atendeu ao público de *Titanic*, de James Cameron, no ano de 1998, contudo, assim como os demais cinemas no mundo, suas salas não estavam preparadas para a grande demanda de espectadores. Foi uma surpresa, pois logo na estreia “quando chegamos no cinema, a fila estava

saindo pela saída de emergência, foi uma coisa de louco [...]” (ZANGEROLAMI, 2010).

Passaram-se os dias e as semanas transformaram-se em meses. O filme se tornou um verdadeiro fenômeno, as pessoas não se importavam em assistir a mais de três horas de projeção sentados no chão, por vezes, mais de uma vez (SÁ, 2010). A empresa tirou os demais filmes de cartaz e simultaneamente exibiu *Titanic* em todas as suas salas (ZANGEROLAMI, 2010).

Uma década depois, o mesmo diretor James Cameron lança o filme *Avatar* (2009), em que a bilheteria ultrapassou o então campeão *Titanic*, porém, não superou a história de amor entre Rose e Jack em número de público. O filme trouxe um novo conceito no cinema com a utilização do recurso 3D para confecção e exibição do filme.

As épocas de maior fluxo de espectadores no cinema costumam ser os meses de janeiro, julho e dezembro, sendo este último, relativamente superior aos outros, devido ao aumento de consumidores na cidade. Contudo, não existem momentos específicos de boa frequência, pois o que leva o público a comprar um ingresso são os filmes disponíveis para apreciação. O mês de outubro de 2010, por exemplo, “está lotando sessão após sessão há mais de duas semanas com o nacional *Tropa de Elite 2*” (ZANGEROLAMI, 2010).

Até a metade do segundo semestre do recorrente ano, o cinema Arcoíris Prudente Parque Shopping não possuía uma previsão para a reformulação das salas em tecnologia 3D na cidade de Presidente Prudente.

## 6 MEMORIAL DESCRITIVO

O Trabalho de Conclusão de Curso na área de Comunicação Social – habilitação Jornalismo, dentro de suas normas, exige a necessidade de constar o relato sobre a produção da peça prática.

Este capítulo é importante, pois é o diário de bordo do trabalho ou em outras palavras, a biografia do videodocumentário.

Sabe-se que um produto audiovisual de qualidade possui clareza, coesão, coerência, informação jornalística devidamente apurada se tiver como alicerce um sólido embasamento teórico, bom entrosamento com a equipe que participa e saiba administrar o elemento principal e mais precioso: o tempo.

O estudo foi feito sempre observando os prazos seja na produção à pós-produção, estágio final do processo de execução. O último semestre do curso, oitavo termo, foi o período disponibilizado para os alunos escreverem e desenvolverem o projeto experimental – vale lembrar que o prazo estipulado foi a partir do dia primeiro de agosto ao dia três de novembro, momento da entrega dos documentos produzidos na Hemeroteca para a posterior submissão à banca de qualificação, realizada no dia 22 de novembro.

Seja qual for o modelo prático escolhido, todos possuem dificuldades e particularidades que devem ser atendidas e respeitadas. O grupo precisou lidar com três elementos ao mesmo tempo, recursos que o videodocumentário exige: som, imagem e texto. Entre as peças, é uma das mais exigentes.

Pensar em um projeto desta dimensão foi algo que começou a ser discutido no final do ano de 2009. Um dos integrantes do grupo, Luiz Carlos Dalle Vedove, apaixonado pela sétima arte, expôs a ideia para alguns integrantes do grupo. Imediatamente o convite de produzir um vídeo que contasse a história das salas de projeção foi aceito por duas integrantes: Mayne Nascimento Guaraldo Santos e Lívia Mayra Souto Tadioto.

No início das aulas do primeiro semestre de 2010, momento de definição dos temas e dos grupos, a discente Renata Ferreira de Faria Negrão, recém chegada de uma outra instituição de ensino, ingressou no grupo. Já o discente Tchiago Inague Rodrigues, convidado inicialmente, ingressou na equipe apenas no início de abril.

No mês de março, dois integrantes da equipe foram a São Paulo, na Cinemateca Brasileira com o intuito de coletar material bibliográfico para a construção do corte teórico.

Convém destacar que a qualidade da peça prática está atrelada a preocupação que os alunos têm em pesquisar sobre o assunto, portanto, quanto mais concreto for o conhecimento sobre o tema, melhor será o trabalho prático e mais incisivos são os direcionamentos na hora de construir o roteiro, elemento importante para o sucesso do trabalho.

Na tentativa de ganhar algum tempo e iniciar o segundo semestre na construção do videodocumentário, dois integrantes da equipe, Luiz e Tchiago, escreveram e entregaram no início do mês de agosto três capítulos teóricos, posteriormente revisados e aprimorados. A outra parte da equipe ficou responsável por levantar fontes e pesquisar documentos que trouxessem informações sobre a história das salas de projeção de Presidente Prudente.

Mas a pesquisa documental que era para ser feita em julho só foi realmente executada no mês de agosto, período em que foram vistos jornais do século passado, como *O Imparcial* (1939 – 1970) e *A Voz do Povo* (1926 – 1981). Os discentes gastaram mais de um mês folheando e fotografando estes periódicos. A necessidade de visitar esses exemplares decorre da ausência de material histórico organizado, livros e trabalhos acadêmicos que versam sobre o assunto. Há apenas um livro (ABREU, 1972) que aborda em alguns parágrafos fragmentos do cinema prudentino.

Primeiramente foi necessário passar, pelo que talvez tenha sido um dos momentos mais importante do trabalho, o resgate do início e encerramento das atividades de cada cinema de Presidente Prudente. As datas e as histórias que as cercam possibilitaram visualizar as particularidades de cada sala de projeção e começar a pensar no videodocumentário.

Assim foi encontrado o embasamento para o corte teórico. Foram mais de 30 dias em visita ao Museu Municipal e, a partir do que foi direcionado no Capítulo 5, foi permitido então passar para o roteiro mais precisamente. O *script* estava sempre em constante mutação.

É relevante expor nas páginas seguintes os elementos de pré-produção, produção e pós-produção, não sob o ponto de vista teórico, como foi elucidado no capítulo 3, mas sim, sob a ótica dos discentes que desenvolveram esta

peça prática. É válido apontar que os alunos trabalharam em todas as etapas, no entanto, foi delegada a cada integrante uma função sendo responsável por ela. À Mayne coube cuidar da produção, a Renata assumiu a reportagem, Livia a cinegrafia, Tchiago a edição e, por fim, Luiz, a direção.

## 6.1 Produzir

Fazer o levantamento de pessoas que têm histórias interessantes sobre o cinema prudentino com bons depoimentos e que se dispõem a colaborar não foi tarefa fácil.

A primeira fonte apurada ainda no primeiro semestre foi o ex-gerente do Cinema Ouro Branco, Nelson Ferreira. Logo depois veio o escritor Benjamin Rezende, a professora Ivonete Zopolatto, Luiz Gonzaga dos Santos e Yolanda Gonzaga dos Santos. A partir deles e com os dados coletados nos jornais retrocitados, permitiu-se conhecer mais sobre a história das salas de projeção de Presidente Prudente. O grupo acabou entrando por várias veredas, garimpou e confirmou informações sobre os dados e fontes que eram passados.

E nesta procura por pessoas que pudessem contar sobre as salas de projeção da cidade a equipe decidiu ainda no mês de junho noticiar sobre o trabalho que estava sendo desenvolvido. Para tanto, a jornalista Carolina Mussoline, editora do caderno Tem! do jornal *Oeste Notícias*, realizou uma reportagem, mostrando a iniciativa científica e publicou os telefones de contato para quem tivesse história e quisesse contribuir com informações. No mês seguinte, a colunista Maria Luiza Chemin, divulgou uma nota em seu espaço para propalar a busca por pessoas que pudessem colaborar com o projeto (ANEXO A). O resultado pela busca de fontes infelizmente foi infrutífero.

Ainda à procura por fontes, no mês de agosto os estudantes Renata e Tchiago visitaram na cidade um grupo de senhoras participantes do centro espírita Amélia Zambelli e outro da terceira idade intitulado *Melhor Idade* organizado pela Faculdades Integradas “Antônio Eufrásio de Toledo” de Presidente Prudente (Toledo). Nestes locais realizou-se entrevistas com várias senhoras e entre elas selecionaram-se as que tinham histórias relevantes, engraçadas e tristes sobre o

tema para posteriormente gravá-las em vídeo. Pode-se destacar a personagem Tereza Gusmão (Terezinha), ao narrar sobre os shows que o Cine Theatro Phenix fazia e Angelina Cesco, que discorreu sobre o tempo em que era estudante e fugia do colégio para assistir filmes no Cine Presidente.

Há fontes que demandaram tempo seja para serem encontradas seja para marcar o dia da gravação. No caso da família Peduti, a produtora conseguiu os primeiros contatos por meio da internet. Na pesquisa inicial conversaram via telefone com Lúcia Peduti, esposa de Emílio Peduti Filho. Ela informou que o marido estava com problemas de saúde e passou o contato da irmã dele, Lourdes Peduti. Posteriormente os discentes foram informados que Emílio Peduti Filho faleceu no dia 21 de setembro de 2010.

Feito o primeiro contato por telefone com Lourdes, Mayne confessou ter ficado espantada com a lucidez e a memória que a senhora de 84 anos apresentava. No decorrer dos meses foram feitas ligações e em todas elas a senhora Peduti sempre foi solícita e atenciosa.

A entrevista foi marcada no mês de agosto, mas o fato dos discentes não terem conhecimentos necessários sobre a história do cinema prudentino, uma vez que a pesquisa documental ainda estava em andamento, o encontro foi desmarcado e agendado para o meio do mês de setembro.

Para entrevistar Ronaldo Passos (proprietário da empresa Moviecom), a equipe foi até o Prudenshopping, local onde está instalada uma das empresas, no intuito de fazer um primeiro contato. Lá, conversaram com o gerente Eduardo Candido Miranda Amorin da Silva, que enviou um e-mail para o empresário no intuito de facilitar o contato, mas não houve resposta.

A produtora entrou no site da instituição e obteve o número do telefone da sede em Botucatu. Feita a ligação, descobriu-se que o maior desafio seria achar um horário em que ele pudesse gravar, pois tem muitos compromissos e sempre viagens a negócios. Em um segundo momento foi feita uma nova ligação e marcada a entrevista para setembro.

Este processo de investigação de fontes é instigante, pois ao descobrir uma personagem, ela automaticamente faz remissões a outras pessoas, torna-se um emaranhado de informações passíveis de serem confundidas e perdidas entre as histórias. A solução destes possíveis desencontros foi dirimida com a adoção do caderno brochurão, que funcionou como um grande diário do TCC, pois nele dados

preciosos eram registrados e puderam ser acessados sempre que houvesse necessidade.

Coube nesta fase inicial promover uma entrevista prévia com todas as personagens que compuseram o videodocumentário.

As conversas preliminares com as fontes permitiram coletar informações necessárias para a elaboração de 29 pautas (APÊNDICE A) e conseqüentemente o agendamento das gravações, fazendo assim, um cronograma de externas (APÊNDICE B).

Ainda neste momento foi realizado o pré-roteiro, no intuito de direcionar perguntas aos entrevistados sobre a temática em questão: as salas de projeção de cinemas em Presidente Prudente.

A produtora estabeleceu diversos contatos através de telefonemas, sempre atenta às histórias que surgiam. Era preciso investigar as informações e avaliá-las, assim, a ela coube, muitas vezes, fazer uma seleção prévia do que era ou não interessante para o trabalho.

## **6.2 Entrevistar e Gravar**

As gravações foram marcadas previamente, e neste ínterim a repórter estudou a pauta e observou quais eram os pontos-chave a serem levantados no momento da entrevista.

Para as externas, foram utilizadas as câmeras filmadoras do modelo Panasonic AG – DC 20P, tripé Manfrotto – 501 HDV e iluminação VL 300, lâmpada hologena voltagem de 120X300 equipamentos disponíveis pela Facopp. O microfone de lapela o grupo decidiu comprar e pagou R\$ 70,00 (setenta reais), pois os disponíveis pela instituição devido ao excesso de uso por outros discentes falham e com isso poderia comprometer toda a gravação.

Foi ainda empregada uma câmera particular de um dos pesquisadores (Luiz), do modelo Sony DCR-SR100, chamada pelo grupo de cam 2. Ela foi usada para complementar o vídeo com imagens feitas de ângulos diferentes da câmera principal. Tentou-se, assim, deixar a peça com o visual mais atraente possível. A vantagem é que esta não requer o uso de fitas, porque é digital.

Os alunos arcaram com a compra das fitas utilizadas nas gravações. No total, foram gastos R\$ 150,00 (cento e cinquenta reais) resultando a aquisição de 15 fitas (uma estava com defeito). Foram produzidas mais de vinte horas de gravação bruta, somando as externas realizadas com as câmeras 1 e 2.

Foi necessário disputar as câmeras com o restante dos alunos da faculdade, uma vez que no momento das gravações a Facopp disponibilizava apenas duas para aproximadamente 500 alunos, devido ao fato de as demais câmeras estarem em manutenção.

Entre gravar com os entrevistados e coletar as imagens externas para cobrir o videodocumentário, as filmagens iniciaram no dia 2 de setembro e foram até o dia 18 de outubro. As 14 fitas gravadas foram decupadas e produziram relatórios de imagem, disponíveis no (APÊNDICE C). A cinegrafista já possuía certa intimidade com os aparelhos utilizados durante as gravações, o que foi de extrema importância para o projeto.

Durante a entrevista com Gilda Artoni, estava presente no local Carmem Silvia de Almeida, conhecida como “Silvinha”. Amante do cinema, contou como foram as reações das pessoas diante de alguns filmes, em especial, o clássico *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock. Assim, os pesquisadores gravaram a entrevista, mesmo sem uma pauta em mãos.

Algumas entrevistas foram regravadas, por exemplo, a feita com o Ronaldo Macedo, diretor do Museu de Presidente Prudente devido ao barulho emitido pelos carros que transitavam na rotatória da Avenida Manuel Goulart. Já com Angelina Cesco a gravação foi realizada três vezes, pois a ideia inicial era gravar em frente à Escola Estadual IE Fernando Costa. Para que a sonora saísse sem ruído optou-se em fazê-la em algum final de semana, de preferência no domingo, período em que há um menor tráfego de veículos circulando pela Avenida Washington Luiz. Por descuido, a entrevista foi agendada na semana do aniversário de Prudente em 14 de setembro, no dia combinado estava acontecendo o desfile da cidade impossibilitando a gravação. Na segunda tentativa o vento forte e o barulho persistindo não resultou em uma boa sonora. Assim, na terceira vez, preferiu-se gravar na residência da entrevistada, local mais silencioso.

Houve também a regravação da entrevista de Nelson Ferreira, pois o fio do microfone ficou à mostra prejudicando com isso a composição da imagem. Na segunda gravação as questões foram mais pontuais, perguntando apenas o que

deveria constar no roteiro já elaborado. O entrevistado foi rápido e preciso nas suas respostas.

No entanto, o maior desafio foi coletar a sonora do funcionário público José Enóe Laperuta, pois a equipe tentou por duas vezes entrevistá-lo, mas devido a contratempos não conseguiu.

Na terceira tentativa foi possível, mas como a gravação foi realizada na repartição onde trabalha, o ruído do ambiente ficou evidenciado, muito alto, sendo impossível aproveitar. A alternativa era remarcar pela quarta vez e com isso gravar em um local onde não houvesse barulho. Após a entrevista, durante o processo de transcrição, constatou-se que a câmera estava com defeito e não capturou a imagem perfeitamente. O grupo então marcou o quinto encontro para obter a informação que desejava.

Houve outras pessoas que no decorrer da pesquisa foram encontradas e não quiseram participar e nem sequer conversar, mesmo insistindo, declinaram ao convite de contribuir. Outras solícitas e atenciosas, não foram entrevistadas, não por que assim quiseram, mas devido a uma série de fatores como, por exemplo, problemas de saúde (quando não era a própria fonte enferma era algum familiar), mudança de cidade e viagens (voltaram após a edição do videodocumentário).

No total, foram gravadas 30 entrevistas, pois na pauta número 1 continha dois entrevistados.

### *6.2.1 Viajar e persistir*

“A diferença entre o possível e o impossível está na vontade humana” (autor desconhecido). Este pensamento andou com o grupo durante todo o tempo.

No início do ano, Tchiago – momento em que não havia integrado à equipe – sugeriu ao Luiz que entrasse em contato com um grande estudioso do cinema, Ismail Xavier. E-mails foram trocados, o professor foi sempre muito atencioso. Surgiu a ideia de marcar uma entrevista para inseri-lo no videodocumentário.

O local combinado foi a Cinemateca Brasileira, localizada em São Paulo. O agendamento foi feito, o grupo entrou em contato com a assessoria do

local e marcou a gravação para o dia 19 de agosto no período da manhã. O professor por motivos profissionais, não pode comparecer.

Os discentes, irrisignados, durante o caminho de volta a Presidente Prudente decidiram persistir e entrar em contato com o entrevistado mais uma vez.

Luiz por telefone marcou uma nova data com o professor. A viagem foi agendada e o plano era passar antes em Botucatu para conversar com Lourdes Peduti e com Ronaldo Passos, já citados na parte da produção.

O grupo chegou à cidade à noite, dormiu em um hotel e logo na manhã do dia 13 de setembro saiu a campo para gravar com os dois entrevistados. Ambos foram atenciosos e responderam a todas as perguntas feitas pela equipe.

Após as entrevistas, os pesquisadores seguiram para São Paulo, pois a gravação com Ismail seria no dia seguinte. O professor compareceu e deu uma aula. Posteriormente, a orientadora Thaisa sugeriu que o material bruto fosse inserido na videoteca do site da TV Facopp. A sugestão imediatamente foi acatada e assim foi postada a entrevista na íntegra com o intuito de que outros pesquisadores possam ter acesso e desenvolver futuras pesquisas.

### **6.3 Pensar e Montar**

O roteiro é essencial para nortear todo o processo de montagem do videodocumentário. Por meio dele era possível ter uma ideia de como ficaria a peça prática. Criá-lo de modo coeso e coerente capaz de ter um enredo atraente para o telespectador não é tarefa fácil.

Relatado anteriormente, foi esboçado um roteiro prévio para ter um direcionamento do que seria perguntado durante as entrevistas.

Foram mais de 100 páginas de sonoras decupadas. A repórter e a cinegrafista após as gravações sentaram na frente do computador e ficaram assistindo e digitando aquilo que tinham filmado. A produtora também contribuiu com a confecção das transcrições e ao mesmo tempo escrevia as pautas das entrevistas surgidas de última hora. Todo o material era enviado para o editor, que lia, grifava, analisava os trechos mais importantes e os colocava no *script*.

O roteiro (APÊNDICE D) foi construído em nove grandes blocos divididos entre as salas de projeção de Presidente Prudente desde os seus primórdios até o ano de 2010: Theatro Santa Emília, Cine Internacional, Cine João Gomes, Cine Theatro Phenix, Cine Presidente, Cine Ouro Branco, Cine Coral, Arcoíris e o Moviecom. Dentro destes macrotemas estão presentes os microtemas. Por exemplo, Cine Ouro Branco é o eixo temático principal e suas ramificações, como a história do assassinato do prefeito Florivaldo Leal no dia da inauguração do cinema, as sessões infantis em que levavam um quilo de alimento, as sessões corridas, a morte do irmão de Gilda Artoni foram os microtemas, uma vez estudados e planejados foram inseridos no corpo do roteiro de modo que permitissem construir uma narrativa com um enredo atraente e que pudesse complementar seus anos de existência na cidade.

Uma vez com o roteiro construído, o diretor buscou selecionar imagens da câmera 2 que pudessem complementar as sonoras inseridas no texto. Concentrou também as forças na introdução e desfecho do videodocumentário.

Mas de nada adiantaria selecionar uma sonora ao ler o material transcrito se não assistisse ao material gravado, pois no trecho selecionado a personagem poderia estar mal enquadrada, não ter o ponto de corte adequado, o som do ambiente atrapalhando como, por exemplo, ruídos de carros, animais, portas batendo. Por isso, os discentes se reuniram e assistiram todas as sonoras selecionadas, o editor marcou o tempo inicial e o final dos trechos, sempre atento ao ponto de corte.

Outra etapa importante foi definir os trechos dos filmes selecionados e as fotografias que entrariam no vídeo. Algo a ser feito previamente, pois no momento da edição seria difícil organizar, escolher e tratar (a partir de *software* específico, o *Photoshop*) as imagens que fossem compor o produto final.

Os filmes eleitos que compõem o videodocumentário foram escolhidos pelo diretor e posteriormente debatido entre o grupo a escolha. Os filmes selecionados foram: *E o Vento Levou* (1939), *Psicose* (1960), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), *Titanic* (1996) e *Avatar* (2009).

Uma vez revisado pela orientadora e aprovado o roteiro a equipe partiu para a edição.

## 6.4 Editar e Dirigir

Após passagem das demais etapas, sentar na ilha de edição marca o início do procedimento final da confecção do videodocumentário. Mesmo com a organização de todo o material coletado, ocorreu problemas na montagem como informações que precisaram ser novamente checadas, a definição do videografismo, a mudança na ordem de aparecimento das personagens, a inclusão posterior de uma outra trilha sonora.

Com o roteiro final em mãos, Tchiago coordenou este processo e, assim, elaborou o plano de edição para um dos momentos mais esperados pelos pesquisadores deste trabalho.

No processo de edição, devido à grande quantidade de material coletado, foi decidido pelo grupo em fazer uso de uma montagem cronológica aos fatos, empregando uma narrativa linear.

A edição deu-se início em uma quarta-feira, dia 13 de outubro, sendo concluída na quinta-feira, dia 21 do mesmo mês. Mas vale ressaltar que ela foi realizada apenas nos dias úteis entre as 9h30 da manhã às 13 horas e depois das 17h30 às 22h30, alguns dias esse horário não foi cumprido integralmente já que a ilha de edição foi ocupada por outros trabalhos urgentes como o Notícia em Ação (produto jornalístico da TV Facopp Online, emissora virtual da Faculdade) e também a cobertura do Encontro Nacional de Pesquisa e Extensão (Enepe), realizado pela Unoeste. Durante os dois primeiros dias, o editor capturou as 14 fitas e conseguiu montar a estrutura do vídeo.

Em um segundo momento, para a construção do vídeo, os pesquisadores antes de iniciar as gravações, optaram por trabalhar com duas câmeras, no intuito de realizar imagens com diferentes ângulos e deixar a peça prática mais atraente, com isso no segundo dia o grupo trabalhou na seleção das imagens da câmera 2, separando todo o material que iria ser empregado na peça prática.

Já no terceiro dia o editor encaixou as imagens da segunda filmadora e as sincronizou com o áudio da câmera 1, já que a outra não possuía o mesmo suporte para lapela. Foi a parte mais complicada na ilha de edição, pois ainda que fosse usar o áudio do primeiro aparelho, o som do segundo deveria estar uníssono,

porque poderia acontecer do som sair antes ou depois do movimento da boca das personagens, ou seja, o som e a imagem estariam descompassados.

Ainda neste dia foi dado início à confecção das informações videográficas que apresentam cada cinema.

No quarto dia o grupo colocou as tarjas e fez a ficha técnica. No quinto ajustaram o som e cobriram algumas sonoras com imagens.

Na maior parte do videodocumentário, o editor não empregou a trilha sonora. A escolha foi feita pelos integrantes do grupo levando em consideração que “[...] por trás do silêncio sempre se implícita uma fala, o que equivale a admitir que por trás de um enunciado oral se escondem ‘frases de silêncio’.” (CAÑIZAL, 2005, p. 15). Os alunos ao empregar o silêncio tiveram como referência os trabalhos do cineasta Eduardo Coutinho, ao assistir as seguintes obras: *Boca de Lixo* (1992), *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004).

O videodocumentário ao resgatar o passado busca também com o silêncio mostrar ao telespectador que não são apenas as vozes trazidas para o trabalho que contam sobre as salas de projeção, mas sim, inúmeras outras, tão importantes quanto, mas foram perdidas ao longo do tempo e se manifestam através do silêncio. Somente em alguns momentos foram utilizadas músicas para acentuar algumas falas ou períodos retratados pelos entrevistados.

No sexto e sétimo dia preocupou-se com os acabamentos finais do videodocumentário na ilha edição com o objetivo em deixar a peça prática mais cinematográfica possível. Foram feitas outras modificações como correção das tarjas e ajustes no áudio.

Portanto, editar é uma tarefa difícil. Requer paciência e é obrigatório conhecer o projeto por inteiro. Neste plano, o editor Tchiago e o diretor Luiz estiveram em contato todos os dias, muitas vezes durante madrugadas, discutindo todos os detalhes, pois, para o bem ou para o mal, fazem consideráveis diferenças.

Ao diretor também coube várias tarefas. Por ser um cinéfilo, ficou subentendido a quem caberia essa função. Então, ele precisou solucionar problemas, trazer ideias, ouvir e viabilizar as sugestões dos outros responsáveis pelo projeto.

Assim, optou-se pelo uso de elementos visuais mais limpos e simples, clássicos. Nas apresentações de cada cinema, utilizou o videografismo e o *fade*, da esquerda para a direita, no intuito de remeter ao passado. Olhar para trás.

O grupo decidiu empregar um único efeito, o *fade*. Os cortes, as transições de uma personagem para outra foram feitas por meio do corte seco.

A tela preta, neste momento, também foi pensada. A intenção era deixar bem evidente os nomes dos cinemas e os anos de abertura e encerramento das atividades. A fonte utilizada dos caracteres foi Futura HV BT, tamanho 19 na primeira linha, e a mesma fonte só que do tamanho 17 na segunda linha. É um tipo que possui contornos limpos, torna a leitura fácil. Já nas legendas, adotou-se o uso do tipo sem serifa, Arial 19.

O letreiro final mostra como a vida urbana estava mais relacionada ao coletivo do que ao singular, como ocorre nos dias de hoje, na medida em que se optou por levantar o seguinte questionamento: no passado, a cidade, com uma população significativamente menor, possuía a formação de um grande setor do sistema exibidor. Hoje, com a população acima de 200 mil habitantes, possui um número cinco vezes menor de poltronas do que da década de 1970.

O videodocumentário finalizado resultou em um tempo total de 1 hora. No entanto, o grupo assistiu ao filme várias vezes e sempre fazendo pequenas correções.

## 6.5 Respeitar Direitos Autorais

Para usar as trilhas sonoras e as imagens de filmes, a equipe buscou orientações jurídicas e consultou o procurador José Roberto Castilho, que orientou a atuar em consonância ao dispositivo legal previsto no artigo 46, inciso III da lei nº 9.619 (BRASIL, 1998), que dispõe:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

[...]

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, **para fins de estudo**, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra (grifo nosso).

Todo o material utilizado, como trechos de filmes, de músicas, fotos cedidas pelas personagens, vídeos cedidos por Nelson Ferreira, foram devidamente

creditados ao final do videodocumentário. Este projeto possui o caráter científico e não comercial, portanto, material que jamais será comercializado e muito menos passível de aferir algum lucro financeiro.

As fotografias empregadas no projeto foram cedidas por diversas fontes como Lourdes Peduti, ao presentear o grupo com uma foto de seu pai; Gilda Artoni (fotos do irmão), Paulo Roberto Sanches (fotos do Cine Presidente e de seu pai, conhecido por Nico), Antonio Carlos Silvestre (fotos do Cine Ouro Branco e da vista aérea da Rua Tenente Nicolau Maffei, onde ocorria o *footing*). O Museu Municipal de Presidente Prudente também contribuiu com as fotos do Cine Presidente, Cine Theatro Phenix e do Cine João Gomes.

Os trechos de filmes escolhidos pelo diretor do grupo, menos de um minuto cada, foram de filmes como *Titanic* (1996), *Psicose* (1960), *E o Vento Levou* (1939), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), e *Avatar* (2009). Esses filmes contextualizam alguns períodos da era do cinema.

Nesta preocupação com os direitos autorais, no (APÊNCIDE E), é possível encontrar as autorizações, do uso de imagens de todas as personagens que compuseram o trabalho.

Na ficha técnica, o diretor organizou o nome de todas as pessoas que contribuíram com o projeto, que dele participaram e das instituições que também colaboraram. Pensou neste momento de agradecimentos e créditos, em várias músicas para finalizar o videodocumentário. Trilhas que remetessem ao passado, a memórias. Sugeriu ao grupo a canção *La Virgen de La Macarena*, pois existem vestígios de que esta seria a melodia tocada nos finais das sessões do Cine Phenix e João Gomes e uma outra trilha, intitulada *A Summer Place*, trilha sonora do filme *A Summer Place* (1959) que era executada antes de começar as sessões fílmicas no Cine Phenix.

Uma outra trilha empregada foi a do filme *Adeus Lênin* (2003), intitulada *Summer 78* (instrumental), autoria de Yann Tiersen. No entanto, esta serviu para compor um dos momentos em que a personagem Lourdes Peduti aparece. Mesmo não tendo remissão com o passado das salas de projeção prudentina esta melodia é válida, pois está contextualizada com a mensagem que se pretendeu transmitir naquele trecho do videodocumentário.

## 6.6 Nomear a peça prática

O título “Era Uma Vez...”, foi proposto pelo editor Tchiago como uma espécie de epígrafe a princípio. Após várias conversas, decidiu-se ser este o título da peça. Afinal, a equipe trabalhou com a realidade de pessoas que viveram ou tiveram qualquer tipo de contato relevante para a construção da narrativa, fazendo-os lembrarem o passado, sejam saudosos ou infelizes.

Lembranças que estão imbricadas em salas de cinema, paqueras, amigos, família, sons, cheiros, cores, ou seja, há neste videodocumentário o resgate da história das salas, mas ao discorrer sobre esses locais é impossível não associá-los às películas veiculadas. É neste momento que a ficcionalidade entra e cria um universo para cada entrevistado por meio dos filmes assistidos. O título do trabalho busca construir um sentido com o real e o ficcional.

A vida real flui e não se detém, é incomensurável, um caos no qual cada história se mistura com todas as histórias, e por isso, mesmo jamais começa nem termina. A vida da ficção é um simulacro, no qual aquela desordem vertiginosa se transforma em ordem: organização, causa e efeito, fim e princípio. (LLOSA, 2004, p. 18-19).

O nome “Era uma vez...” remete aos contos e fábulas de princesas e heróis. Resgata metaforicamente o termo ficcional e o atualiza para a contemporaneidade através de um videodocumentário relacionado à sétima arte, engendrado sob a ótica jornalística.

[...] devemos desmistificar os mundos e idiomas profanos da literatura, das artes plásticas e cinema para trazer à luz seus elementos sagrados, ainda que o sagrado seja desconhecido ou esteja dissimulado ou degradado. Num mundo tão dessacralizado como o nosso, o sagrado está presente e atua fundamentalmente nos universos imaginários (ELIADE, 1969, apud SEVCENKO, 1988, p. 133).

## 6.7 Exibição Pública

Exibir esse trabalho é uma forma de prestar contas não apenas para as personagens que estão presentes no filme, mas acima de tudo, para a sociedade.

Por isso, o grupo decidiu apresentar o “Era uma vez...” em duas ocasiões, a primeira em um âmbito acadêmico (ANEXO A) e a segunda para as personagens e demais convidados. Ambas as apresentações foram abertas para o público.

A primeira exibição foi realizada no dia 25 de novembro às 19 horas, no Anfiteatro Azaléia, Bloco B3, campus II, na Universidade do Oeste Paulista.

Neste evento, buscou debater sobre alguns temas atinentes ao videodocumentário, especialmente para os alunos do curso de Comunicação Social. Para tanto, foi formada uma mesa-redonda após a veiculação do videodocumentário.

Participaram como debatedores três professores da Facopp: Munir Jorge Felício discorreu sobre a relação entre o cinema e a sociedade, Lorayne Garcia Ueócka abordou sobre a importância do relato oral e memória como método de pesquisa na área de Comunicação Social e por fim Mariângela Barbosa Fazano Amendola falou sobre a contribuição do cinema para a formação da sociedade da imagem e as características estéticas da linguagem cinematográfica.

Posteriormente foi dado espaço para que o público presente fizesse questionamentos para os debatedores e os membros da equipe do TCC.

Cerca de 130 pessoas compareceram neste primeiro evento, entre elas professores, alunos da Facopp, discentes de outros cursos da Unoeste, Unesp e interessados sobre o tema. Aos participantes foram distribuídos posteriormente certificados com carga horária de 3 horas (APÊNDICE F).



**FIGURA 9:** Exibição do videodocumentário no dia 25 de novembro de 2010.  
Fonte: Heloíse Hamada

Outra exibição foi realizada no dia 7 de dezembro no Centro Cultural Matarazzo com duas sessões. A primeira, às 19h00 destinada aos convidados do grupo (família, entrevistados e imprensa) e a segunda às 20h45, aberta para o público. Se somadas ambas exibições, cerca de 120 pessoas prestigiaram o evento.



**FIGURA 10:** Exibição do videodocumentário no dia 7 de dezembro de 2010, primeira sessão.  
Fonte: Bruno Augusto da Silva



**FIGURA 10:** Exibição do videodocumentário no dia 7 de dezembro de 2010, segunda sessão.

Fonte: Heloise Hamada

Por fim, todos os pesquisadores tiveram que exercer suas funções, algumas vezes de modo mais intenso, outras de modo mais leve, mas o grupo todo compartilhou um único sentimento: descobrir a história dos cinemas da cidade de Presidente Prudente.

No próximo capítulo, Considerações Finais serão expostas às reflexões e posicionamentos adotados pelos discentes em relação ao objeto estudado.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando os irmãos Lumière surgiram com o cinematógrafo em terras europeias, não se imaginava que o invento seria algo fabuloso nos quatro cantos do mundo. Foi um broto da Revolução Industrial chegando ao campo cultural que abraçava toda a sociedade ansiosa por novas descobertas.

Em todos os lugares por onde tenha passado, o cinema não só despertou interesse como mero invencionismo, investiu-se na composição do ser urbano, hoje, tipicamente imagético. De precursor da sociedade da imagem à arte, o cinema ancorou-se no porto do espetáculo cultural e, a partir de então, moldurou a rotina das pessoas, modificou aspectos sociais e transformou o cotidiano de inúmeras gerações.

Esse arremate que abrange os estudos feitos no corte teórico cabe, também, à maior cidade do Oeste Paulista. O cinema foi importante para o progresso cultural e também o primeiro entretenimento fixo da cidade.

É necessário resgatar essa história tanto para a atualidade quanto para as futuras gerações. Até o momento, o objeto de estudo não foi aprofundado, há apenas um livro que versa em poucas páginas sobre as origens do cinema na cidade. Além desta parca bibliografia concernente à história das salas de projeção prudentinas, os instrumentos que possibilitaram uma alternativa de estudo, a pesquisa documental, diversas vezes citada ao longo do trabalho, feita em periódicos deteriorados e em pouco tempo terá deixado de existir e o relato oral, feito com entrevistados em idade avançada e caso não sejam coletadas as memórias, certamente se perderão com o tempo.

Concluiu-se aqui que este material produzido servirá de lineamento para novas pesquisas em um universo ainda a ser descoberto, considerando que outros pesquisadores, não só da área de comunicação, possam dar prosseguimento a pesquisas relacionadas ao cinema prudentino, não apenas sob o prisma do jornalismo, mas a partir de pesquisas das diversas áreas do saber humano. O grupo escolheu apontar aspectos que possam surgir como futuros estudos e colaborar para concluir o resgate histórico dos cinemas.

O Trabalho de Conclusão de Curso abordou os cinemas como estabelecimentos comerciais, portanto, o Cine Clube Unesp e o Cine Clube da Apea

não foram objetos de estudo. Esses locais não pertencem à esfera da exibição, que forma junto com os setores de produção e distribuição, o sistema cinematográfico. Apresenta-se aqui, o Cine Clube, um dos principais temas que podem ser abordados em futuras investigações e ajudaria a complementar a presente pesquisa. Ainda hoje, todos os domingos, a sala de projeção da Unesp atende aos interessados e amantes da sétima arte. Existem ainda vestígios de que certas comunidades rurais da região de Presidente Prudente também receberam a sétima arte nesses locais tão distantes da cidade. Um visitante tipicamente urbano que recebeu os olhares de sociedades afastadas, produto industrial selado como arte, o que mostra o cinema, já em tempos longínquos, se apresentava como um artefato surpreendentemente universal. Esses aspectos completariam as folhas de um projeto sobre as exibições alternativas acima citado.

Assim, o projeto investigou quais eram as salas de projeção da cidade de Presidente Prudente, desde a sua fundação em 1917 até o ano de 2010. Para tanto, foi levantado quem eram os proprietários dos prédios e chegou-se à conclusão que na maior parte deles, os donos não tiveram relação com cinema, mas sim quem os arrendou, e no caso é possível destacar o botucatuense Emílio Peduti, proprietário apenas do prédio onde era o Cine Presidente e arrendatário dos Cine Phenix, Cine João Gomes e Cine Coral.

A partir da descoberta desses estabelecimentos comerciais, deu-se início à procura por histórias que fossem relacionadas a esses espaços e as análises documentais que possibilitaram o resgate dos principais momentos dos cinemas. Foram, ao todo, nove casas cinematográficas em sete endereços diferentes. Logo, foi notado por meio da pesquisa que cada um desses cinemas devido às características exclusivas, marcou a sociedade prudentina com histórias e particularidades.

O Cine Theatro Santa Emília (até 1934) surge no cenário do setor de exibição como o primeiro local de projeção. Embora não possível identificar o ano exato do surgimento deste cinema, existem vestígios de que no ano de 1921 o local já atendia a população, pois no mesmo ano o presidente Washington Luís veio à cidade e foi recepcionado no Theatro Santa Emília (ABREU, 1997).

Na época, Presidente Prudente tinha apenas quatro anos de existência, o que estreita ainda mais a relação do cinema com a história da cidade,

sendo esta, talvez, o fato mais fascinante de todo o trabalho de pesquisa: a cidade já possuía uma casa de entretenimento desde os seus primeiros anos.

A partir de então, a capital do Oeste Paulista não ficou um ano sequer sem a exibição de um filme para sua população. Foram mais de oitenta anos de história, em que o crescimento cultural da cidade acompanhou estreitamente o desenvolvimento econômico e social de Presidente Prudente.

O Cine Internacional (1924-1938), por sua vez, foi marcado mais pela figura de seu proprietário do que pela expressividade do cinema ante a cidade. João Manoel Gomes foi um dos principais patrocinadores da cultura prudentina até meados da década de 1930. Empresário do entretenimento financiava bandas e coretos e sua popularidade foi o suficiente para, anos mais tarde, a cidade possuir uma casa de cinema identificada pelo seu nome.

Como visto acima, um outro item relevante para futuras pesquisas surge em meio ao cenário das apresentações das salas de projeção prudentinas. Resgatar a importância que teve o maior empreendedor do entretenimento dos primórdios de Prudente, também tem o seu valor. A população mais jovem praticamente desconhece a existência deste homem que vive apenas nas lembranças de algumas pessoas da terceira idade.

Em seguida, o Cine Teatro Phenix (1935-1986), antigo Santa Emília, marcou o início das atividades da Empresa Teatral Peduti. Foi, também, o último da empresa de Emílio Peduti a encerrar suas atividades, pois o Cine Ouro Branco fora o único cinema que não pertenceu ao grupo, além de ser o cinema com maior tempo em funcionamento na exibição de filmes para a população prudentina. Foi o primeiro da cidade a receber o Cinerama, uma tela maior que se tornaria um grande atrativo naqueles tempos.

A companhia de Botucatu, a partir deste cinema, formou um circuito interno na cidade que provocou vários manifestos e reclames nos jornais da época. Inúmeras notas, reportagens e manchetes, foram estampadas nos jornais analisados *A Voz do Povo* e *O Imparcial*, recriminando as diretrizes empresariais que Emílio Peduti tomava em sua administração das casas de entretenimento.

Falava-se das precárias condições dos espaços físicos, das acomodações, dos projetores que ficavam retrógrados, dos preços dos ingressos, dos títulos atrasados e de filmes ruins. Argumentos, muitas vezes, utilizados em nome da população prudentina. Contudo, em momento algum, durante a pesquisa

dos relatos, as pessoas expressaram ser contra a presença da companhia Peduti na cidade. Pelo contrário, Emílio Peduti era visto como um incentivador do progresso cultural em Presidente Prudente.

Ao aspecto das divergências da população com a ação da Empresa Teatral Peduti na cidade, retratada por meio da visão de *A Voz do Povo*, pode ser considerado que a oposição existente nesse período estava mais atrelada à imprensa do que aos cinemas e aos prudentinos em si. O cinema em Presidente Prudente, como cultura e entretenimento, estava acima de qualquer disputa de interesses econômicos e políticos entre empresários da época. Sendo essas manifestações atreladas aos interesses individuais do que à coletividade.

Embora o *footing* fosse um movimento independente do cinema, em Presidente Prudente, eles se complementaram. Ia-se ao João Gomes (1941-1974) e depois os prudentinos faziam o seu passeio, sempre regrado com muita paquera. Algumas pessoas invertiam essa sequência, mas o fato é que, com a fachada do cinema mais popular a iluminar o largo central da cidade, tornou-se o lugar mais frequentado pelos prudentinos nas décadas de 1950 e 1960.

Constatou-se a presença marcante do cinema na vida dos senhores que viveram a juventude nesse período. Os entrevistados afirmaram haver poucas alternativas de entretenimento na época, sendo o *footing* e o cinema os programas de todos após a missa. As salas, em especial o João Gomes, funcionaram mais do que um local de exibição, pois os prudentinos se reuniam com familiares, amigos e namorados, era uma prática cultural, rotineira, hábito diferente da atualidade. Essa relação do cinema João Gomes e o *footing* mostrou, durante a pesquisa, contornos bem mais interessantes que acabaram ficando de fora deste projeto em virtude da opção de manter o recorte do objeto de estudo. Apresenta-se aqui mais uma sugestão de pesquisa.

Um dos maiores cinemas do interior do Estado de São Paulo foi instalado na cidade. O Cine Presidente (1959-1983), imponente e moderno, foi o primeiro prédio próprio da empresa Peduti em Presidente Prudente, além de ser o maior cinema construído pelo grupo em todo o Brasil. Tal investimento pressupõe que a grande parte dos prudentinos tinha o hábito de ir às salas de projeção.

Seus 2.500 lugares era algo deslumbrante para a região de Presidente Prudente. Somadas, as sete salas de cinema existentes na cidade no ano de 2010, não chegam à metade da totalidade das poltronas que receberam os prudentinos

durante seus 24 de existência. Era também lá que fora instalada a segunda maior tela de toda a América do Sul, sendo a primeira, localizada na cidade de São Paulo.

Marcado por tragédias, o último cinema de rua a encerrar suas atividades recebeu o nome de Cine Ouro Branco (1965-1996). Não teve vínculo algum com a empresa de Botucatu e fechou suas portas após várias sessões noturnas de filmes pornográficos. Única casa de cinema da cidade a exibir filmes do gênero e que marcou seus últimos anos de atividade. Em contrapartida, o Cine Coral (1969-1972) foi o primeiro cinema que iniciou suas projeções fora do largo central, além de ter sido o único que pretendeu atender à população periférica prudentina, ou seja, cinema de bairro. Assim, podemos observar dois pontos relevantes neste cenário. O primeiro vale-se de como as pessoas participavam assiduamente das exibições cinematográficas. O outro revela que Presidente Prudente, na década de 1970, apresentava um crescimento acelerado. Essas extremidades da cidade que estavam cada vez mais distantes viabilizaram a construção de uma casa cinematográfica longe do centro prudentino.

Posteriormente chega-se a era dos shoppings, onde os cinemas agora passam a atender seus clientes com todas as suas poltronas estofadas e ambientes climatizados. O Arcoíris Cinemas (1994), no primeiro shopping da cidade, o Prudente Park Shopping. O Moviecom (1996), no Prudenshopping, único cinema com previsão de uso do projetor 3D. Este último cinema pertenceu os seus primeiros anos à empresa Havaí (1990-1996), primeiro cinema de shopping em Presidente Prudente.

Nesta etapa de busca, o grupo deparou-se com o momento de acreditar ainda mais nas orientações e preparar de maneira precisa todos os resquícios que remeteram ao objeto estudado. Foram mais de trinta dias de análise documental que permitiu visualizar atmosferas de períodos tão distantes da cidade, como dos cinemas que aqui existiram.

Assim, chegou-se à conclusão de que organização, paciência e dedicação, são atributos obrigatórios para obter o resultado desejado em qualquer pesquisa, seja qual for o tema estudado.

Trabalhar com os relatos orais foi outra tarefa abstrusa. São memórias que precisavam ser ouvidas, resgatadas e fazer, entre os vinte e nove depoimentos, os cruzamentos que possibilitaram traçar verdades ou, algumas vezes, apenas presunções. Ainda assim, considerando os anos que se passaram, as pessoas que

se recusaram a colaborar com a pesquisa, as que não mais vivem e os documentos que se perderam, as pressuposições eram tidas pelos pesquisadores como preciosos achados. Vitória.

Como a pesquisa não é somente teórica, pois ela se complementa com a peça prática, no caso, o videodocumentário, encontrar histórias apenas nos jornais da época não foi o suficiente para moldurar a existência dos cinemas na cidade. Foi preciso, após as análises, correr a campo para encontrar pessoas que viveram aquelas histórias, aqueles momentos.

É o caso da reportagem que repercutiu na edição 1786 do jornal *A Voz do Povo*, em 23 de julho de 1956. O famoso caso da lata que caiu durante uma projeção no Cine Teatro Phenix e deixou todos os espectadores agitados, causando grande pânico, ele se fez verdade nos depoimentos orais. Praticamente todos os entrevistados acima dos 60 anos lembram do acontecimento, alguns, estiveram lá no momento.

Enfim, foi preciso, após quase quatro anos de ensinamentos em sala de aula, colocar em prática os estudos e adquirir a postura de jornalistas, a profissão pretendida para o futuro, na medida em que apurar, pesquisar, ouvir, perguntar, escrever, pautar, produzir, ler e fazer uso da perseverança fez-se necessário enquanto o projeto avançava. E avançou. Após as ideias se concretizarem e a história dos cinemas estarem arquivadas em folhas e vídeo, foi possível visualizar outros aspectos relevantes da pesquisa.

O grupo buscou ir além do que os jornais noticiaram, pois a partir das entrevistas, resgatou várias outras histórias como a música que tocava antes de iniciar a sessão no Cine João Gomes, as famosas balas de café, como a paquera acontecia dentro das sessões. Informações impressas não em jornais, mas sim na memória desses senhores e senhoras que narraram suas histórias de vida.

Notório hoje não possuir mais cinemas de rua, enquanto na década de 1970, quando ainda não existia shopping na cidade, havia mais de 3 mil lugares divididos entre os Cine Presidente, Cine João Gomes, Cine Coral, Cine Phenix e Cine Ouro Branco para uma população estimada em 90 mil habitantes. Atualmente, os dois complexos, divididos em sete salas, oferecem pouco mais de mil poltronas para uma população acima de 200 mil habitantes. Nota-se ainda o aumento de salas, mas com uma porcentagem menor de cadeiras, visto que cresce a variedades

de filmes em exibição, sem aumentar significativamente, em comparação aos anos de ouro do cinema, a frequência do público nos cinemas.

O cinema, fruto do sistema econômico capitalista, esteve presente na cidade desde os primórdios e, até hoje, mostra que os prudentinos vão ao cinema, ou seja, há um mercado consumidor e há lucro. É importante destacar as discrepâncias entre o público da segunda metade do século XX com o atual. Em um primeiro momento, de acordo com o depoimento dos entrevistados os ingressos tinham um preço acessível e todos podiam frequentar. Atualmente, uma família que vive com um salário mínimo dificilmente tem condições de ir sempre ao cinema. Vale ressaltar que em 2008, segundo os dados do IBGE, 22,6% das famílias brasileiras sobreviviam com até meio salário mínimo e metade da população vivia com menos de R\$ 415,00 per capita (IBGE, 2009).

Além do preço, as salas de projeção saíram das ruas e entraram nos shoppings, locais que exigem um poder de consumo mais elevado. Houve o elitismo da sétima arte em Prudente assim como em todo Brasil.

Portanto, mesmo com alteração das salas, do público e da tecnologia, ao longo do trabalho foi mostrado que é impossível negar a presença do cinema na sociedade e sua importância como elemento formador da cultura da cidade.

Como foi constatado, o cinema evoluiu tecnologicamente e não conseguiu prender ao longo do tempo, os prudentinos que iam assistir filmes há 40, 50 anos. Houve então, a tentativa de buscar outros espectadores. Mas saber ao certo o motivo que leva a redução dos números de poltronas, de espectadores e do espaço físico, não cabe aqui ressaltar. Embora tenham sido feitas algumas considerações sobre o motivo da diminuição do público, este é mais um aspecto que pode preencher as laudas de outra pesquisa.

Outro fato importante para constar nas considerações finais foi que 20 dias após a entrevista de Ronaldo Passos, proprietário da empresa Moviecom de cinemas, na cidade de Botucatu, os pesquisadores foram surpreendidos com a notícia de que o Moviecom 1 seria equipado com um projetor 3D, previsto para a estreia do filme *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, no dia 19 de novembro de 2010. Contudo, a primeira projeção em 3 dimensões não fora realizada na cidade, já que a produtora do filme ainda não havia disponibilizado a versão 3D para as salas de exibições em todo o mundo.

A tecnologia 3D propõe um novo conceito na relação do filme com o espectador. Quais mudanças sociais ocorrerão com essa interatividade tanto nos aspectos econômicos, sociais e culturais? Estes são questionamentos pertinentes a ser respondidos futuramente, pois Presidente Prudente inaugurou uma sala com a tecnologia no dia 3 de dezembro de 2010, às 15h30, onde foi exibida a animação *Megamente* (2010). Somente após algum tempo da presença deste novo conceito, é que poderá ser traçado um cenário significativo desta manifestação tecnológica na cidade, bem como na região.

O projeto organizou a existência dos cinemas sem esgotar o assunto, contudo, resgatando os ápices de sua vivência junto à sociedade e projetando para os demais interessados, todo o encanto que a sétima arte proporcionou nessas terras. Arquivado, o projeto carrega em suas folhas a história, não somente dos cinemas, mas parte dos momentos biográficos que acometeram toda cidade de Presidente Prudente.

A cidade, que já fora a terra do café, do algodão, da menta e do amendoim, apresenta-se aqui, também, como a terra do cinema, no momento em que a malha da exibição cinematográfica teve fabuloso desenvolvimento como em nenhuma outra cidade de toda a região Oeste do interior do Estado de São Paulo.

Logo, o comunicador que reserva esforços com o intuito de tornar públicas histórias restritas à mente de alguns, é alguém que faz uso de sua formação humanística, a serviço de um bem maior, diferentemente do direcionamento dos holofotes *hollywodianos*.

## REFERÊNCIAS

1º FESTIVAL de Cinema Brasileiro de Presidente Prudente. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 5 nov. 1967.

ABREU, Dióres Santos. **Formação histórica de uma cidade pioneira paulista: Presidente Prudente-SP**: Unesp, 1972.

ABREU, Dióres Santos. **Recortes**. Presidente Prudente: Impress, 1997.

A IMPRENSA quer o Cinemascope. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 7 out. 1956.

ALTAFINI, Thiago. **Cinema documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem**. 1999. Disponível em:  
<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.html>>.  
Acesso em: 5 jul. 2010.

A MAIOR Sensação da Temporada. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 11 jan. 1942.

A MONTAGEM do Cine Teatro Fenix será feita por José Maestre, o mesmo que levou a efeito a São Paulo, as decorações do Cine Marabá. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 20 nov. 1948.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA, Ancine. **Relatório Ancine**. 2009. Disponível em:  
<<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/SalasExibicao/202.pdf>>. Acesso em 10 out. 2010.

ANDRADE, Maria Margarida. **Introdução à Metodologia do Trabalho Científico: elaboração de trabalhos na graduação**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1998.

APROVAÇÃO de planta para construção do Theatro Santa Emilia. **Prefeitura Municipal de Presidente Prudente**. 18 jun. 1934.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARTERO, Giné. **Vamos Falar Sobre o Cine Presidente?** Entrevista Concedida à Renata Negrão, 2 set. 2010.

AS AUTORIDADES Prudentinas Serão Responsáveis Pelos Mortos!... **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 6 fev. 1949.

ASTUCIA de um Tubarão. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 20 abr. 1952.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARION, Sérgio. Os movimentos da estética: o cinema de Dziga Vertov como reflexão à Hipermídia. **Revista Universitária do Audiovisual**, v. 07, p. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=613>>. Acesso em: 29 jun. 2010.

BARRO, Maximo. **A Primeira Sessão de Cinema em São Paulo**. São Paulo: Tranz do Brasil, 1996.

BARROS, Antonio Teixeira de; JUNQUEIRA, Rogério Diniz. A elaboração do projeto de pesquisa. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. (Orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

BATISTA, Lourdes Peduti Soares. **A Filha do Cinema**. Entrevista concedida à Renata Negrão, 13 set. 2010.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BILHARINHO, Guido. **Cem Anos de Cinema**. Uberaba: Instituto Triângulo de Cultura, 1996.

BISTANE, Luciana; BACELLAR Luciane. **Jornalismo de TV**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

BONASIO, Valter. **Televisão: Manual de Produção & Direção**. Belo Horizonte: Leitura, 2002.

BOSCOV, Izabela. A vitória dos novatos. **Revista Veja**, São Paulo, n.1629, p. 93-94, 22 dez. 1999.

BOTUCATU, Prefeitura Municipal. **Prefeitos de Botucatu**. 2010. Disponível em: <[http://www.botucatu.sp.gov.br/estudo\\_pesquisa/prefeitos.htm](http://www.botucatu.sp.gov.br/estudo_pesquisa/prefeitos.htm)>. Acesso em 5 ago. 2010.

BRASIL. Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, 20 fev. 1998.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O silêncio nos entremeios da cultura e da linguagem. In: BAITELLO, Norval Junior; CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O. (Orgs.). **Os meios da incomunicação** São Paulo: Annablume, 2005.

CARVALHO, Gilda de. **E O Vento Levou....** Entrevista concedida à Renata Negrão, 3 set. 2010.

CASTILHO, José Roberto. **Cine Coral: O primeiro e único cinema de bairro de Presidente Prudente**. Entrevista concedida à Renata Negrão. 17 set. 2010.

CINE Internacional. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 10 mar. 1935.

CINE João Gomes: Uma Casa de Diversão à Altura do Progresso da Cidade. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 22 jun. 1941.

CINE Teatro Phenix. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 5 maio 1936.

CINEMA BENEFICENTE. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 16 ago. 1964.

CINEMA IMORAL. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 12 mar. 1944.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COMUNICADO. **Prefeitura Municipal de Presidente Prudente**. 21 set. 2010.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CURADO, Olga. **A notícia na TV**: O dia-a-dia de quem faz telejornalismo. São Paulo: Alegro, 2002.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: Tradição e Transformação do Documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DEMO, Pedro. **Metodologia do conhecimento científico**. São Paulo: Atlas, 2000.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

DROGUETT, Juan; ANDRADE, Flávio F. A. **O Feitiço do Cinema**: ensaios de griffe sobre a sétima arte. São Paulo: Saraiva, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EM DEZEMBRO a inauguração do Cine Presidente. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 31 jul. 1958.

EMPRESA Teatral Pedutti. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 1 jan. 1950.

FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS (FENAJ). **O Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros**. Vitória, Espírito Santo. 4 ago. 2007. Disponível em: <[http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo\\_de\\_etica\\_dos\\_jornalistas\\_brasileiros.pdf](http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf)>. Acesso em: 21 jul. 2010.

FERRARESI, Carla Miucci. **Papéis normativos e práticas sociais**: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas na São Paulo dos anos de 1920. 2007. Tese de Doutorado (Ciências Humanas) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **História, tempo presente e história oral**. Topoi, Rio de Janeiro, dezembro 2002, p. 314-332. Disponível em: <[http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Historia\\_tempopresenteehistoriaoral.pdf](http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Historia_tempopresenteehistoriaoral.pdf)>. Acesso em: 12 ago. 2010.

FERREIRA, Nelson. **Seo Nelson do Cinema**. Entrevista concedida à Renata Negrão, 5 set. 2010.

FESTIVAL Artístico. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 13 jan. 1935.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FLOREAL, Sylvio. **Ronda da Meia-Noite**: Vícios, Misérias e Esplendores da Cidade de São Paulo. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

FILMES Abacaxis. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 7 set. 1958.

FILMES Classes "C" nos Cinemas Locais. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 23 mar. 1958.

FLORIVALDO Leal é o novo prefeito de Presidente Prudente. **O Imparcial**, Presidente Prudente, 9 out. 1963.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GRANDE entusiasmo popular pela reabertura do Cine Teatro Fenix. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 18 jan. 1949.

GRIERSON J. "Flaherty's Poetic Moana". The New York Sun, 08/02/1926. In: JACOBS L. (ed.) **The documentary tradition**. 2 ed. New York, London: W. W. Norton & Company, p. 25-26, 1979.

HOJE a Inauguração do Cine Presidente. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 3 fev. 1959.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **População estimada da cidade de Presidente Prudente em 2010**. 2010. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas\\_pdf/total\\_populacao\\_sao\\_paulo.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/total_populacao_sao_paulo.pdf)>. Acesso em: 8 dez. 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **SIS 2009**: em dez anos, cai de 32,4% para 22,6% o percentual de famílias vivendo com até meio salário mínimo per capita. 2009 Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia\\_visualiza.php?id\\_noticia=1476&id\\_pagina=1](http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1476&id_pagina=1)>. Acesso em: 28 out. 2010.

INAUGURAÇÃO do Teatro Novo. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 1935.

IRRESPONSABILIDADE que Poderia Enlutar Centenas de Famílias. **O Imparcial**, Presidente Prudente, 2 fev. 1956.

JOÃO Manoel Gomes. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 21 out. 1937.

JUSTO Elogio ao Cine-Fênix. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 29 out. 1938.

KELLISON, Catherine. **Produção e Direção para TV e Vídeo**: Uma abordagem prática. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

KLEINSORGEN, Helmut Paulus. **Etnografias de si**: A emergência dos filmes pessoais. 2006. 112f. Dissertação de Mestrado (Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade**: Reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.

LAGE, Nilson. **A reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2005.

LEAL, Dionísia. **O Luto no Nascimento do Cine Ouro Branco**. Entrevista concedida à Mayne Santos, 23 set. 2010.

LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **A Hora do Cinema Digital**: democratização e globalização do audiovisual. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

LUZ e Footing. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 3 fev. 1944.

MACEDO, Ronaldo. **Catálogo de Memórias Prudentinas**. Entrevista concedida à Renata Negrão, 3 set. 2010.

MAINARDI, Diogo. O rei da tela. **VEJA**, São Paulo: Abril, n. 1402, 1995, p. 133.

MARCONDES, Whashington. **O Cinema e o Movimento Estudantil**. Entrevista concedida à Renata Negrão, 25 set. 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINO, Luís Mauro Sá. A estética da propaganda política em Goebbels. **Comunicação & Política**, v. 25, n. 2, p. 35-53, 2007. Disponível em: <

<http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/01ART03%20Luis%20Mauro.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista: o diálogo possível**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2008.

MOMENTO. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 23 jul. 1956.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História Oral e Memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 1992.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

NAKID, Fausto Elias. **Histórias de infância**. Entrevista concedida à Luiz Dale, 27 nov. 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

NOBLAT, Ricardo. **A arte de fazer um jornal diário**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

O CINEMA vai à sua casa. **O Imparcial**, Presidente Prudente, 6 nov. 1969.

O EDIFÍCIO Fenix. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 19 dez. 1943.

OS ESTUDANTES da cidade e o Cine João Gomes. **O Imparcial**, Presidente Prudente, 11 ago. 1946.

PANICO no Cine Phenix. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 25 maio 1956.

PASSOS, Ronaldo. **Empresa Moviecom de Cinemas**. Entrevista concedida à Renata Negrão, 13 set. 2010.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

PEDUTTI Inaugura Cinerama em Prudente. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 13 dez. 1968.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico**. Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e IBÉRICO – Vol. 1, 2004.

Disponível em: <[http://www.bocc.uff.br/\\_esp/autor.php?codautor=10](http://www.bocc.uff.br/_esp/autor.php?codautor=10)>. Acesso em: 19 mai. 2010.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. 2001.

Disponível em: <[http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafriamanuela-ponto-vista\\_doc.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafriamanuela-ponto-vista_doc.pdf) >. Acesso em: 12 jun. 2010.

PENAFRIA, Manuela. **Ouvir imagens e ver sons**. VII Encontros de Cinema-Música(s). Portugal. dez. 2003.  
Disponível em: <[http://www.bocc.uff.br/pag/penafria\\_som\\_e\\_doc.pdf](http://www.bocc.uff.br/pag/penafria_som_e_doc.pdf)>. Acesso em: 12 jul. 2010.

PENAFRIA, Manuela. **Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo**. 1999. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf>> Acesso em: 13 jun. 2010.

PENAFRIA, Manuela. **Unidade e diversidade do filme documentário**. 1998.  
Disponível em: <[http://www.bocc.ubi.pt/pag/\\_texto.php?html2=penafria-manuela-filme-doc.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=penafria-manuela-filme-doc.html)>. Acesso em: 16 mar. 2010.

PEREIRA FILHO, Francisco Alves. **70 Anos do Oscar, 1927-1997**: tudo o que você sempre quis saber sobre o Oscar e tinha medo de perguntar. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

PERIGO! **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 30 fev. 1949.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <[http://api.ning.com/files/LI8EhWKOjnpBzyw257Y0NHNZ7xcrf09jmlGegffTskrMH\\*4bgGuha7RjunwpB7V0vtLjHGOM-t7nk\\*godglpjyrxGZxl1DJ8/MemriaeIdentidadeSocial.pdf](http://api.ning.com/files/LI8EhWKOjnpBzyw257Y0NHNZ7xcrf09jmlGegffTskrMH*4bgGuha7RjunwpB7V0vtLjHGOM-t7nk*godglpjyrxGZxl1DJ8/MemriaeIdentidadeSocial.pdf)>. Acesso em: 18 ago. 2010.

PRONTO dentro de 18 meses o Cine Presidente: Promete o Sr. Emílio Pedutti. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 8 abr. 1956.

RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

ROSSINI, Miriam de Souza. O gênero documentário no cinema e na tevê. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lídia Dias de. **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

RITTNER, Maurício. **Compreensão de cinema**. Rio de Janeiro: Buriti, 1965.

SÁ, Amandia Oliveira. **O Fenômeno Titanic**. Entrevista concedida à Renata Negrão, 25 set. 2010.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**. A barulhenta história do cinema mudo. 2. ed. Lemos, 2000.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**: Das origens a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1963, 2 v.

SANTOS, Luis Gonzaga dos. **Professor Lugo e o Cinema Prudentino**. Entrevista concedida à Renata Negrão, 4 set. 2010.

SANTOS, Waldery. Florivaldo Leal: A morte trágica de um prefeito. Série documentos de Presidente Prudente. Presidente Prudente: W. Santos, [1998?].

SATO, Muneharu. **O Cine Fênix e a Colônia Japonesa**. Entrevista concedida à Renata Negrão, 5 set. 2010.

SERRA, Floriano. **A arte e a técnica do vídeo: do roteiro à edição**. São Paulo: Summus, 1986.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dicer Cortes (org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988

SCHELP, Diogo. O Visionário de Avatar. **VEJA**, São Paulo: Abril, n. 2106, abr. 2010, p. 18.

SCHVARZMAN, Sheila: Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. In: HISTÓRIA E MANIFESTAÇÕES VISUAIS. São Paulo, ANPUH, **Revista Brasileira de História**, nº49, jan-jun 2005, pp. 11-31.

SILVA, Edmar Chrispin da. **Bar Cruzeiro do Sul – Senadinho – Cultura Política e Sociedade**. Presidente Prudente, 2003.

SILVA, Eduardo Candido Miranda Amorim da. **Gerente do Moviecom Presidente Prudente**. Entrevista concedida à Luiz Dalle, 20 out. 2010.

SIMÕES, Inimá. **Salas de cinema em São Paulo**. São Paulo: PW, 1990.

SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e Cinema: da pré-produção à pós-produção**. 2007. 236f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo**.

Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/serrador.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

SOUZA, José Inácio de Melo. **O ano de 1902**. 2005. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/oanode1902.htm>>. Acesso em 15 ago. 2010.

SOUZA, José Inácio de Melo. **O IBGE e a realidade do mercado exibidor**. 2001. Disponível em:

<<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/joseinacio.htm>>. Acesso em 15 ago. 2010.

SQUIRRA, Sebastião Carlos de Morais. **Aprender Telejornalismo: produção e técnica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TAVARES, Denise. **Fronteiras entre cinema e jornalismo: A realização de vídeo-documentário no curso de jornalismo**. 8º Fórum Nacional de Professores de

Jornalismo. 2005. Disponível em: <[http://www.fnj.org.br/downloads/denise\(cinema-jornal\)2005.pdf](http://www.fnj.org.br/downloads/denise(cinema-jornal)2005.pdf)>. Acesso em: 6 jul. 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. São Paulo: Summus, 2004.

TERMO de Vistoria e Laudo. **Prefeitura Municipal de Presidente Prudente**. 29 jan. 1925.

THEATRO Cinema Internacional. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 21 jan. 1932.

THEATRO Santa Emilia. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 25 fev. 1934.

TRAQUES no Cinema. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 5 fev. 1956.

UM CORVO no Cine “João Gomes”. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 30 jan. 1949.

UM DOS Maiores do Brasil. **A Voz do Povo**, Presidente Prudente, 14 set. 1964.

VERSIGNASSI, Alexandre; HUECK, Karin. Pirataria e cinema. **SUPER INTERESSANTE**, São Paulo: Abril, n. 253, jul. 2008.  
Disponível em: < <http://super.abril.com.br/cotidiano/pirataria-cinema-ha-algo-podre-hollywood-447538.shtml> >. Acesso em: 10 set. 2010.

VILLELA, Regina. **Profissão: Jornalista de TV – telejornalismo aplicado na era digital**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2008.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZANGEROLAMI, Neusa. **Arcoíris Cinemas**. Entrevista concedida à Renata Negrão, 3 set. 2010.

WATTS, Harris. **On Camera: O curso de produção de filme e vídeo da BBC**. São Paulo: Summus, 1990.

WATTS, Harris. **Direção de Câmera: Um manual de técnicas de vídeo e cinema**. São Paulo: Summus, 1999.