

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

GUSTAVO FARAON LEITE

**CINE THEATRO CARLOS GOMES: O FUNCIONAMENTO
DA SALA A PARTIR DO GÊNERO CINEMATOGRAFICO
(1971 – 2002)**

Porto alegre
2011

GUSTAVO FARAON LEITE

**CINE THEATRO CARLOS GOMES: O FUNCIONAMENTO
DA SALA A PARTIR DO GÊNERO CINEMATOGRAFICO
(1971 – 2002)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini

Porto alegre
2011

GUSTAVO FARAON LEITE

**CINE THEATRO CARLOS GOMES: O FUNCIONAMENTO
DA SALA A PARTIR DO GÊNERO CINEMATOGRAFICO
(1971 – 2002)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

Aprovado pela Banca Examinadora em de de 2011.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa
Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação UFRGS

Prof^a. Dr^a.. Fatimarlei Lunardelli
Professora de Realização Audiovisual e Especialização em Cinema UNISINOS

Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva
Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social PUCRS

AGRADECIMENTOS

Ao Guilherme Leite, meu avô, por ter construído aquilo que possibilitou que este trabalho acadêmico existisse, pelas inúmeras conversas, por me confiar suas memórias e pela inestimável ajuda com a pesquisa de documentos e informações; ao Hiron Goidanich – o Goida –, pesquisador e amigo, fonte desta pesquisa e cujo auxílio através de seu próprio acervo bibliográfico foi primordial; a José Seadi, pelo precioso tempo e atenção a mim concedidos, e a meus tios André Difini Leite e Eduardo Difini Leite, por dividirem suas lembranças e dedicarem tempo extra respondendo às inúmeras consultas com dúvidas, novas questões e pedidos de esclarecimento.

À minha orientadora Miriam de Souza Rossini, por me ajudar a dar os primeiros passos como pesquisador e ser um verdadeiro exemplo de conduta no universo acadêmico.

Aos professores da banca de qualificação, Cida Golin e Fatimarlei Lunardelli, que ajudaram a rever os caminhos deste trabalho, e cujas sugestões foram atendidas na medida do possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, onde desenvolvi esta pesquisa, e à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que me acolheu como aluno pela segunda vez.

Ao professor João Guilherme Barone, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, pela inspiração.

Ao Ricardo Difini Leite, meu tio, pelo auxílio no levantamento de informações do mercado.

À colega jornalista Katiana Ribeiro, pela grande ajuda na transcrição das entrevistas, e aos demais colegas de trabalho na Editora Dublinense, Nova Pauta Publicações e ClassiMarketing, pela compreensão e por segurarem a barra durante ausências eventuais que algumas vezes foram inevitáveis.

Aos colegas e mestres Marcelo Juchem e Vicente Fonseca, por toda a ajuda desde antes de o mestrado começar; Mauro Menine Jr., pelo incentivo na escolha de um tema que me é pessoalmente caro e pela parceria durante a minha estreia como “professor”, e Igor Natusch, pela disposição para revisar estas linhas tortas.

Aos primeiros alunos da minha vida, que me ensinaram o que não está nos livros.

À minha namorada Gabriela Elnecave Kruter, por abrir mão de muita coisa em nome do companheirismo, por me incentivar sempre, por assumir, às vezes sozinha, tarefas ingratas, e por ter sido de tudo um pouco durante esses dois anos: revisora, opinadora, consultora de números, gráficos, tabelas dinâmicas e, sobretudo, muito paciente.

Ao meu irmão Fernando Leite, por todas as funções envolvendo bibliotecas proibidas e muito mais, à minha avó Anna Maria Difini Leite, pelas histórias compartilhadas sobre os primórdios do Carlos Gomes, e à minha família.

Aos meus pais, Flávio Difini Leite e Helena Maria Faraon Leite, que sempre me incentivaram em todas as minhas escolhas e que inculcaram em mim o gosto pelo estudo.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender a lógica de funcionamento do Cine Theatro Carlos Gomes, bem como verificar que desdobramentos foram acarretados nesta sala de cinema em alguns pontos fundamentais da atividade de exibição a partir das mudanças de gêneros cinematográficos por ela ofertados ao público entre 1971 e 2002. Para que fosse possível formar um quadro sólido das práticas e transformações deste cinema de calçada, foram empregadas técnicas de pesquisa de naturezas distintas. A primeira delas, de caráter quantitativo, foi o levantamento de dados relativos a renda, valor do ingresso praticado, modalidade de exibição, empresa distribuidora e filmes programados em cada cine-semana dos anos de 1975, 1983, 1990 e 1998. Estas informações foram combinadas e confrontadas com os depoimentos coletados através de entrevistas abertas de cinco profissionais que atuaram junto ao cinema: três ex-administradores, um crítico de cinema e um distribuidor. O referencial teórico adotado foi calcado na perspectiva de indústria audiovisual, organizada em três tríades interrelacionadas, de João Guilherme Barone Reis e Silva; na visão de economia cinematográfica de Luiz Gonzaga Assis de Luca; e em um viés de gênero cinematográfico do ponto de vista da exibição, construído a partir da definição de Jacques Aumont e Michel Marie. Através deste estudo, foi constatado que o gênero programado exerceu influência sobre toda a cadeia de processos da exibição, e esteve diretamente relacionado com as principais transformações ocorridas no Carlos Gomes. Entretanto, não é possível afirmar que ele tenha uma relação causal com tais mudanças.

Palavras-chave: Comunicação. Cinema. Indústria Audiovisual. Exibição Cinematográfica. Gênero Cinematográfico.

ABSTRACT

This research aims to understand the processes of Cine Theatro Carlos Gomes, as well as to verify the role played by the genres programmed between 1971 and 2002 in the changes occurred in the movie theatre. In order to draw a realistic picture of the practices and transformations of this theatre, different research techniques were used. The first one was quantitative and consisted on gathering data on income, ticket prices, screening method, film distribution company and movies programmed in each week of the years 1975, 1983, 1990 and 1998. This information was combined and confronted with statements collected by means of open interviews with five professionals who had relationship with the theatre: three former associates, one film critic and one representative of a film distribution company. The adopted theoretical framework was based on João Guilherme Barone Reis e Silva's perspective of the audiovisual industry, organized in three interrelated triads; on Luiz Gonzaga Assis de Luca's idea of film economy; and on film genre from the exhibitor's point of view, built from the definition by Jacques Aumont and Michel Marie. In this study, it was observed that the programmed genre had influence over the entire process of the screening business, and was directly related to the main changes occurred at Carlos Gomes. However, it is not possible to assert that there is a causal link with such transformations.

Key words: Communication. Cinema. Audiovisual Industry. Screening Industry. Film Genre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – As cadernetas contendo informações escritas à mão pelos ex-administradores e que serviram de fonte para esta pesquisa.....	20
Figura 2 – A fachada do Carlos Gomes e os cartazes dos filmes de sexo.....	34
Figura 3 – Nova marquise do Carlos Gomes após as reformas de 1971.....	38
Figura 4 – O interior do Carlos Gomes, com o mezanino ainda em funcionamento..	39
Figura 6 – Representação da delimitação do espaço audiovisual. Fonte: BARONE (2005), baseado na elaboração de SILVA (2010).....	51
Figura 7 – Gêneros cinematográficos programados no Carlos Gomes em 1975.....	81
Figura 8 – País de origem dos filmes programados no Carlos Gomes em 1975.....	82
Figura 9 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1975, por número de filmes exibidos.....	85
Figura 10 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1983, por número de cine-semanas em cartaz.....	85
Figura 11 – A evolução do público estimado em função das cine-semanas no Carlos Gomes em 1975.....	87
Figura 12 – Os gêneros programados no Carlos Gomes em 1975 e suas origens.....	89
Figura 13 – O público estimado por cine-semana de cada gênero cinematográfico no Carlos Gomes em 1975.....	90
Figura 14 – Gêneros cinematográficos programados no Carlos Gomes em 1983....	100
Figura 15 – País de origem dos filmes programados no Carlos Gomes em 1983....	101
Figura 16 – Modalidades de exibição no Carlos Gomes em 1983.....	102
Figura 17 – Gêneros exibidos em programa simples no Carlos Gomes em 1983....	103
Figura 18 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1983, por número de filmes.....	105
Figura 19 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1983 – por número de cine-semanas em cartaz.....	106
Figura 20 – A evolução do público estimado em função das cine-semanas no Carlos Gomes em 1983.....	108
Figura 21 – Os gêneros programados no Carlos Gomes em 1983 e suas origens....	109
Figura 22 – O público estimado por cine-semana de cada gênero cinematográfico no Carlos Gomes em 1983.....	110

Figura 23 – Gêneros cinematográficos programados no Carlos Gomes em 1990, por número de filmes	118
Figura 24 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1990, por número de filmes exibidos	121
Figura 25 – A evolução do público estimado em função das cine-semanas no Carlos Gomes em 1990.....	122
Figura 26 – O público estimado diário de cada gênero cinematográfico no Carlos Gomes em 1990.....	124
Figura 27 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1998, por número de filmes exibidos	132
Figura 28 – A evolução do público estimado em função das cine-semanas no Carlos Gomes em 1998.....	134
Figura 29 – O público semanal estimado com cada tecnologia de projeção no Carlos Gomes em 1998.....	135
Figura 30 – A evolução da temática sexual no Carlos Gomes de 1975 a 1998.....	136
Figura 31 – A evolução dos gêneros de temática sexual no Carlos Gomes de 1975 a 1998	137
Figura 32 – A evolução da diversidade de gêneros no Carlos Gomes de 1975 a 1998	138
Figura 33 – A evolução das modalidades de exibição adotadas pelo Carlos Gomes de 1975 a 1998	140
Figura 34 – Evolução do número de empresas distribuidoras que forneceram filmes para o Carlos Gomes em cada ano	141
Figura 35 – Evolução do público estimado por ano no Carlos Gomes	143

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Panorama das atividades do Carlos Gomes em 1975	76
Tabela 2 – As dez cine-semanas de maior público no Carlos Gomes em 1975	86
Tabela 3 – Panorama das atividades do Carlos Gomes em 1983.....	95
Tabela 4 – As dez cine-semanas de maior público no Carlos Gomes em 1983 e sua programação	107
Tabela 5 – Panorama das atividades do Carlos Gomes em 1990	115
Tabela 6 – As dez cine-semanas de maior público no Carlos Gomes em 1990	122
Tabela 7 – Panorama das atividades do Carlos Gomes em 1998	128
Tabela 8 – As dez cine-semanas de maior público no Carlos Gomes em 1998	133

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	19
2 O CINE THEATRO CARLOS GOMES	25
2.1 A HISTÓRIA DO CINEMA.....	25
2.1.1 Cine Theatro	26
2.1.2 Um cinema popular.....	27
2.1.3 Um cinema independente	29
2.1.4 A era do pornô	32
2.1.5 O retorno ao Cine Theatro	35
2.2 TRANSFORMAÇÕES	36
2.2.1 Transformações societárias	36
2.2.2 Transformações arquitetônicas	37
2.2.3 Transformações tecnológicas.....	39
3 CINEMATOGRAFIA: INDÚSTRIA & GÊNERO	41
3.1 INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA	42
3.1.1 Um produto da corrida industrial e científica.....	43
3.1.2 Uma indústria do cinema.....	45
3.1.3 Uma indústria audiovisual.....	49
3.1.4 O campo da exibição.....	51
3.1.5 A exibição cinematográfica.....	53
3.2 GÊNERO CINEMATOGRAFICO	55
3.2.1 O gênero visto pela teoria crítica.....	56
3.2.2 O gênero como estratégia industrial	59
3.2.3 O gênero hoje.....	63
3.2.4 O gênero cinematográfico na exibição.....	67
4. A LÓGICA DE FUNCIONAMENTO DO CINE THEATRO CARLOS GOMES	71
4.1 O CINE THEATRO CARLOS GOMES EM 1975.....	74
4.1.1 Quanto ao gênero cinematográfico (1975).....	80
4.1.2 Quanto ao país de origem (1975).....	82
4.1.3 Quanto à modalidade de exibição (1975).....	83

4.1.4	Quanto às empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1975	84
4.1.5	Quanto ao público no Carlos Gomes em 1975	86
4.1.6	Quanto à origem dos filmes de acordo com o gênero.....	88
4.1.7	Quanto ao público estimado de cada gênero cinematográfico	90
4.2	O CINE THEATRO CARLOS GOMES EM 1983.....	91
4.2.1	Quanto ao gênero cinematográfico (1983).....	99
4.2.2	Quanto ao país de origem (1983).....	101
4.2.3	Quanto à modalidade de exibição (1983).....	102
4.2.4	Quanto às empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1983	104
4.2.5	Quanto ao público no Carlos Gomes em 1983	106
4.2.6	Quanto à origem dos filmes de acordo com o gênero.....	109
4.2.7	Quanto ao público estimado de cada gênero cinematográfico	110
4.3	O CINE THEATRO CARLOS GOMES EM 1990.....	111
4.3.1	Quanto ao gênero cinematográfico (1990).....	118
4.3.2	Quando à modalidade de exibição (1990).....	119
4.3.3	Quanto às empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1990	120
4.3.4	Quanto ao público no Carlos Gomes em 1990	121
4.3.5	Quanto ao público estimado de cada gênero cinematográfico	123
4.4	O CINE THEATRO CARLOS GOMES EM 1998.....	124
4.4.1	Quanto ao gênero cinematográfico (1998).....	131
4.4.2	Quando à modalidade de exibição (1998).....	131
4.4.3	Quanto às empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1998	132
4.4.4	Quanto ao público no Carlos Gomes em 1998	133
4.4.5	Quanto ao público estimado com cada tecnologia de projeção.....	135
4.5	O CINE THEATRO CARLOS GOMES DE 1975 A 2002.....	135
4.5.1	A evolução dos gêneros cinematográficos.....	136
4.5.2	A evolução das modalidades de exibição.....	139
4.5.3	A questão da distribuição	140
4.5.4	A evolução do público	142
4.5.5	A transformação tecnológica.....	145
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
	REFERÊNCIAS	151
	APÊNDICE	157
	APÊNDICE A – ENTREVISTAS	158

1 INTRODUÇÃO

Ingressei no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, em março de 2009, disposto a fazer do documentário o meu objeto de estudo. Estava fissurado especificamente naqueles realizados em primeira pessoa, que fazem do próprio documentarista o centro do filme e radicalizam no contraponto à objetividade, à imparcialidade e ao distanciamento que eram empregados nos modelos ditos “tradicionais”. Também me interessava pelos hibridismos, diálogos de linguagens, tecnologias, sobretudo aqueles travados entre o cinema e a televisão. Nessa busca improvável, acabei enveredando por disciplinas as mais diversas, entre elas uma dedicada ao mercado audiovisual, ministrada pelo professor João Guilherme Barone no Programa de Pós-Graduação da PUCRS.

No início do segundo semestre daquele ano, eu começava minha primeira experiência como “professor” no estágio docente. Ao lado do colega Mauro Menine Jr., tive a oportunidade de preparar, desde as concepções fundamentais, a disciplina de Seminário de Cinema, na qual pretendíamos propor um diálogo entre as fronteiras indelimitáveis dos filmes ficcionais e documentais. Pois foi a minha primeira “aula”, paradoxalmente sobre o documentário, que trouxe até mim um novo objeto.

Depois de me apresentar brevíssima e timidamente para os alunos, ouvi por alguns minutos o Mauro desenrolar toda sua relação antiga com o cinema, sua formação, suas experiências, tudo aquilo que o capacitava para estar ali, na frente deles, com um pedaço de giz na mão. Talvez para tentar diminuir essa distância, ou quem sabe apenas pela piada, eu pedi a palavra de volta para complementar meu currículo, e falei algo mais ou menos assim: “Se o Mauro já fez tudo isso, só posso dizer que minha relação com o cinema vem de berço, afinal de contas, meu avô foi dono do Carlos Gomes, aquele cinema pornô”.

Se era pra ser engraçado, eu não lembro, só consigo recordar da cara de surpresa do meu colega e da minha orientadora, que protestou, indignada, por eu nunca ter falado antes a respeito. Daquele dia em diante, toda semana, antes das aulas começarem, eu acabava ouvindo do Mauro alguma tentativa de me demover da ideia de estudar documentários quando eu tinha em mãos um assunto tão diferente e interessante.

A decisão de assumir o Cine Theatro Carlos Gomes como meu objeto de estudo, entretanto, só se deu alguns meses mais tarde, quando soube que meu avô fora diagnosticado com um problema cardiovascular e teria que passar por uma cirurgia delicada. Naquele momento, pensei que eles estavam certos, e que se eu não contasse a história daquela sala, provavelmente ninguém mais o faria. Olhei para trás e vi na minha própria trajetória acadêmica recente o caminho a ser trilhado: a indústria audiovisual, uma visão de mercado, o gênero cinematográfico, assuntos que já haviam gerado um artigo publicado na revista *Sessões do Imaginário*.

O Carlos Gomes foi uma das salas de calçada de caráter comercial que até mais recentemente resistiu em funcionamento em Porto Alegre. Projetou seu último filme em junho de 2002, depois de quase oitenta anos em atividade na Rua Vigário José Inácio, número 355, no centro da capital gaúcha. Para conseguir se manter por tanto tempo com as portas abertas, acabou sofrendo diversas transformações relevantes durante a sua trajetória, tanto em sua estrutura física, como em peculiaridades do próprio negócio de exibição: mudaram a maneira de se pagar pelo produto, os gêneros cinematográficos programados para exibição e o suporte físico, além de várias alterações em sua composição societária. No ano de 1971, que marca o início do recorte temporal da presente pesquisa, que se estende até 2002, ano do fechamento da sala, aconteceu a última troca na controladoria do cinema, que passou a ser administrado por Mário Difini, meu bisavô, e nas mãos de seus herdeiros continuou até fechar suas portas definitivamente.

Na tentativa de saber mais sobre o tema, descobri que há pouca literatura sobre os antigos cinemas de calçada no Brasil, sobretudo em Porto Alegre. Dentre os trabalhos que podem ser encontrados, a grande maioria enfoca aspectos históricos dos primeiros anos. Conforme registrado pela pesquisadora Susana Gastal (1999), é mais pobre ainda o conjunto de estudos e registros sobre os últimos anos destes cinemas, já que as pesquisas – tal como os meios de comunicação em geral – são profícuos no registro dos auge, mas falham em acompanhar o declínio. Via de regra, estudos sobre os últimos tempos dos antigos cinemas de calçada no Brasil costumam ser focados apenas em seu processo de decadência, e estar associados genericamente à suposta “degeneração dos centros urbanos”, ao surgimento dos *shoppings centers* e à concorrência da televisão. Estes aspectos, já ventilados e estudados, por exemplo, por Cristiano Zanella, em 2006, serão aqui descartados em prol de um viés diferente: os próprios filmes exibidos naqueles cinemas e seus gêneros, que muito provavelmente

tiveram um papel a desempenhar e também podem ter contribuído para modificar a realidade – ou solidificar esta modificação – da atividade exibidora ao longo do tempo, e que foram historicamente negligenciados.

Não há estudo conhecido que proponha uma conexão entre os filmes ou gêneros cinematográficos exibidos e os últimos anos de um cinema de calçada no Brasil. Notadamente, são dois temas que costumam ser abordados de maneira separada: de um lado, os filmes, que de forma geral são analisados, classificados e reunidos de acordo com escolas, períodos ou tendências, sempre sob o viés da produção; e de outro as salas de cinema, estudadas sob os diversos pontos de vista, sejam arquitetônicos, mercadológicos, como espaço da sociabilidade, etc.

A oferta de literatura sobre os antigos cinemas de calçada no Brasil, sobretudo na cidade de Porto Alegre, como já disse, é reduzida. Pela escassez de trabalhos versando sobre o tema, seria natural esperar que a maior parte deles se detivesse em grandes análises panorâmicas, o que de fato se confirma no levantamento realizado. Os estudos que potencialmente, em maior ou menor grau, dialogam com esta pesquisa, poderiam ser divididos em quatro grupos: a) aqueles que se propõem a levantamentos gerais da oferta de salas de exibição por períodos determinados, espécies de cartografias organizadas por épocas; b) os trabalhos que se detêm em uma abordagem econômica do segmento de exibição cinematográfica ou que a tangenciam por meio de abordagens mercadológicas de outros aspectos da indústria cinematográfica; c) os estudos de natureza sociológica e antropológica, que dão à sala de cinema um viés de espaço de convivência; e d) aqueles de ordem arquitetônica, mais preocupados com as modificações e formas das salas de cinema bem como com suas inserções no espaço urbano.

Dentro do primeiro grupo, destacam-se quatro trabalhos. O primeiro deles é a dissertação de mestrado em Comunicação defendida por René Vilodre Goellner em 2000, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e intitulada *As telas da cidade: um estudo sobre a distribuição cinematográfica em Porto Alegre*. Nela, o autor objetiva mostrar os mecanismos de distribuição cinematográfica na cidade desde o surgimento do cinema até o ano de 1999, e para isso traça uma cartografia daquilo que chama subcampos (salas de exibição, locadoras de vídeos, TV por assinatura e TV aberta) da oferta cinematográfica em Porto Alegre. No trabalho, também são referidas as relações entre exibidores e distribuidores, do que inevitavelmente também trata a pesquisa. Um segundo empreendimento relevante é o

de Alice Dubina Trusz, em sua tese de doutorado em História, defendida em 2008 também pela UFRGS, *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. Na tese, Trusz faz um estudo histórico das origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre, no final do século XIX, até o estabelecimento das primeiras casas especializadas na projeção de filmes, no início do século XX. O terceiro trabalho é o livro *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896 – 1930)*, de 2001, obra proveniente de uma dissertação de mestrado em História defendida por Fábio Augusto Steyer na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). No livro, o autor, a partir de material coletado junto à imprensa da época, traça um panorama das primeiras décadas do cinema na capital gaúcha, não apenas das salas de exibição, mas também abordando aspectos sobre a influência social que o cinema teve na cidade. Por último, há o trabalho de Susana Gastal, *Salas de cinema: cenários porto-alegrenses*, publicado em 1999, no qual a autora resgata a trajetória das salas de exibição da cidade desde a chegada do cinematógrafo, década por década, sob um viés histórico.

Fazem parte do segundo grupo, aquele com abordagem mercadológica sobre a exibição cinematográfica, mais quatro trabalhos. O principal deles é a dissertação de mestrado em Comunicação e Indústria Audiovisual defendida por João Guilherme Barone Reis e Silva defendida em 1999 na Universidade Internacional da Andaluzia. *El Sector Audiovisual en Porto Alegre: análisis introductorio de sus agentes y estructuras*, que faz um mapeamento inicial do mercado audiovisual em Porto Alegre. Outro trabalho que apresenta importante contribuição é a tese de doutorado em Multimeios pela Universidade de Campinas, defendida por André Piero Gatti em 2005, *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. A tese analisa o desempenho econômico do cinema brasileiro justamente no período que coincide com os últimos dez anos de funcionamento do Cine Theatro Carlos Gomes. Também a dissertação de mestrado de Aletéia Selonk, *Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais: um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira*, defendida em 2004 na PUCRS, encontra ponto de contato com a pesquisa aqui proposta por identificar os principais agentes, práticas e políticas de um setor que se relaciona muito intimamente com a exibição, forjando quase uma relação de co-dependência. Fechando este grupo de trabalhos, está o livro de Cristiano Zanella *The End: cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005)*, de 2006. A obra é proveniente de uma monografia para obtenção de

bacharelado em Comunicação, na Unisinos, e pretende analisar o mercado exibidor e as transformações que fizeram o cinema de calçada desaparecer entre 1990 e 2005, usando Porto Alegre como estudo de caso. Embora o autor não consiga chegar a conclusões satisfatórias e o trabalho careça de metodologia mais apurada, ele traz um sem número de depoimentos valiosos de profissionais diretamente envolvidos com o setor de exibição e que viram de muito perto o momento de transição do chamado cinema de calçada para as salas instaladas em shoppings centers e depois os multiplex.

Dois estudos compõem o que chamo de terceiro grupo de trabalhos que dialogam com a pesquisa. *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito* (2000), de Alexandre Fleming Câmara Vale, oriundo da dissertação de mestrado em Sociologia defendida na Universidade Federal do Ceará (UFC), objetiva uma análise socioantropológica sobre os travestis no Cine Jangada, em Fortaleza, mas também visa a responder como uma sala que nasceu com pretensões de ser um cinema familiar e cult se transformou em uma sala exclusivamente pornô, caso semelhante ao do Carlos Gomes, objeto de estudo desta pesquisa. Ainda que apenas tangencialmente, também encontra espaço para conversação a dissertação de mestrado em Antropologia de Alexandre Luis Schultz, defendida em 2004 na UFRGS. *Sobre cinemas e vídeo-locadoras pornôs, províncias de outros corpos e outros significados* acrescenta um olhar sobre o cinema pornô como espaço de realização de desejo homoerótico de homens mais velhos.

Como um último trabalho acadêmico que contribui com diálogo para esta pesquisa, ainda que também apenas tangencialmente, pode ser citada a dissertação de mestrado em Arquitetura de Olavo Amaral da Silveira Neto. *Cinemas de rua em Porto Alegre: do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974)*, defendida em 2001 na UFRGS, faz uma investigação de caráter arquitetônico sobre as formas que os cinemas porto-alegrenses de calçada adotaram ao longo do século XX.

A natureza bastante diversa dos trabalhos que potencialmente contribuem e dialogam com a pesquisa realizada revela, em primeiro lugar, o seu caráter multidisciplinar, mas, sem dúvida, também a inexistência de outros trabalhos na mesma linha, com objetivos de pesquisa com superfícies de contato mais próximas e que possibilitem uma interação mais direta.

Há, portanto, uma lacuna de conhecimento específico sobre o funcionamento da sala de cinema de calçada e seus desdobramentos que justificou a realização desta

pesquisa. Mas houve ainda outro motivo de importância singular: muito mais do que uma memória viva de um período importante da exibição cinematográfica, seus meandros, práticas, histórias, bastidores, razões e impossibilidades, meu avô Guilherme Leite também manteve registros das principais atividades no Carlos Gomes, material raro e de grande valia ao qual pude ter acesso no curso deste trabalho. São novos dados que surgem sobre a atividade. Além de tudo isso, há uma motivação pessoal na descoberta da história desse cinema – fato que também me levou a escolher a primeira pessoa do singular como desinência pessoal para redigir estas linhas. Muito embora haja um vínculo afetivo com muitas das pessoas envolvidas na administração da sala, o Carlos Gomes sempre foi pra mim algo mais que distante. Era mesmo um lugar desconhecido e um tanto misterioso, sobre o qual pouco ou nada se falava. Tanto que em toda a minha vida nunca sequer entrei em suas dependências ou soube o seu endereço exato.

Por todos os motivos anteriormente expostos, escolhi a seguinte questão para nortear esta pesquisa:

Qual a lógica de funcionamento do Cine Theatro Carlos Gomes e que desdobramentos podem ser relacionados a partir dos gêneros cinematográficos por ele programados entre 1971 e 2002?

Cabe ressaltar que a questão proposta pretende abarcar tanto os aspectos relacionados às transformações físicas como aquelas de caráter mercadológico que alteraram os processos do cinema e o afetaram também enquanto negócio. Esta dissertação adota um viés primariamente da indústria, e não quer explicar as práticas culturais de espectadores ou exibidores, nem servir como um modelo de explicação do ciclo descendente do cinema de calçada.

Assim sendo, o objetivo deste trabalho é compreender a lógica de funcionamento do Cine Theatro Carlos Gomes e verificar que desdobramentos foram acarretados nesta sala de cinema em alguns pontos fundamentais da atividade de exibição cinematográfica, a saber, a frequência de público, o preço dos ingressos, a modalidade de exibição e a tecnologia utilizada para realizar a projeção dos filmes, a partir das mudanças de gêneros cinematográficos por ele ofertados ao público entre 1971 e 2002. Com isso, e através do exame dos métodos de escolha destes gêneros pelo programador da sala e de suas preferências, do desempenho do negócio de exibição, da relação com as empresas distribuidoras de filmes e das tendências da indústria audiovisual, procurei formar um quadro sólido que permita entender o papel

que tiveram os filmes e seus gêneros nas transformações das práticas da atividade exibidora deste cinema de calçada.

Para que tal objetivo geral seja alcançado, foram estabelecidos também alguns objetivos específicos. São eles: verificar quais mudanças de gêneros cinematográficos ocorreram na programação do Cine Theatro Carlos Gomes de 1971 a 2002 e suas razões; examinar as formas de escolha dos gêneros programados, levando em conta desempenho do negócio de exibição, preferência do programador da sala, relação com distribuidores e tendências da indústria audiovisual; mensurar a evolução da frequência de público espectador e dos preços dos ingressos no período; verificar as transformações tecnológicas no aparato de exibição durante o período; identificar as mudanças nas modalidades de oferecimento dos filmes aos espectadores (ou seja, em programas simples, duplos, etc.) no período; e fazer o cruzamento dos dados coletados, verificando se pode ser estabelecida uma relação entre as mudanças de gêneros fílmicos programados, frequência de público, preço de ingresso, tecnologia de exibição e modalidade de oferecimento dos filmes.

O referencial teórico empregado nesta pesquisa é calcado nas noções de indústria audiovisual e gênero, principalmente. Com relação ao primeiro, é de fundamental valia para este trabalho a perspectiva sob a qual João Guilherme Barone Reis e Silva a emoldura, num sistema de três níveis interrelacionados, e no qual é possível localizar a exibição cinematográfica como parte integrante desta tríade. De Luiz Gonzaga Assis de Luca, empregarei a visão de economia cinematográfica.

Relativo ao gênero cinematográfico, opto aqui por seguir a definição de Jacques Aumont e Michel Marie, por se tratar de uma visão mais ampla e não filiada a extremos, que permite um viés do ponto de vista da exibição, e não apenas do produtor, como costuma ser regra nas abordagens sobre o tema. Me apoio, de maneira auxiliar, também em Edward Buscombe, Steve Neale e Robert Stam.

1.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A fim de cumprir os objetivos propostos, este trabalho emprega técnicas de pesquisa de naturezas distintas, que são combinadas de modo a apreender a totalidade

da situação e descrever no maior nível possível de complexidade o funcionamento do Cine Theatro Carlos Gomes a partir do gênero cinematográfico. A primeira destas, de caráter quantitativo, é a tabulação dos seguintes dados: renda, valor do ingresso praticado, modalidade de exibição, distribuidora e filmes programados em cada cine-semana¹ dos anos de 1975, 1983, 1990 e 1998. Os dados foram anotados à mão em cadernetas pelos administradores-proprietários de maneira sistemática, embora não totalmente completa.

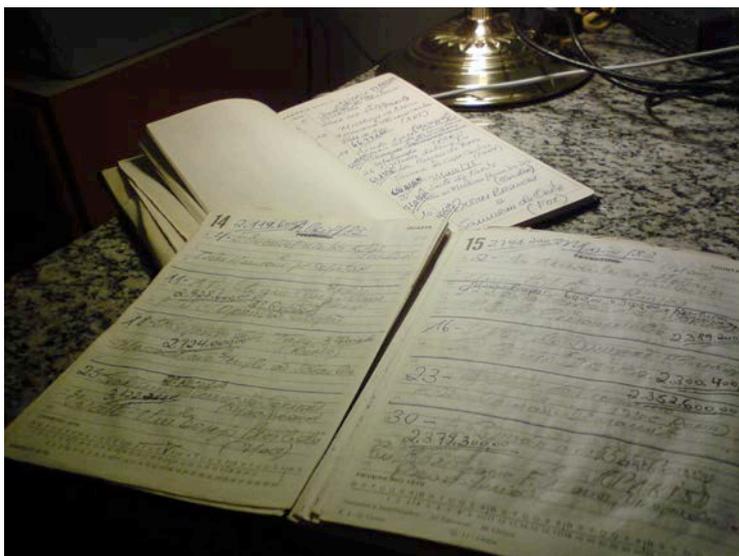


Figura 1 – As cadernetas contendo informações escritas à mão pelos ex-administradores e que serviram de fonte para esta pesquisa

A partir destes dados, que foram cruzados, foi possível calcular uma estimativa de público em cada semana através da relação entre a renda obtida no período e o valor cobrado pelos ingressos. Para identificar o gênero cinematográfico a que pertence cada filme (quando não expresso nas anotações), além do nome original, país de origem e ano de produção, foi utilizado como recurso a pesquisa nos seguintes sites que contam com uma catalogação de filmes em larga escala: Internet Movie Database², Meu Cinema Brasileiro³, E-Pipoca⁴, Cinemateca Brasileira⁵ e Internet

¹ Cine-semana é o termo utilizado pelos *players* do mercado cinematográfico como unidade de medida de tempo. Uma cine-semana compreende o período de vigência mínimo estipulado da programação na sala de exibição, que atualmente no Brasil é de sexta-feira até a quinta-feira subsequente, mas até a década de 1990 foi de segunda-feira até o domingo. Entretanto, pode acontecer de a cine-semana não ser respeitada por fatores como a baixa atendância do público a um filme, entre outros.

² Disponível no endereço <http://www.imdb.com>.

³ Disponível no endereço <http://www.meucinemabrasileiro.com>.

⁴ Disponível no endereço <http://epipoca.uol.com.br>.

Adult Film Database⁶. Também foi utilizada como fonte de pesquisa nesta etapa a coleção Guia de Filmes, uma série de 61 volumes publicados pelo Instituto Nacional do Cinema, órgão que por muitos anos foi ligado ao Ministério da Educação e Cultura do Brasil, de 1967 a 1973, e pela Embrafilme de 1973 até 1987, e que traz em suas páginas uma compilação de todos os títulos exibidos nos cinemas brasileiros entre 1967 e 1982, sejam eles nacionais ou estrangeiros, organizados por período. Foi contabilizada sempre aquela informação que se repetiu mais vezes entre os sites pesquisados e, quando não houve coincidência entre todos, puderam ser estipulados mais de um gênero, país de origem ou ano de produção. Cabe salientar que o processo de classificação de gênero cinematográfico por parte tanto do exibidor quanto do distribuidor mereceu atenção no curso do trabalho, mas não constam nas tabelas comparativas panorâmicas dos anos estudados.

A escolha dos anos para a coleta de dados brutos se justifica por serem aqueles onde houve as mais significativas e paradigmáticas mudanças no Carlos Gomes dentro do recorte temporal deste trabalho. Em 1983, foi a primeira exibição de um filme de sexo explícito, ponto de virada fundamental relativo à questão do gênero; em 1990, foi o primeiro show ao vivo de sexo explícito, retomando as atividades no palco desde a época remota das apresentações de cantores, mágicos e músicos; e, em 1998, foi quando se processou a troca do equipamento tradicional de projeção para um equipamento de vídeo, que alterou completamente a cadeia de processos da sala de exibição. Por último, 1975 será usado como um marco inicial comparativo, uma vez que é o primeiro ano no qual há registros completos de todas as cine-semanas.

É claro que houve mudanças relevantes e movimentos dignos de nota também em outros anos, mas estes são momentos de passagem entre os marcos principais, e por isso foram abordados pontualmente no decorrer do trabalho, caso a caso.

Juntamente com o trabalho de análise dos dados brutos coletados, a pesquisa empregou a técnica de entrevista qualitativa, a qual, de acordo com George Gaskell (2008, p. 65), “pode desempenhar um papel vital na combinação com outros métodos”. Entre 22 de novembro e 2 de dezembro de 2010, foram entrevistadas cinco pessoas: três delas diretamente agiram sobre a administração da sala de exibição que ora serve de objeto de estudo e que diretamente atuaram sobre as escolhas de programação de filmes e gêneros cinematográficos. São eles Guilherme Leite, que

⁵ Disponível no endereço <http://cinemateca.gov.br>.

⁶ Disponível no endereço <http://www.iafd.com>.

atuou na administração do Carlos Gomes durante todo o período estudado e que se constitui na principal fonte, e dois de seus filhos, André Difini Leite e Eduardo Difini Leite, que atuaram no auxílio à administração por períodos menores entre 1971 e 2002. Também foram entrevistadas duas pessoas ligadas ao campo do cinema em Porto Alegre: o crítico de cinema Hiron Cardoso Goidanich – o Goida –, que, por interesse profissional, acompanhou de perto as transformações do Carlos Gomes, e José Seadi, profissional que atuou junto a companhias distribuidoras no Rio Grande do Sul durante o período estudado e que manteve relações comerciais com a sala de exibição que aqui se configura como objeto. Duas entrevistas anteriores com Guilherme Leite e Hiron Cardoso Goidanich foram realizadas em março de 2010 como piloto e para a coleta de dados preliminares.

A *entrevista individual aberta* ou *em profundidade* foi a técnica escolhida por melhor se adequar à necessidade de compreensão dos fatores diversos e complexos que levaram o Cine Theatro Carlos Gomes a escolher determinado filme ou gênero cinematográfico para a programação em detrimento de outros, o que seria impossível através de questionários ou entrevistas rigidamente estruturadas. Para Luis Enrique Alonso (1995, p. 227), a entrevista aberta é ideal para a reconstrução de ações passadas, pois coloca os indivíduos entrevistados em um campo intermediário entre o dizer e o fazer, algo como *o dizer do fazer*. O mesmo autor ressalta que a entrevista aberta não é uma situação de interrogatório, na qual se supõe a autoridade de uma parte sobre a outra, mas antes uma conversa em pé de igualdade na qual o entrevistador convida para a confissão, estimula a confiança.

A única ferramenta instrumental utilizada durante as entrevistas foram tópicos guia específicos para cada uma delas. De acordo com George Gaskell (2008, p. 66), um tópico guia não é uma lista extensa de perguntas, pelo contrário. Trata-se de um conjunto de assuntos ou “títulos de parágrafos” agrupados em não mais que uma folha e que, como o próprio nome sugere, servem para guiar o caminho da conversa com o entrevistado, garantindo que a entrevista dê conta dos objetivos e fins da pesquisa e não se perca. Entretanto, o autor ressalva que é necessário sensibilidade para, a partir do momento em que temas importantes que não constavam no tópico guia forem surgindo, o pesquisador tenha flexibilidade para alterar o curso planejado do diálogo. Os tópicos guia desta pesquisa foram baseados nos dados quantitativos levantados e também nas informações apuradas acerca da história do Carlos Gomes e que continham pistas de caminhos potenciais a seguir.

Minha relação pessoal com os entrevistados – com exceção de José Seadi, a quem conheci no curso da pesquisa – me permitiram um acesso privilegiado às fontes na busca de dados. Por mais de uma vez, fiz telefonemas com o objetivo de complementar informações e esclarecer pontos confusos ou obscuros após as entrevistas gravadas. Este foi um ponto facilitador e que também permitiu maior rigor na apuração e reconstituição da história do cinema.

Para vencer os desafios propostos, esta dissertação foi estruturada em três capítulos principais, além desta introdução e das considerações finais, cuja organização temática se deu da seguinte maneira:

No capítulo 2, intitulado “O Cine Theatro Carlos Gomes”, é feita uma grande contextualização da sala, e retomada sua história desde a inauguração, em 1923. Esta parte foi dividida em dois eixos principais: as fases e as transformações. Entre as primeiras, procurei voltar aos tempos em que renomados artistas, de mágicos a tenores, subiam ao palco do Carlos Gomes, sublinhei seu caráter sempre popular e independente, e reconstituí o início da era do pornô, na qual os filmes de sexo explícito dominaram completamente a programação, até culminarem no retorno do cine-teatro, em 1990, porém com atrações adultas. Dentre as transformações, merecem uma análise mais detida a societária, que remonta a lista de todos aqueles que, por algum período, exerceram ou puderam exercer a controladoria do cinema; a arquitetônica, sobretudo a grande reforma do início de 1970, que alterou as características do interior e da fachada; e também as transformações tecnológicas sofridas durante os quase 80 anos em que ficou aberta ao público, começando pela chegada do som – do qual não há praticamente nenhum registro – até a troca do sistema de projeção dos filmes no final da década de 1990.

“Cinematografia: Indústria & Gênero”, o terceiro capítulo deste trabalho, tem como propósito localizar o setor de exibição dentro do grande escopo da indústria audiovisual e aprofundar os meandros da atividade de um ponto de vista estritamente mercadológico. Foram de grande valia tanto as tríades mercadológicas de João Guilherme Barone (2005) como as minuciosas descrições das práticas do exibidor feitas por Luiz Gonzaga Assis De Luca (2004). Num segundo momento, este viés de mercado foi empregado para a construção de uma perspectiva de gênero cinematográfico coerente com a visão do administrador da sala de cinema. Este esforço passa pela retomada de outras abordagens acerca do mesmo gênero, que experimentou uma evolução desde que era encarado como mero sintoma da produção

em série e massificada de filmes, depois como uma estratégia da indústria, até sua concepção atual, que permite que seja encarado de maneira sutilmente diferente por cada setor do mercado.

Na parte dedicada à análise dos dados coletados, chamada por mim de “A lógica de funcionamento do Cine Theatro Carlos Gomes”, são tecidas com minúcia as relações entre os gêneros cinematográficos programados nos quatro anos escolhidos e outros fatores tais como modalidade de exibição, alterações tecnológicas, renda auferida, público estimado, país de origem e relações com empresas distribuidoras. O cruzamento das informações, somado à confrontação das mesmas com as entrevistas, permitiram observar um curioso e complexo quadro de interrelações e tendências.

Completam esta pesquisa algumas imagens das partes interna e externa do Carlos Gomes datadas das décadas de 1970 e 80, dispostas no decorrer do segundo capítulo; grandes tabelas dos quatro anos pesquisados em maior detalhamento montadas para permitir uma visão panorâmica das atividades do cinema em períodos mais longos, que são mostradas ao longo do capítulo quatro; e a transcrição completas das entrevistas com os cinco profissionais que serviram de fonte para este trabalho, organizadas no apêndice, ao final desta dissertação.

2 O CINE THEATRO CARLOS GOMES

Durante quase 80 anos, Porto Alegre abrigou uma sala de exibição e apresentação chamada Cine Theatro Carlos Gomes, que funcionou de abril de 1923 até junho de 2002. Além de ser um dos cinemas de calçada que até recentemente resistiu aberto na capital gaúcha, foi também aquele que, provavelmente, por mais radicais transformações passou no curso de sua história, mudanças que espelham muitas das guinadas e crises ocorridas com a própria atividade de exibição cinematográfica. Ele passou pela controladoria de diversos grupos societários, teve sua capacidade de público reduzida em quatro vezes, trocou de tecnologia de projeção, experimentou diversas modalidades de ingresso e apresentou desde shows de mágicos até filmes de sexo explícito. Todas essas mudanças sofridas, sejam elas tecnológicas, societárias, arquitetônicas, de programação, fazem do Carlos Gomes um objeto de estudo de grande interesse, e neste capítulo tenho como objetivo contextualizar a trajetória da sala.

2.1 A HISTÓRIA DO CINEMA

Os jornais do começo do século registram um cinema chamado Carlos Gomes inaugurado em 1917, em Porto Alegre (STEYER, 2001, p. 71). Ficava localizado na Rua da Praia, junto à Praça da Alfândega, mesmo endereço onde funcionava o Recreio Ideal, o primeiro estabelecimento com destinação específica para o cinema e que fora inaugurado nove anos antes, em 1908, então com capacidade para 135 pessoas (GASTAL, 1999, p. 35). Se nos primeiros anos do século XX as salas ainda exibiam sobretudo programações curtas e de caráter documental⁷, no final da década de 1910 as programações longas já estavam estabelecidas, graças à importação de filmes estrangeiros. Um dos efeitos desta mudança foi uma maior organização da atividade, já que as sessões passaram a ter horários fixos definidos, colaborando para

⁷ Eram registros de eventos que ocupavam um espaço semelhante ao que hoje é dos telejornais, chamados vistas. São exemplos *Chegada de Elihu Root ao Rio de Janeiro* e *Funerais do Rei D. Carlos e do Príncipe Real D. Luiz Felipe*.

a consolidação e o fortalecimento da exibição cinematográfica enquanto negócio. De acordo com José de Francesco (1961, p. 57), isso pouco importava para aquele Carlos Gomes que, em 1918, era uma espécie de centro de diversões com cabaret e jogo, e que não gozava de boa reputação. Até hoje pouco se sabe sobre aquele cinema.

O Cine Theatro Carlos Gomes da rua Vigário José Inácio, número 355, no centro de Porto Alegre – que, apesar de possuir o mesmo nome, tudo indica se tratar de um empreendimento sem relação com o primeiro – foi inaugurado em abril de 1923, no lugar onde, de acordo com o historiador Leandro Telles, funcionava a cocheira do Ângelo, lugar em que “se alugavam tálburis, os táxis da época, carruagens puxadas a cavalo”⁸. Viveu seu apogeu durante aquela década entre os abonados porto-alegrenses, mas depois tornou-se um cinema considerado popular. No endereço em que viria a funcionar por quase 80 anos, seus primeiros proprietários foram Lourenço Romero e Augusto Sendzich (STEYER, 2001, p. 79), mas, ainda em 1923, o cinema foi arrendado pela firma dos irmãos Pasqual, Francisco e Salvador Sirângelo (GASTAL, 1999, p. 40). Quando começaram na atividade cinematográfica em Porto Alegre, os Sirângelo foram vistos como aventureiros, mas logo se tornaram controladores de várias casas de exibição na cidade, em um grupo que, em 1931, incluía, além do próprio Carlos Gomes, os cinemas: Central, Guarany, Colombo, Palácio, Garibaldi e Coliseu (Idem, p. 47).

2.1.1 Cine Theatro

Durante seus trinta primeiros anos de funcionamento, a tela não foi a única responsável por levar o público até o Carlos Gomes. O palco foi elemento importante na consolidação do lugar como espaço de espetáculos e diversões; localizado em frente à tela, ele permitia receber montagens teatrais, números musicais, de mágicas, malabaristas e companhias de revista, entre outras atrações de natureza presencial.

De acordo com o jornalista e crítico de cinema Hiron Cardoso Goidanich, o Goida, passaram por aquele palco atrações como o então famoso mágico Richardi; a série radiofônica da Rádio Difusora *Os Serões da Dona Generosa*; Alvarenga e

⁸ Informação publicada no jornal Folha da Tarde de 2 de abril de 1980, página 25.

Ranchinho, dupla caipira de notoriedade nacional, além dos conjuntos vocais e orquestra da Rádio Farroupilha, que, como não tinha um auditório, fazia suas apresentações no palco do Carlos Gomes⁹. Há ainda registros de apresentações de Noel Rosa, Francisco Alves, Procópio Ferreira e do tenor Carlo Buti (SILVEIRA NETO, 2001, p. 127).

Os espetáculos de natureza presencial das décadas de 1930 e 1940, que eram apresentados nos cine-teatros, não possuíam, via de regra, grande produção, cenografia ou iluminação complexa. A simplicidade dessas apresentações permitia que as atividades sobre o palco interferissem o mínimo possível na programação de filmes. Deste modo, “era comum que uma peça teatral estivesse marcada para às 19h30min e às 21h30min já houvesse normalmente mais uma sessão de cinema”, conta Goida.

2.1.2 Um cinema popular

Se chegou a haver no Carlos Gomes alguma característica que sempre acompanhou o cinema, esta foi o seu caráter popular¹⁰. Exibir filmes sempre voltados para o grande público, entretanto, significou coisas diferentes no decorrer de sua história. A evolução da programação acompanhou também as transformações sociais e dos costumes. O que era considerado popular nos anos 1940 é bem diferente daquilo que o era na década de 1980, por exemplo.

Prova disso é que o último proprietário do Cine Theatro Carlos Gomes, Guilherme Leite, lembra de ter assistido nas dependências daquela sala, quando adolescente, ao hoje clássico de Charles Chaplin “Tempos Modernos” (Modern Times, 1936), então sendo exibido em reprise¹¹. No entanto, suas primeiras recordações sobre o Carlos Gomes estão vinculadas aos seriados completos¹² como

⁹ Entrevista com Hiron Cardoso Goidanich realizada em 18 de março de 2010 (FARAON, 2010b).

¹⁰ Aqui, refir-me a popular não como o cinema “oriundo do povo”, mas aquele “que o povo vai ver”.

¹¹ Entrevista com Guilherme Leite realizada em 20 de março de 2010 (FARAON, 2010a).

¹² Conforme Hiron Goidanich (FARAON, 2010b), seriados completos eram conjuntos de episódios narrativos de uma mesma história ou trama (geralmente de 12 a 15), com cerca de 20 minutos cada, e exibidos sequencialmente, ainda que fossem produzidos originalmente para serem exibidos em separado, um a cada semana, o que ficava evidente pelos resumos da história passada em cada começo de capítulo. Cada sessão de um seriado completo durava cerca de três horas e meia, custava o mesmo

“Flash Gordon”, além da série de longas com o personagem Tarzan, extremamente populares entre as décadas de 1930 e 1950, protagonizados pelo ator romeno radicado nos EUA Johnny Weissmüller.

Goidanich – cuja primeira ida ao Carlos Gomes foi para assistir, em 1942, a uma reprise de “As Aventuras de Robin Hood” (The Adventures of Robin Hood, 1938), de Michael Curtiz – também era outro contumaz frequentador daquela sala durante a juventude para assistir aos seriados completos. Ele recorda que, no Carlos Gomes, “eles eram exibidos geralmente às segundas, terças e quartas-feiras, ficando o período do final de semana reservado para os tradicionais filmes em longa-metragem”. De acordo com o crítico, nos cinemas do interior do Rio Grande do Sul, era mais comum que os seriados fossem exibidos um episódio por vez, tal como concebidos originalmente, mas aquilo não era bem visto na capital, e por isso sempre eram passados completos: “Durante as décadas de 1940 e 1950, eram exibidos em Porto Alegre em média um seriado inédito por mês, e as distribuidoras que mais trabalhavam com este gênero eram a Republic, a Columbia e a Universal”, afirma o crítico.

Produções tidas como de primeira linha, portanto, sempre dividiram espaço com uma programação popular, e esta foi, durante toda a trajetória daquela sala de exibição, uma espécie de marca registrada. Foi esta coexistência, acredita Goidanich, que fez com que a programação do Carlos Gomes nunca fosse vista pelo público e pela crítica como inferior, a despeito do aspecto de “cinema de povão” que ele sempre carregou consigo¹³. De acordo com Goida, em 1959, quando começou a escrever profissionalmente sobre cinema, a sala se beneficiava de certo preconceito dos concorrentes de ponta para com alguns gêneros, especialmente *westerns* e alguns filmes de ação, por não os acharem dignos de serem exibidos em suas casas mais tradicionais. “Às vezes, também passava lançamentos, mas sobretudo lançamentos não prestigiados pelos cinemas de ponta ou grandes cinemas. Aí passava a semana inteira, em todos os horários”, relata. Era quando a sala conseguia alguns lançamentos praticamente em caráter exclusivo na cidade. Dois exemplos lembrados pelo crítico são os filmes do cineasta estadunidense Sam Peckinpah, “O Homem que Eu Devia Odiar” (The Deadly Companions, 1961) e “Pistoleiros do Entardecer”(Ride the High

valor de ingresso dos filmes em longa-metragem, e tinha um intervalo durante a sessão. O auge deste tipo de espetáculo cinematográfico em Porto Alegre se deu durante a década de 1940.

¹³Entrevista com Hiron Cardoso Goidanich realizada em 18 de março de 2010 (FARAON, 2010b).

Country, 1962), desprestigiados pelos exibidores exclusivos¹⁴ da Metro-Goldwyn-Mayer e Warner Bros. e que acabaram encontrando no Carlos Gomes espaço para chegar ao seu público em Porto Alegre. Houve um tempo em que a sala passava tantos faroestes que, de acordo com o crítico Enéas de Souza, chegou a ganhar o apelido de “cemitério dos índios” (LUNARDELLI, 2008).

Posteriormente, esse caráter popular se expressou de diversas outras maneiras na programação do cinema, sempre refletindo as tendências de cada época. Nessa toada, o Carlos Gomes exibiu filmes que faziam experiências rudimentares com o efeito de terceira dimensão, de artes marciais, *westerns*, pornochanchadas, filmes eróticos, etc.

2.1.3 Um cinema independente

O livre trânsito não apenas de gêneros, mas sobretudo dos mais diversos “padrões” de filmes (reapresentações, filmes de primeira linha, lançamentos e fitas populares) só era possível no Carlos Gomes porque ele sempre foi um cinema sem vínculo de exclusividade com qualquer distribuidora. Se por um lado havia uma dificuldade maior em conseguir os grandes e cobiçados lançamentos das companhias, por outro havia liberdade de poder fazer negócio com todas elas, e por vezes aproveitar alguns filmes que, por motivos diversos, não conseguiam espaço na programação do cinema que detinha a exclusividade.

Durante o período em que teve como sócio e seu principal administrador Horácio Castello (de 1942 até 1971), por exemplo, o cinema se beneficiou das estreitas relações que este detinha com algumas *majors*¹⁵ por conta de outras importantes salas de exibição que administrava em Porto Alegre¹⁶. Durante aquele período, o Carlos Gomes fez parte, ainda que informalmente, de uma rede controlada pela família Castello e que, entre outras salas, incluía Imperial, Guarani e Avenida,

¹⁴ Era comum que muitos cinemas tivessem contrato de exclusividade com certas distribuidora. Eles abdicavam de exibir filmes de outras companhias em troca da primazia nos melhores lançamentos do estúdio.

¹⁵ São chamadas *majors* as companhias produtoras e distribuidoras de cinema dominantes do mercado. Durante a Era de Ouro (1930-50), por exemplo, elas foram a Fox, Universal, Paramount, Metro-Goldwyn-Meyer e Columbia, então chamadas de Big-Five.

¹⁶ Entrevista com Guilherme Leite realizada em 20 de março de 2010 (FARAON, 2010a).

três prestigiados espaços de cinema da cidade. Como cada uma daquelas salas era exclusiva de um distribuidor (o Imperial só passava filmes da Metro-Goldwyn-Mayer, por exemplo), não havia agenda suficiente para colocar todos os títulos interessantes na programação, e muitos filmes de bom potencial acabavam em cartaz no independente Carlos Gomes.

O próprio fato de ser um cinema sem maiores amarras junto às majors permitiu que ele, desde muito cedo, incorporasse novas modalidades de exibição alternativas ao formato de sessão única a preço fixo. As sessões em programas duplos, na qual o valor de um único ingresso permitia que o espectador assistisse a dois filmes, era uma marca registrada do cinema desde quando Mário Difini assumira sua administração, em 1971¹⁷. Dependendo do filme que estivesse na programação, havia liberdade para se voltar atrás na modalidade de exibição. Inúmeras tentativas de retornar às sessões simples foram feitas – como durante o lançamento de “Love Story – Uma História de Amor” (Love Story, 1970), que chegaria ao Brasil com algum atraso em relação ao lançamento norte-americano. Anos mais tarde, o Carlos Gomes ainda faria muitas outras tentativas de atrair o público através de mudanças nas modalidades de exibição.

A partir da década de 1970, quando Mário Difini tornou-se administrador do cinema, a saída encontrada por ele foi se aproximar de distribuidoras alternativas, que trabalhavam com filmes europeus, então considerados de segunda linha pelo mercado exibidor¹⁸. Uma delas foi a Continental, que distribuía películas francesas e italianas. Ganhava força, naquele momento, a prática de exibição de *westerns* – então um gênero de filme muito popular, mas que contava com a antipatia de muitos exibidores que não o consideravam digno – em sessões duplas, combinados com outros gêneros.

Entre as vantagens de se trabalhar com distribuidoras de menor porte e que não representavam nenhuma das *majors*, estava uma maior maleabilidade na negociação dos percentuais de locação dos filmes. Desde que Difini assumira a lida direta com os distribuidores e passou a comandar também a programação do cinema, em 1974, o Carlos Gomes conquistou percentuais mais vantajosos, faturando os filmes a 40% em uma época na qual a prática corrente do mercado era pagar 50% da bilheteria para os distribuidores (mesmo percentual praticado até hoje pela grande

¹⁷ Entrevista com Guilherme Leite realizada em 20 de março de 2010 (FARAON, 2010a).

¹⁸ Idem.

maioria dos cinemas). A prática foi continuada por Guilherme Leite, genro de Difini e que assumiu o controle do cinema após sua morte, no final de 1974.

Mesmo sem filmes considerados de primeira linha, nos anos 1970 ele costumava ser o segundo melhor cinema em renda de Porto Alegre, e em algumas ocasiões especiais atingiu a marca de terceira maior renda de todo o Brasil. “Dentro do estilo do Carlos Gomes, ninguém o batia, e era o mais rentável”, conta Guilherme Leite. Os bons resultados fizeram com que as principais distribuidoras do país tentassem transformar o cinema em mais um espaço exclusivo para exibir seus filmes. Uma destas tentativas se deu por parte da Paramount, através de Paulo Fuchs, respeitado e poderoso dentro do mercado cinematográfico. “Ele queria um percentual muito alto. Na época, o Carlos Gomes trabalhava pagando 40% ou no máximo 45%, e o Fuchs queria mais que isso e ainda queria mais datas garantidas”, recorda o ex-administrador. Por fim, Fuchs acabou aceitando as condições de Leite: algumas datas foram reservadas para os lançamentos da Paramount, mas faturados a 40% e sem exclusividade, o que permitia levar filmes de outras companhias. Os resultados permitiam que se endurecesse o discurso nas negociações. Com rendas que chamavam atenção, era bom negócio para os distribuidores abrir uma exceção e aceitar um percentual menor que o habitual.

No auge do sucesso de público e renda do Carlos Gomes, virou prática corrente os distribuidores de São Paulo enviarem convites para viagens com o objetivo de assistir aos filmes em primeira mão. Era um estreitamento de relações na busca de melhores acordos comerciais, conta Leite: “Todo mundo queria passar filmes no Carlos Gomes (...) tinha prestígio dentro do meio, pois dava uma renda muito boa, era um cinema popular. No auge desse prestígio, já que eu sentia que todo mundo queria espaço, decidi ser ainda mais duro nas negociações”. Percebendo que o prestígio da sala só fazia aumentar junto aos distribuidores, Guilherme Leite passou a exigir então 30% para colocar os filmes na programação. A manobra foi bem sucedida, e por algum tempo ele conseguiu manter a negociação, ainda que, a partir daquele momento, Leite ganhasse um novo apelido junto ao mercado distribuidor paulista: Trintinha.

Desde 1974 até o fechamento da sala, em 2002, era o próprio Guilherme Leite o responsável por programar os filmes em exibição. Até o final da década de 1980, quando longas-metragens de diferentes gêneros e companhias distribuidoras eram exibidos, era possível montar a grade de programação com até três meses de

antecedência. Era deixada apenas uma brecha de uma semana, caso aparecessem filmes muito bons. Como o lançamento do filme ainda não era considerado um evento, tal como acontece hoje em dia, não era grave atrasar a entrada de alguns filmes para exibir outros antes, e os distribuidores concordavam, quase sempre¹⁹.

2.1.4 A era do pornô

Foi no ano de 1983 que, pela primeira vez, o Cine Theatro Carlos Gomes experimentou a exibição de um filme de sexo explícito, então ainda dividindo espaço com outros gêneros cinematográficos. Não era uma iniciativa inédita sequer dentro da cidade; em Porto Alegre, outros cinemas – até mesmo os considerados de primeiríssima linha e tradicionais, como o Imperial – já haviam exibido filmes pornográficos. A chegada do gênero às salas de exibição da cidade não se deu do dia para a noite, mas obedeceu a um aumento gradual de conteúdo erótico e apelo sexual nos filmes. “Calígula” (Caligola, 1979) foi um dos pioneiros a apresentar cenas sexuais explícitas. Interpretado por atores considerados de grande nível, como Malcom McDowell e Helen Mirren, foi exibido pelo Cine São João no início da década de 1980 e fez enorme sucesso. Mas bem antes disso, os filmes programados nas salas de Porto Alegre já flertavam abertamente com a temática sexual. As pornochanchadas brasileiras e os filmes eróticos franceses e italianos eram exibidos nos programas duplos pelo menos desde a segunda metade da década de 1970.

As aparições cada vez mais explícitas de sexo na telona começaram a gerar curiosidade crescente no público espectador, o que se refletia na bilheteria. Na época, não era raro, no Rio Grande do Sul, que se viajasse até Montevideú, no Uruguai, para assistir a certos filmes sem cortes, como “Último Tango em Paris” (Ultimo Tango a Parigi, 1972). Depois de “Calígula”, outros filmes com um apelo sexual cada vez maior e que viriam a se tornar bastante conhecidos circularam até pelas salas mais nobres da capital gaúcha, como “O Império dos Sentidos” (Ai no Korîda, 1976), que passou no Imperial, e “Garganta Profunda” (Deep Throat, 1972), filme que gozava de muita fama adquirida no exterior e que foi exibido pelo Avenida. Foi outro filme do

¹⁹ Entrevista com Guilherme Leite realizada em 20 de março de 2010 (FARAON, 2010a).

mesmo diretor de “Garganta Profunda”, o já famoso Gerard Damiano, o primeiro filme pornográfico exibido pelo Carlos Gomes: “Joana – A História de uma Mulher” (The Story of Joanna, 1975). Ele ficou em cartaz por três semanas consecutivas em julho de 1983, a primeira delas em sessões contínuas, não dividindo a tela com nenhum outro título.

Segundo Leite, os exibidores começaram a ver que o pornô estava na moda nos cinemas de São Paulo, e aos poucos começaram a encaixá-los na programação quando havia filmes disponíveis que eles considerassem de um padrão adequado. O primeiro filme de sexo realmente explícito, quando foi exibido no Imperial, uma casa tradicionalmente lançadora das *majors*, fez um sucesso imenso, mas Guilherme Leite ainda hesitou muito antes de colocá-lo na programação. Os distribuidores passaram a oferecer os pornôs com alguma insistência, até finalmente convencerem-no a experimentar. A partir de então, o Carlos Gomes passou a encarar o gênero como outro qualquer, e programava alguns filmes de sexo depois que eles acabavam suas carreiras em cinemas como Imperial e São João. Não era incomum que espectadores se dirigissem à bilheteria ou à portaria para perguntar sobre a “realidade” das cenas ou pedir garantias sobre o que efetivamente ficava à mostra na telona.

O pornô, que até então era ocasionalmente programado, intercalado com outros gêneros, filmes de artes marciais sobretudo, passou a ser exclusividade na sala de exibição a partir de meados da década de 1980. Ao mesmo tempo, os filmes programados, que aos poucos haviam se tornado explícitos, começavam a retratar até mesmo práticas sexuais não aceitas socialmente. Foi o caso de “Experiências Sexuais de um Cavalo” (1985), que monopolizou a programação do Carlos Gomes por três semanas consecutivas em março e abril de 1986. Aquele, de acordo com o ex-administrador, foi o filme pornográfico mais rentável e de maior público da história da sala de exibição. As filas faziam a volta na quadra da Rua Vigário José Inácio, no centro de Porto Alegre. Dois bilheteiros trabalhavam ao mesmo tempo, e mesmo assim não dava tempo de dobrar o dinheiro para guardá-lo; o recurso, então, era jogá-lo no chão para que não ficasse à mostra em cima do balcão e conseguissem atender rapidamente os clientes. Havia quem viesse de outras cidades apenas para assistir ao filme. Alguns espectadores, antes de comprar o ingresso, procuravam assegurar-se de

que o cavalo ao qual fazia menção o título do filme era mesmo de verdade e de fato “atuava” na produção²⁰.



Figura 2 – A fachada do Carlos Gomes e os cartazes dos filmes de sexo

Entre os principais inconvenientes da programação de filmes de sexo explícito para o exibidor estavam os trâmites com a censura. No tempo em que ela ainda estava em vigência, a programação e os cartazes tinham que ser previamente aprovados. Não raro, o próprio exibidor se via obrigado a fazer alterações nos títulos, amenizá-los com eufemismos para que pudesse divulgá-los na marquise do cinema e nos jornais. E houve também um lei municipal de proteção ao menor que proibiu a exposição do título na parte externa da sala, e então passou-se a colocar os títulos e cartazes apenas dentro do foyer de entrada.

Com a queda de movimento do cinema pornô, as opções de filmes em 35mm começaram a ficar cada vez mais escassas. Ao mesmo tempo, o aluguel de 30% a 40% sobre a bilheteria se tornava caro demais devido às rendas em declínio. Em 1998, os filmes em película foram substituídos pelas fitas em VHS, que eram compradas junto à companhia distribuidora em lotes e pagando um preço fixo, podendo serem reproduzidas tantas vezes quanto fosse desejado pelo exibidor. O volume maior de títulos possibilitou, por exemplo, que os filmes fossem trocados duas vezes por semana ao invés de uma só, prática adotada esporadicamente a partir do ano 2000. E assim funcionou o Carlos Gomes em seus últimos anos de vida.

²⁰ Entrevista com Guilherme Leite realizada em 20 de março de 2010 (FARAON, 2010a).

2.1.5 O retorno ao Cine Theatro

Em 1990, pela primeira vez depois de várias décadas, o cinema voltou a exibir atrações presenciais a exemplo de seus primeiros anos. Entretanto, ao invés do shows de música, orquestras ou apresentações de mágicos, o Cine Theatro Carlos Gomes desta vez apresentou shows ao vivo de sexo explícito. A ideia surgiu no ano anterior, quando Guilherme Leite entrou em contato com a companhia de espetáculos de sexo que estava se apresentando no Teatro Coimbra, em Tramandaí, cidade no litoral do Rio Grande do Sul. Para que a peça, intitulada “Taras de uma Médica”, pudesse ser apresentada, uma autorização especial da prefeitura para espetáculos de sexo explícito teve que ser providenciada, além de modificações especiais na estrutura física da própria casa. O envolvimento do exibidor com o espetáculo que seria apresentado era muito maior do que aquela que havia com os filmes, e mesmo com os shows musicais ou de mágicos que eram frequentes muitas décadas antes. Nos espetáculos de sexo explícito, a própria trilha musical do show acabou como responsabilidade do Carlos Gomes, e foi montada de maneira totalmente caseira. Enquanto os artistas narravam o que ia acontecendo de acordo com um roteiro prévio, as músicas que acompanhariam a ação eram escolhidas e gravadas na ordem em que seriam executadas durante a apresentação. De muitas maneiras, aquela iniciativa representou um retorno a práticas de tempos remotos, muito diferentes das operações do mercado cinematográfico de então, já dominado por poucas distribuidoras e salas multiplex de grandes grupos espalhadas pelos shoppings centers.

Mesmo em Porto Alegre, o teatro de sexo explícito não era completamente novo. Pouco antes de o Carlos Gomes promover as apresentações, o Cine Lido, concorrente local, também começara a apresentar uma companhia semelhante, fazendo perder um pouco do caráter de novidade da iniciativa na cidade. Ainda assim, a peça – que ficou em cartaz por cerca de dois meses, primeiro com quatro sessões diárias, e depois intercalando as apresentações com a exibição de filmes – atraiu muita gente que há anos não frequentava a casa. O sucesso junto ao público, por fim, apesar de ter gerado um acréscimo de bilheteria, com filas voltando a dobrar a esquina da Rua Vigário José Inácio depois de muito tempo, acabou menor do que a expectativa.

A experiência viria a ser tentada mais uma vez em abril de 1997, com a apresentação da peça “Soltando a Franga”, de outra companhia.

2.2 TRANSFORMAÇÕES

As mudanças ocorridas no Cine Theatro Carlos Gomes se deram em diversos níveis, e atingiram desde a configuração dos sócios do cinema até o tipo de atrações apresentadas por ele.

2.2.1 Transformações societárias²¹

Embora não haja registro exato sobre o período em que isso aconteceu, sabe-se que, após a exploração do Cine Theatro Carlos Gomes pelos Sirângelo, a casa foi arrendada pela Empresa Xavier & Santos, que administrou o cinema até 1942, quando faliu. Da falência da Xavier & Santos formou-se uma nova sociedade em torno do Carlos Gomes. Em março daquele ano, a organização societária era constituída por três cotas iguais divididas entre os sócios Horácio Castello, Ivo Schmidt e João Baptista Greco. Em 1945, três anos depois, cada um dos sócios tranferiu 25% de suas ações para o advogado Mário Difini, e a partir de 22 de outubro daquele ano o Carlos Gomes era formado por uma sociedade entre quatro pessoas com igual número de cotas. Em 8 de julho de 1954, um quinto elemento viria a entrar no negócio, Hélio de Sá Palmeiro da Fontoura, proprietário do prédio que abrigava o cinema na Rua Vigário José Inácio, número 355, forçando uma redistribuição acionária que deixou cada sócio com o equivalente a 20% das ações da empresa.

No final da década de 1960, o Carlos Gomes sentiu a crise que assolava todo o mercado cinematográfico no período e que foi responsável pelo fechamento de muitas salas e pelo sucateamento de tantas outras (GOELLNER, 2000, p. 106). Também ele se viu em condições precárias. Mesmo que a situação indicasse o caminho contrário,

²¹ Para que pudessem ser levantadas as informações a seguir, além das entrevistas, foi realizada uma pesquisa junto aos antigos arquivos do cinema.

em 1971 Mário Difini decidiu comprar as cotas de Horácio Castello, Ivo Schmidt e João Baptista Greco, tornando-se sócio majoritário e controlador do negócio, com 80% das cotas do Carlos Gomes. Imediatamente, Difini modificou não apenas a administração, mas refez a própria divisão acionária: cedeu para Guilherme Leite, seu genro e que passou a auxiliá-lo na administração do cinema, 33,33% do total de cotas da empresa, e para o programador José Rodrigues de Souza, conhecido como Zé Amarelo, que viria a trabalhar como programador exclusivo do cinema, ele repassou 6,66% do total. Mário ficaria com 40% das ações do cinema. Hélio Palmeiro transferiu suas cotas para a filha, Celine Corrêa Palmeiro da Fontoura, que jamais interferiu em questões administrativas da sala u participou ativamente dos negócios.

Em 6 de agosto de 1974, depois de descobrir que José de Souza também fazia a programação para o Cine Marrocos, o que ia contra a combinação entre os sócios, Mário Difini comprou as cotas do programador, excluindo-o da sociedade. Com isso, Mário Difini ficou com 46,66% das ações. Pouco mais de três meses depois, em novembro daquele ano, Mário Difini sofreria um acidente fatal. Sua filha, Anna Maria Difini Leite, como inventariante, ficou com o controle dos 46,66% das cotas até a homologação do inventário. Em 1977, com o inventário de Mário Difini homologado, Anna Maria herdou oficialmente as 46,66% de cotas do Carlos Gomes. Junto com seu marido, Guilherme Leite, que já administrava o cinema desde 1974, eles passaram a deter 80% do capital social do cinema. Até o seu fechamento, em 2002, houve apenas mais duas modificações na estrutura acionária da empresa: em 9 de março de 1982, André Difini Leite, filho mais velho de Anna e Guilherme, recebeu os mesmo 6,66% que outrora haviam sido de Zé Amarelo. E em 8 de julho de 1989, Eduardo Difini Leite, o filho mais moço do casal, entrou na sociedade e o capital social foi aumentado, ficando Anna com 40%, Guilherme com 30%, Celina com 20%, André com 6% e Eduardo com 4% do total de cotas.

2.2.2 Transformações arquitetônicas

O Cine Theatro Carlos Gomes surgiu onde antes ficava instalada uma antiga cocheira de carruagens da rua Vigário José Inácio, e possuía mais de 2 mil lugares, contando plateia, mezanino, camarotes e balcões. Assim era o cinema nos tempos de

sua inauguração. O arquiteto Olavo Amaral da Silveira Neto, em sua dissertação de mestrado sobre as salas de rua de Porto Alegre, diz o seguinte sobre o Carlos Gomes:

(...) a fachada apresenta um pavimento térreo protegido por uma marquise, por onde se dá o acesso à pequena sala de espera e bilheteria. A fachada do pavimento superior é estruturada em três corpos, com predomínio do corpo central, coroado por um frontão, enquadrando uma estátua, o que confere certa nobreza. (SILVEIRA NETO, 2001, p. 127)

Durante mais de 40 anos, o prédio permaneceu sem grandes alterações estruturais. Em 1971, com a troca de controlador, o cinema ganhou uma ampla reforma feita pela empresa de engenharia Ernesto Woebcke e a capacidade do cinema caiu para cerca de 1,4 mil lugares. As características arquitetônicas originais do prédio foram modificadas na fachada do primeiro andar para que pudesse ganhar uma marquise aumentada, onde seriam instalados os cartazes com maior destaque para a programação de filmes.



Figura 3 – Nova marquise do Carlos Gomes após as reformas de 1971

O cinema também ganhou poltronas estofadas para o mezanino, sala de espera decorada com mosaicos portugueses, telas novas e bomboniére com tampo de acrílico – o que na época era sinal de modernidade.



Figura 4 – O interior do Carlos Gomes, com o mezanino ainda em funcionamento

No final daquela década, após um incêndio nas Lojas Renner, na capital gaúcha, uma resolução municipal obrigou o cinema a fechar toda a parte superior por questões de segurança, uma vez que uma escada em caracol era o único acesso ao local. Com isso, a capacidade total da sala de exibição foi novamente reduzida, agora para cerca de mil lugares.

Nos anos 1990, para se habilitar a receber espetáculos teatrais de sexo explícito, foram feitas as últimas modificações no Carlos Gomes. Foi diminuído ainda mais o número de poltronas, então para cerca de 600. Também foi construído um camarim para os artistas com acesso ao palco, que ficava em frente à tela, e que no decorrer da história da sala jamais fora removido.

A transformação derradeira aconteceu após o fechamento do cinema, em 2002, quando, no local, foi instalada uma loja de roupas Pompéia, que recuperou as características originais do prédio em sua parte externa.

2.2.3 Transformações tecnológicas

As mudanças de aparatos técnicos e práticas de exibição também acompanharam o Carlos Gomes durante toda sua trajetória. Uma primeira transformação nesse sentido se deu em relação ao som, que ainda não havia na época

da abertura da sala, em 1923. Entretanto, não foram encontrados registros ou relatos a respeito dessa transição.

Mais documentadas foram as alterações nas maneiras de projetar as imagens. Uma delas foi a adoção dos “rolões”, visando acabar com a necessidade de trocar os pequenos rolos de filmes – que duravam poucos minutos – a todo instante. O novo recurso permitia que nenhum deles fosse trocado, já que dois rolões eram suficientes para projeções com a duração de um longa-metragem²². O método novo, adotado apenas a partir da década de 1980 pelo Carlos Gomes, foi trazido a Porto Alegre por Ariberto Schultz, cinéfilo e pesquisador das tecnologias do cinema, dono de outras salas na cidade como o Multicine.

Em 1998, um projetor de vídeo da marca Barco comprado em São Paulo tomou o lugar do antigo projetor de 35mm – que só voltaria a ativar no final de maio de 1999, por quatro semanas, para cobrir o período em que o novo estava em manutenção. A mudança na tecnologia de exibição se deu pela escassez de títulos pornográficos naquele formato, sobretudo, mas também por questões de ordem mercadológica²³. Os rolos em película foram trocados pelas fitas VHS. O projetor também foi substituído: ao invés de alguém na cabine de projeção imendando os rolos e controlando os demais detalhes da projeção, o próprio vendedor de ingressos, de dentro da bilheteria, tornou-se o encarregado por este controle através de um pequeno monitor lá instalado junto de um aparelho de videocassete.

Como se viu, as transformações no Cine Theatro Carlos Gomes foram numerosas ao longo de sua história, e alteraram praticamente todos os aspectos da sala e do próprio negócio. O que será mostrado a seguir, e que tem importância crucial para esta pesquisa, é que a maioria delas acompanhou mudanças conjunturais da própria indústria audiovisual – em evolução muito acelerada nas últimas décadas –, e não foram fruto apenas da vontade, do planejamento ou do gênio criativo dos administradores, mas sobretudo contingências do próprio mercado.

²² Até então, a prática para evitar a interrupção das projeções cada vez que terminasse um rolo era usar dois projetores simultaneamente. Quando o rolo de um deles terminava, o outro projetor entrava em ação enquanto um novo trecho do filme era colocado, dando aos espectadores a sensação de uma mesma projeção contínua.

²³ O vídeo não representou apenas um suporte de distribuição, mas muitos filmes eram feitos diretamente neste formato, especialmente pornográficos, visto que os custos de produção eram muito mais baixos.

3 CINEMATOGRAFIA: INDÚSTRIA & GÊNERO

Neste capítulo, tenho como objetivo pavimentar o caminho até a análise propriamente dita da lógica de funcionamento do gênero no Cine Theatro Carlos Gomes, e para que isso seja feito será preciso mexer com duas noções que, apesar de intimamente relacionadas, nem sempre costumam ser colocadas lado a lado: a indústria cinematográfica e o gênero cinematográfico.

Importa falar da indústria não apenas para situar onde está a exibição cinematográfica dentro deste vasto sistema de relações, que recentemente se multiplicou e ficou ainda maior, tomando contornos gigantescos e ainda mais complexos por conta da diversidade de agentes produtores, de formas alternativas de distribuição e de novas mídias ou janelas que configuram aquilo que hoje chamamos indústria audiovisual. Também importa notar que as diversas mudanças por que passava uma simples sala de cinema de calçada no sul do Brasil não estavam de todo dissociadas das crises que transformavam essa mesma indústria em um nível global.

O gênero se encontra no cerne deste trabalho, constitui o objeto mesmo de interesse dentro do Carlos Gomes e, portanto, é natural que se desenvolva o tema. Mas a intenção, aqui, não é buscar uma definição precisa ou definitiva de gênero, mas justamente observar algumas diferentes interpretações, transformações e usos dele pela indústria. Deste modo, tentarei empreender uma conceituação de gênero concatenada com o viés do exibidor, o que requer a construção de um lugar de fala diferente daqueles de onde habitualmente se costuma abordar o tema – o da produção e o da recepção.

Alocar, portanto, sob um mesmo teto a indústria e o gênero, parece-me a maneira mais eficaz de nunca tirar completamente os olhos de um deles enquanto se observa o outro, e acredito ser este o caminho para a construção dos fundamentos desta pesquisa.

3.1 INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA

Falar de uma indústria do cinema não significa levar o termo ao pé da letra e crer que um filme, um produto simbólico essencialmente subjetivo, é produzido de maneira seriada tal qual uma lata de ervilhas ou uma barra de sabão. Conforme nota André Martinez (2005, p. 28), no caso do cinema e do audiovisual como um todo, “a lógica industrial é meramente subsidiária à [sua] economia”. Isto significa que o que é produzido em série não são as histórias e as decisões criativas, mas o acesso a tudo isso, o direito de explorá-los comercialmente, etc. É com esta diferenciação em mente que devemos seguir adiante nesta abordagem.

Se uma vez já pareceu clara e cristalina a fatia que as salas de cinema representavam dentro da cadeia da indústria cinematográfica, hoje esta tarefa não é assim tão simples. Uma atividade que começou concentrada nas mãos de um único profissional, que era capaz de, com o mesmo equipamento, filmar (produzir) as então chamadas vistas e depois projetá-las (exibi-las) para os espectadores, se transformou e especializou de tal maneira que cada uma destas etapas hoje está subdividida em muitas outras, e o mais incrível disso tudo é que a parte considerada mais poderosa dessa cadeia de processos não é nenhuma das duas, senão justamente a intermediação entre elas: a distribuição.

O *termo* cinema continua sendo usado quase indistintamente desde o surgimento desta atividade, há mais de um século, mas o fato é que ele significou coisas bem diferentes dependendo do período e das características de cada local (mercado), e desde que surgiu jamais parou de se transformar. Refazer, ainda que brevemente, um pouco deste caminho de mudanças da indústria ajuda a entender o contexto em que estava inserido o Cine Theatro Carlos Gomes. Mais do que isso, permite perceber que nesta história não há uma relação direta de causa e efeito, e as mesmas transformações da sala que de certo modo refletiam mudanças estruturais da atividade, também podem ser vistas como movimentos para testar alternativas às práticas vigentes estabelecidas e desafiar as engrenagens mais tradicionais dessa indústria.

3.1.1 Um produto da corrida industrial e científica

A despeito de todo o romantismo sobre a história dos pioneiros, o cinema não surgiu ou foi criado a partir de uma grande invenção, um objeto específico e revolucionário que pode ser apontado como o marco inicial daquilo que hoje chamamos cinema. Muito embora o cinematógrafo seja normalmente usado como o ícone de um momento de partida, sabemos que as origens são muito anteriores a ele e o caminho percorrido até a o estabelecimento de um cinema, ainda que primitivo, foi tortuoso e, sobretudo, ramificado.

Ao menos desde o século XVII, esforços científicos de investigação dos fenômenos ópticos passaram a impulsionar ainda mais o antigo desejo dos homens de registrar e reproduzir imagens, bem como imagens em movimento. Instrumentos rudimentares como a câmera escura²⁴ e a lanterna mágica²⁵ já existiam, e novas técnicas e procedimentos iam, aos poucos, se somando a eles e proporcionando novas possibilidades.

O norte-americano Thomas Edison e os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, a quem normalmente é atribuído o pioneirismo, eram apenas mais alguns dentre os inúmeros estudiosos que se empenhavam naquela espécie de corrida científica (que, vale dizer, não se desenrolava apenas em relação às questões ópticas, evidentemente). Edison, que costuma ser descrito como um inventor, ganhava a vida registrando patentes de instrumentos e novas tecnologias criadas por sua equipe. Já os Lumière eram empresários industriais do ramo da fotografia, e estavam mais interessados no estudo e na investigação técnica acerca do movimento.

Essa motivação diversa entre Edison e os Lumière acabou se refletindo tanto nos equipamentos em que cada um se dedicou a desenvolver, quanto no próprio modo de empregá-los, ou, melhor dizendo, no tipo de imagens que acabariam escolhendo registrar. Tal distinção, que começa antes mesmo da apresentação dos primeiros

²⁴ Aparelho óptico que consistia em um compartimento totalmente escuro e com um pequeno orifício através do qual a luz entrava, projetando dentro do próprio compartimento uma imagem invertida daquilo que estivesse do lado de fora, à frente do orifício. A primeira vez que o efeito foi observado foi aproximadamente em 400 a.C., pelo filósofo chinês Mo Ti (BERNARDO, 2009).

²⁵ Aparelhos de projeção de imagens que consistiam em uma caixa de madeira, folha de ferro, cobre ou cartão, equipadas com lentes e que, mediante o uso de luz artificial, permitia a projeção ampliada sobre uma tela ou parede branca, de imagens pintadas sobre uma placa de vidro (MANNONI apud TRUSZ, 2010).

instrumentos, terminaria por gerar dois paradigmas conceituais já nos tempos do primeiro cinema, e que se refletiriam inclusive nas configurações daquilo que seria o gérmen de uma indústria cinematográfica.

A invenção apresentada por Edison em abril de 1894 foi o quinetoscópio, uma máquina à corda com visor individual para a exibição de filmes. O produto foi inspirado em um invento anterior, o fonógrafo, de 1888, aparelho que permitia ao usuário ouvir música individualmente através de uma espécie primitiva de fone de ouvido. Levado pelo sucesso comercial deste, Edison preferiu manter o caráter individual de uso do aparelho, pois acreditava que nele havia maior potencial de lucro. As imagens que apresentava eram reproduções de movimento bastante simples, pessoas filmadas frontalmente sobre um fundo escuro, longe das lentes e centralizadas, encenando temas variados em tomadas únicas.

O cinematógrafo dos irmãos Lumière, demonstrado em público pela primeira vez em março de 1895, era um instrumento multifuncional, portátil, movido a manivela, que servia como câmera, copiadeira e projetor. As exibições para o público se davam através de projeções coletivas. Ao contrário dos filmes encomendados por Edison, as primeiras vistas do cinematógrafo Lumière foram dedicadas a pequenas cenas reais do cotidiano, “instantes de realidade” muitas vezes captados com a câmera oculta, sem que as pessoas filmadas soubessem que o estavam sendo, com imagens descentradas e sem um começo e fim bem definidos. Eram uma escolha quase natural para um cientista, que apostasse na observação de movimentos reais e não na encenação. Prova desse caráter científico é que as primeiras demonstrações feitas por Louis e Auguste aconteceram em feiras, congressos e encontros de doutores, representantes da tecnocracia científica da época (DA-RIN, 2004, p. 28). Ainda assim, foi esse tipo de filme que acabou fazendo mais sucesso entre o público.

Por alguns anos, nas demonstrações públicas, os aparelhos é que ganhavam o destaque e mereciam a curiosidade de todos, e não os filmes projetados. Talvez por isso, a maioria deles continuava sendo constituída por planos únicos, praticamente sem enredo, e não raro precisavam de uma narração simultânea do exibidor para que o público entendesse o que se passava na tela.

Quando o cinematógrafo chegou nos Estados Unidos, Thomas Edison se apressou e apresentou como pôde o seu vitascópio, que a exemplo do equipamento francês também projetava filmes em telas para serem assistidos de maneira coletiva.

Era um primeiro indício do que viria a ser um modelo de projeção²⁶. O que estava totalmente indefinido ainda era o conteúdo dos filmes mostrados. Mas tão logo o público americano entrou em contato com as vistas comercializadas no catálogo Lumière, ficou clara a preferência pelas atualidades²⁷, que, apesar de não terem um caráter necessariamente documental, serviam quase como um jornal filmado à época, e ainda tinham uma qualidade fotográfica superior. O grande catálogo de atualidades, vale dizer, só foi possível por conta da extrema portabilidade do cinematógrafo, que podia facilmente ser carregado em viagens e, pouco tempo depois de seu lançamento, já havia circulado por todos os continentes fazendo registros variados.

Apesar de o cinematógrafo ter sido mais bem sucedido e servido como uma espécie de base para o cinema que surgia, com suas projeções coletivas, e mais ou menos determinado o tipo de filme que primeiro faria sucesso, o quinetoscópio também foi importante no estabelecimento dos padrões técnicos da indústria e que permanecem até hoje: filmes com bitola de 35 milímetros e quatro perfurações de cada lado.

3.1.2 Uma indústria do cinema

Após as primeiras demonstrações, período em que o interesse do público estava voltado de fato muito mais para o caráter de novidade científica daquelas rudimentares sessões de cinema, o modelo de exploração comercial que se estabeleceu foi a itinerância, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos ou no Brasil. Em Porto Alegre não aconteceu diferente, e o mais comum era que as projeções cinematográficas se integrassem a outros tipos de espetáculo como teatro, circo e variedades, na forma de atrações complementares. O que não significava a

²⁶ No entanto, é importante notar que, conforme ressalta Alice Dubina Trusz (2010, p. 19), a chegada do cinematógrafo no mercado mundial do entretenimento não determinou a partir daquele momento uma única e definitiva forma de exploração comercial da projeção óptica ou um padrão que reunisse os mesmos elementos constituintes, visuais e sonoros.

²⁷ Atualidades é a denominação de um tipo de filme produzido no final do século XIX e início do século XX, formado indistintamente por registros de fatos reais, mas também por encenações e reconstituições de acontecimentos importantes e de grande repercussão popular como funerais, batalhas, execuções e aparições de autoridades que não podiam ser filmados. Conforme nota Da-Rin (2004, p. 33), “não há qualquer indício que o público que consumia avidamente essas imagens se sentisse logrado por algumas delas não serem autênticas”.

inexistência de sessões exclusivas de projeção de filmes; elas ocorriam, mas se davam em salas temporariamente arranjadas e arrumadas para curtas temporadas de apresentações realizadas por profissionais itinerantes (TRUSZ, 2010, p. 108). Foi sobretudo esta fase a responsável por criar o hábito de frequentar espetáculos cinematográficos, formando o gosto popular e o público.

Quando o cinema afirma de vez a sua vocação para o entretenimento, o público, que antes preferia assistir às atualidades, começa a tender mais para o lado dos filmes encenados. Contendo vários planos, estes filmes eram entregues montados em uma ordem específica, e podiam durar até 15 minutos. A partir daí, o que se vê é uma gradual padronização da atividade: filmes deixando de ser vendidos aos pedaços para que o exibidor montasse os programas que quisesse em prol do aluguel de produtos prontos com uma duração definida; estabelecimento de medidas de velocidade, bitola e formato das perfurações, tornando os filmes compatíveis; desestímulo à cópia por conta da incorporação do cinema no sistema de direitos autorais (DA-RIN, 2004, p. 35). Com maior padronização e também segurança para os investimentos, estavam criadas as condições para o estabelecimento de uma verdadeira indústria do cinema, o que de fato se concretizou no momento em que os exibidores deixaram a itinerância e suas múltiplas tarefas para se concentrarem na administração de um local exclusivamente feito para receber projeções cinematográficas. Os nickelodeons, como ficaram conhecidos, primeiro surgiram em 1905, nos Estados Unidos, mas rapidamente se espalharam pelo mundo. Em Porto Alegre, o primeiro espaço de destinação específica para o cinema foi inaugurado em 1908. A novidade permitiu uma maior especialização entre as partes desta já pequena cadeia, o que levou também ao aumento da duração dos filmes. Surgiam os longas-metragens, que viriam a ser o principal produto da recém-nascida indústria.

Principal, mas não o único. Se as atualidades que primeiro encantaram os espectadores perderam espaço para as encenações – que por sua vez rapidamente evoluíram para produtos ficcionais mais elaborados graças ao desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica empreendida por pioneiros como Griffith, e levaram o cinema a um posto de diversão de massa em escala mundial –, logo reencontrariam seu lugar ao lado delas. Transformadas em *newsreel*, as atualidades ganharam status de cine-jornais quando se ativeram apenas às filmagens factuais e passaram a compor uma parte complementar das sessões. Charles Pathé foi o pioneiro na distribuição mundial deste tipo de programa e construiu um verdadeiro império rapidamente. Logo

as grandes empresas produtoras como Paramount, Universal e Fox, também de olho neste grande filão comercial, passaram a produzir e distribuir seus próprios jornais cinematográficos. E a década de 1910 ainda sequer havia chegado à sua metade.

A gana dos grandes estúdios em entrarem também na produção dos cine-jornais era uma gana, na verdade, de entrar em praticamente qualquer atividade rentável relacionada ao cinema. Tanto que, quando a indústria se estabeleceu, não demorou para que se tornasse verticalizada, ou seja, as grandes empresas norte-americanas atuavam não apenas na produção de filmes, mas em sua distribuição e também na exibição. Esse movimento teve início muito cedo, no final da década de 1910, quando Adolph Zuckor e sua Famous Players-Lasky, recém fundida com a Paramount, adquiriu uma rede inteira de salas de cinema de Chicago (SCHATZ, 1991, p.85). Logo, todas as grandes companhias detinham enormes redes de salas. Em 1930, a Paramount já possui sozinha um circuito de 1,2 mil salas de exibição. E esse circuito não respeitava fronteiras. Mesmo no Brasil, boa parte dos principais cinemas lançadores era de propriedade das chamadas majors.

Este panorama só começou a mudar a partir da década de 1930, quando o próprio governo norte-americano começou a realizar ações antitruste, colocando a perigo o oligopólio formado pelas majors. Em 1940, um acordo estabeleceu que as grandes companhias parariam de comprar mais salas, e ainda cessariam práticas prejudiciais aos independentes como o aluguel de filmes em blocos e a venda casada de curtas e longas-metragens. O golpe final na verticalização deste mercado, entretanto, veio apenas em 1948, quando a Suprema Corte decidiu que todos os estúdios deveriam se desfazer de suas cadeias de salas, na sentença do conhecido processo *Estados Unidos contra Paramount Pictures*.

Com o mercado dividido, estabelecia-se aquela que ficou conhecida como a configuração clássica das forças da indústria cinematográfica, conforme ilustra a figura abaixo:

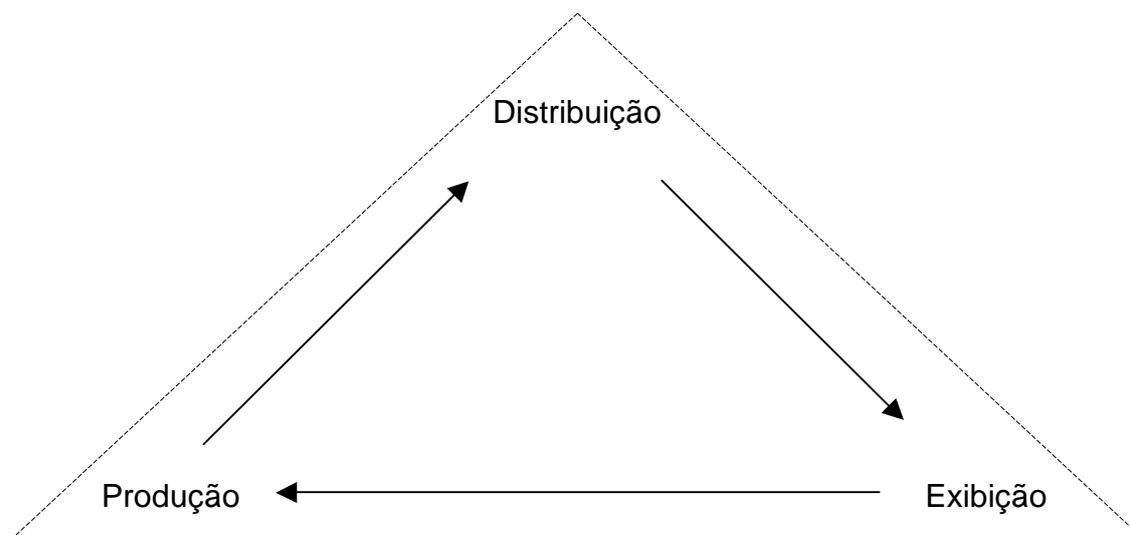


Figura 5 – Representação das relações tradicionais do mercado cinematográfico.
Fonte: BARONE (2005), baseado na elaboração de SILVA (2010).

Esta concepção “original” das relações da indústria enxerga o produtor como uma espécie de ponto de partida da cadeia, responsável por todas as atividades e investimentos necessários para a criação e elaboração dos filmes. Ao distribuidor, fica a tarefa de operar os canais de circulação da mercadoria de modo que ela chegue ao maior número possível de locais de consumo; é ele que faz propriamente o que se designa como comercialização do filme. O exibidor (que por muito tempo foi apenas a sala de cinema) é entendido, por fim, como o responsável por conduzir os meios físicos que farão a última mediação entre o produto fílmico e o público espectador. É nesta ponta do processo em que o dinheiro que irá remunerar todas as partes é arrecadado, e sua divisão entre exibidor e distribuidor pelos direitos de exibição do filme, e entre o distribuidor e o produtor, pelos direitos de comercializá-lo, fecham a cadeia.

Esta conformação, ainda que em seu cerne seja passível de aplicação no espaço mercadológico atual, acabou se tornando mais complexa com o surgimento de novas mídias e com as subdivisões de todos os processos. A indústria do cinema ganhou ramificações inúmeras, a tal ponto que se transformou em uma indústria audiovisual.

3.1.3 Uma indústria audiovisual

À medida que novas tecnologias, formatos e mídias vão surgindo, o mercado vai se tornando mais complexo em suas inter-relações e processos, e a indústria, que antes possuía uma configuração relativamente simples e funcionava com base exclusiva nas práticas adotadas para as peculiaridades do negócio cinema, precisa se adequar às diversas especificidades que entram em jogo simultaneamente. Falar em uma indústria do cinema passa a não mais abarcar tudo o que está posto, e é preciso olhar para um campo maior, um campo do *audiovisual*.

Embora este campo tenha começado a se conformar há várias décadas, pelo menos desde o surgimento da televisão, nas décadas de 1930 e 40, e acelerado seu alargamento a partir da adoção das fitas eletromagnéticas, que se deram em maior escala a partir dos anos 1970, sua definição teórica é bem posterior. Uma das tentativas mais recentes de conceituação do campo foi apresentado no Manifesto Audiovisualidades pelo Grupo de Pesquisa Audiovisualidades²⁸, em 2005. Nele, entende-se o audiovisual em três dimensões distintas concebidas para gerar estudos de perspectivas diferentes. Este trabalho se relaciona com o audiovisual como entendido pela segunda dimensão deste conceito²⁹,

um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias, resguardadas as especificidades do cinema, da televisão, do vídeo e das mídias digitais. O que se considera fundamental aqui é que tal convergência, para além de instaurar linguagens propriamente audiovisuais, promove uma reação em cadeia (...) cujo elemento desencadeador de radicais mudanças para o audiovisual é ora a técnica, ora as estratégias discursivas, ora a economia, ora as estratégias de circulação e consumo (SILVA, ROSSINI, ROSÁRIO e KLIPP, 2009, p. 8)

Interessa notar que inserir o cinema – e, portanto, a exibição cinematográfica – dentro de um ambiente mais amplo é ir ao encontro da própria conceituação de cinema adotada pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), que, a partir de meados da década de 1980, passa a defini-lo como o registro de imagens em movimento combinadas a sons, sincronizados ou não,

²⁸ Grupo de pesquisa formado por ex-professores da UNISINOS e vinculados ao CNPq.

²⁹ A primeira dimensão objetiva encontrar e analisar audiovisualidades em contextos não reconhecidamente audiovisuais, e a terceira dimensão que concorre para conceituar o audiovisual é a das linguagens, sejam gramaticais, sejam agramaticais, sua configuração, usos e apropriações. (SILVA, ROSSINI, ROSÁRIO e KLIPP, 2009, p. 8)

em suportes fotoquímicos ou eletromagnéticos já existentes ou que venham a ser inventados (BARONE, 2005, p. 30).

O próprio conceito de cinema muda, torna-se mais amplo, mas ainda assim não é capaz de abarcar a totalidade do que acontece na área da imagem em movimento. É preciso falar em audiovisual. Portanto, torna-se impossível pensar nessa indústria com base apenas nas relações clássicas do cinema se existe a intenção de levar em conta todas as suas divisões e especificidades. Com o cinema passando a ser englobado por esse campo maior – o audiovisual –, é natural que o mesmo se dê em relação à sua indústria. O que nos leva à necessidade de estabelecer a perspectiva de uma *indústria audiovisual*³⁰.

Em sua tese de doutorado pela PUCRS intitulada *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais no cinema brasileiro na década de 1990*, de 2005, João Guilherme Barone Reis e Silva debruça-se com profundidade sobre o tema. Para o autor, a noção de uma *indústria audiovisual* corresponde

à designação do conjunto dos processos voltados às atividades de produção, distribuição e consumo de produtos culturais denominados de *obras* ou *produtos audiovisuais*, elaborados a partir do registro combinado de imagens em movimento e sons, em diferentes tipos de suporte (BARONE, 2005, p. 30).

Mais do que a conceituação do termo, a grande contribuição fornecida por Barone com seu estudo é a perspectiva sob a qual o autor emoldura o espaço audiovisual, campo em que opera essa indústria a partir de uma lógica interna própria e das dinâmicas específicas de seus agentes e estruturas (BARONE, 2005, p. 28). Trata-se de um grande esforço para delimitar e organizar os principais fatores e as relações dessa complexa cadeia. Para ele, as estruturas fundamentais que constituem os campos de atividade do espaço audiovisual podem ser agrupadas em três núcleos que formam *tríades* e relacionam-se entre si, obedecendo uma dinâmica trilateral em função da relação de interdependência, conforme mostra o esquema a seguir:

³⁰ Compreende-se a indústria audiovisual inserida dentro do conceito de indústria cultural. Entretanto, cabe salientar que as noções de indústria são aqui trabalhadas sem o viés frankfurtiano.

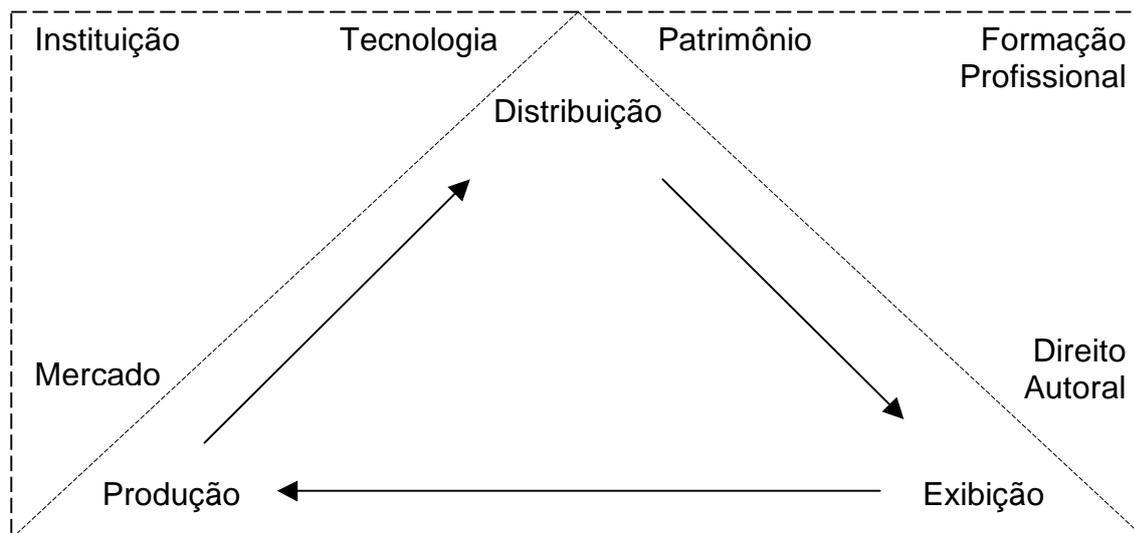


Figura 6 – Representação da delimitação do espaço audiovisual. Fonte: BARONE (2005), baseado na elaboração de SILVA (2010)

Compõem o núcleo central das três tríades os campos da Produção, Distribuição e Exibição, conjunto de atividades que correspondem aos campos fundadores do espaço audiovisual. No primeiro núcleo adjacente, são encontrados Instituição, Tecnologia e Mercado. E o segundo núcleo adjacente é formado por Patrimônio, Formação profissional e Direitos de autor.

Segundo este olhar, além das interações entre os campos do núcleo central – muitas vezes conflituosas, ainda que sejam interdependentes –, acontecem também interações entre os campos de níveis hierárquicos diferentes, que ocorrem de maneira singular para cada um dos elementos. Assim, as influências institucionais e tecnológicas no campo da produção, por exemplo, se dão em patamares diversos do que nos campos da exibição e da distribuição.

3.1.4 O campo da exibição

Sob esta perspectiva proposta por João Guilherme Barone, o campo da exibição, que é o lugar para onde a presente pesquisa está voltada, é entendido como

responsável por operar “os meios físicos e os sistemas necessários ao consumo final do produto audiovisual”, sendo o responsável pela “última mediação entre o produto e o público” (BARONE, 2005, p. 37). Mas as telas das salas de cinema não são a totalidade do campo de exibição; elas se configuram em parte deste setor. Atualmente, o desenvolvimento tecnológico permite falar em uma gama variada de possibilidades de exibição do produto fílmico, entre elas a transmissão pela televisão, a difusão através do chamado *home video* (vídeo-cassete, DVD, Blu-ray), o licenciamento para exibições gratuitas em sistemas fechados como hotéis e aviões e todo tipo de suportes digitais capazes de decodificar a informação audiovisual armazenada em discos rígidos, como laptops, MP4 players, telefones celulares, etc.

De acordo com o Barone (2005, p. 61), os tipos de interação dos núcleos adjacentes com o grande campo de exibição são da seguinte ordem:

- Instituição: legitima o consumo final do produto;
- Tecnologia: aperfeiçoa a experiência sensorial de desfrute da obra, cria novos sistemas e formatos e facilita e amplia o consumo;
- Mercado: faz a mediação final entre o produto e o público, amplia a visibilidade do produto, define a dimensão dos circuitos de exibição e limita a exibição do produto em tempo e espaço;
- Patrimônio: influencia na disponibilidade de produtos para a exibição;
- Formação profissional: melhora o desempenho técnico e comercial do setor, com efeitos positivos nos aspectos culturais;
- Direitos de autor: asseguram a arrecadação dos valores decorrentes da exibição pública da obra.

Como se pode depreender após verificar a síntese de relações da exibição com todos os núcleos, o cinema não forneceu apenas os padrões tecnológicos e de linguagem, mas de organização das relações entre agentes, estruturas e sistemas necessários para a última mediação com o público, ou seja, para o consumo propriamente dito do produto audiovisual (BARONE, 2005, p.31).

3.1.5 A exibição cinematográfica

A atividade de exibir filmes nas salas de cinema mudou, e muito, no Brasil e em todo o mundo, especialmente a partir do momento em que uma complexa indústria audiovisual se estabeleceu. Seu próprio papel dentro da cadeia foi alterado de modo significativo, e ao invés de compreender a única possibilidade de contato do público espectador com os produtos audiovisuais, o cinema passou a ser apenas mais uma delas. Basta lembrar que, com a chegada e gradual popularização da televisão, o público anual caiu de 203 milhões (1970) para 52 milhões (1990) no Brasil, e, em um processo anterior, de 4,4 bilhões (1944) para 1,3 bilhão (1965) nos Estados Unidos, que é o principal mercado dessa indústria (DE LUCA, 2004, p. 192). Hoje, o cinema não representa nem sequer a mais lucrativa dessas possibilidades de exibição. Cada uma dessas chamadas “janelas”, entretanto, não competem entre si pelo mesmo filme, mas são usadas de modo a trabalharem em favor dele de maneira coordenada. Na prática, somam esforços em prol do resultado para quem detém direitos sobre o filme (produtores e distribuidores), mas acabam virando competidoras da sala de cinema enquanto lugar de consumo.

Luiz Gonzaga Assis De Luca (2004), pesquisador e profissional que atuou em quase todas as pontas do mercado audiovisual, acredita que os cinemas, hoje, representem uma espécie de *vitrine* do espaço de exibição. De acordo com o autor, é nas telas dos cinemas que o espectador toma conhecimento da existência de um filme e onde acontece o primeiro consumo. Além disso, serve como uma espécie de alavancador de resultados para as demais janelas de exibição, e um filme que tenha sucesso nas bilheterias dificilmente não obterá sucesso também fora da telona.

Embora muitas práticas tenham mudado, uma delas permanece intacta há décadas: os percentuais de remuneração. No Brasil, atualmente, a margem de faturamento das salas consideradas lançadoras³¹, para um filme em estreia, continua em 50% da bilheteria, padrões semelhantes aos praticados em mercados como o argentino, espanhol, português e francês. Em alguns casos específicos, pode haver negociação de redução destes percentuais até um mínimo de 40% repassado para os

³¹ Para que uma sala de exibição instalada no Brasil seja considerada uma sala lançadora, o que significa, na prática, ter a capacidade econômica de receber uma cópia de um filme em lançamento, ela precisa ter uma média anual em torno de 75 mil ingressos vendidos, o que significa cerca de 1,5 mil espectadores por semana (DE LUCA, 2004, p. 93).

distribuidores, normalmente pagos por fitas que já se encontram na segunda ou terceira semanas de exibição ou mais. Na prática, descontado o Imposto Sobre Serviços (ISS), que incide sobre a bilheteria total, a receita líquida que cabe ao exibidor corresponde a 47,4% do faturamento bruto de um filme. Este percentual deve ser suficiente para arcar com toda a operação das salas, que inclui desde a aquisição dos equipamentos e sua manutenção, a ambientação do espaço físico de acordo com as características necessárias, até o pagamento de salários, tarifas de infraestrutura básica (água e luz), aluguéis e encargos.

Por conta desta realidade, é muito raro que um cinema aufera lucro apenas com a exibição de filmes, como faziam as antigas salas de calçada, onde por quase todo o tempo atividades como a venda de produtos em bombonnières eram mais um serviço adicional aos clientes do que extamente práticas comerciais relevantes. Hoje, ao contrário, o lucro advém, na grande maioria das vezes, da exploração de negócios agregados.

Luiz Gonzaga Assis De Luca (2004, p. 96) apresenta três diferentes fontes de arrecadação através das quais os operadores das salas atualmente conseguem manter o negócio rentável:

- 1) A venda de ingressos nas bilheterias, que é a atividade fim de um complexo de exibição;
- 2) A venda de produtos de alimentação como doces, pipocas e refrigerantes, bem como outros artigos, atualmente classificados de concessões (concessions) nas bombonnières;
- 3) A comercialização de espaços publicitários: nas telas, com a exibição de comerciais antes dos filmes; nas salas e saguões, com o uso dos espaços para a exposição e promoção de produtos através de merchandising; e até mesmo na venda dos direitos de nome (naming rights), que permite batizar uma sala ou complexo com o nome de um patrocinador, dentre outras possibilidades.

Uma vez que a receita proveniente da venda de ingressos na maioria das vezes só paga os custos da operação, as duas fontes adicionais de faturamento ganham maior importância para o negócio. Mas são atividades que, embora não relacionadas diretamente com a atividade, dependem indiretamente do sucesso comercial dos filmes, pois que basicamente existem em proveito do grande fluxo de pessoas.

3.2 GÊNERO CINEMATOGRAFICO

A segunda metade do presente capítulo tem por objetivo destrinchar esta entidade, esta categoria que tem raízes solidamente fincadas na indústria – que foi contextualizada anteriormente –, mas que está envolvida também em muitos outros campos da cinematografia. O gênero cinematográfico, além de possuir uma definição particularmente problemática, requer atenção especial com pelo menos outros dois obstáculos, geralmente decorrentes de abordagens muito específicas empregadas e que acabam resultando em noções reducionistas.

O primeiro desafio, conforme nota Edward Buscombe (2004, p. 312-313), consiste em conseguir driblar o fato de a maioria das teorias a respeito do gênero cinematográfico serem muito extremadas. Ora elas supervalorizam-no, encarando-o como uma espécie de entidade inescapável, efeito colateral da produção em série massificada e sintoma do transbordamento das fronteiras entre cultura e economia (notadamente a perspectiva da Escola de Frankfurt), ora relativizam-no em demasia, assumindo que um autor – seja na figura de um diretor ou produtor, mas sempre de um gênio individual criador – é responsável por absolutamente tudo o que acontece em um filme e capaz de passar totalmente ao largo de qualquer regra ou estrutura pré-definida pela indústria (notadamente a teoria do autor).

O segundo percalço comum neste trajeto diz respeito ao lugar de onde se olha para o gênero. A imensa maioria dos autores costuma abordá-lo a partir de um lugar em comum, que é a produção cinematográfica. Aqui, no entanto, o que nos interessa de fato é observá-lo a partir de um outro viés, compatível com a perspectiva de quem está do lado da exibição. Não que esta diferença no lugar de onde se olha transforme o gênero em *outra coisa*, mas sem dúvida implica estar ciente de quais aspectos se devem observar. Conforme será mostrado no decorrer deste trabalho, por vezes, cabe ao exibidor não apenas escolher entre um ou outro gênero cinematográfico a ser programado em sua sala, mas escolher, dentro do filme ofertado na grade de programação, a que gênero ele pertence.

Com objetivo de equalizar de maneira satisfatória as diversas influências que potencialmente confluem no gênero, preferi adotar uma conceituação mais ampla. Empregarei aqui, portanto, a definição de Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 141-143), que compreendem o gênero cinematográfico como uma categoria de obras

que possuem características em comum, seja de estilo, linguagem, enredo, etc., fortemente ligada à estrutura econômica e institucional da produção, e que só existe quando reconhecida como tal pela crítica e pelo público. “São, portanto, plenamente históricos, aparecendo e desaparecendo conforme a evolução das próprias artes” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 142). Tal entendimento entra em consonância com a ideia de gênero de Steve Neale, para quem gêneros são “sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito” (apud STAM, 2003, p. 148).

Antes de tudo, é importante percorrer o caminho de três olhares distintos sobre o gênero visto dentro da indústria cinematográfica e audiovisual.

3.2.1 O gênero visto pela teoria crítica

Abordar a perspectiva crítica sobre os gêneros requer essencialmente um entendimento de indústria cultural. E muito embora o conceito fundamental de indústria cultural esteja inextricavelmente amarrado a uma concepção de fundo ideológico marxista, pode-se estabelecer diferentes formas de encará-la.

Alguns autores, como Bárbara Freitag (1994), entendem a indústria cultural como “anti ou acultural”, e veem nela “a função de ocupar o espaço do lazer que resta ao operário e ao trabalhador”, criando ilusão de felicidade (FREITAG, 1994, p. 73). Mas esse tipo de leitura deixa a impressão de que a indústria cultural é parte de um plano maquiavélico tecido e operado de maneira objetiva com intenções específicas, quando o próprio Theodor Adorno, em seu texto *A televisão e os padrões da cultura de massa*, originalmente publicado em 1954, alerta para que não se aceite “ingenuamente como coisa decidida a dicotomia entre a arte autônoma e os meios de comunicação de massa, [pois] todos sabemos que as relações entre eles são extremamente complexas” (ADORNO, 1973, p. 547).

Aqui, prefiro empregar a visão elaborada por Francisco Rüdiger, que a concebe como o movimento histórico de perda da autonomia relativa da cultura e da economia, que se fundem e passam a se desenvolver em um só movimento (2004). Vale também manter sempre viva a recomendação do autor para que não se tome literalmente o termo indústria – utilizado por Horkheimer e Adorno unicamente para

fugir de associações com *cultura de massas*, de forma a não passar a ideia equivocada de que é uma cultura que surge espontaneamente do povo – já que o mais importante é o processo de transformação da cultura em bem de consumo. Por último, devemos abordar a visão frankfurtiana de gênero, jamais esquecendo, como nos lembra o autor, que “a prática da indústria cultural não tem o poder que lhe apregoam” (RÜDIGER, 2004, p. 15).

Desta complicada e ambivalente relação entre cultura e mercado, surge uma primeira tentativa de moldar as obras a um padrão de preferência dos compradores. Esta busca advém da necessidade dos bens culturais se tornarem lucrativos, o que é precisamente o preço a pagar pela liberdade de criação do artista e maior acesso a esses bens (RÜDIGER, 2004, p. 34). Tal necessidade corresponde, desta maneira, ao elemento responsável pelo estabelecimento da práxis dentro da indústria cultural que consiste em “produzir ou adaptar obras de arte segundo um padrão de gosto bem-sucedido e desenvolver as técnicas para colocá-las no mercado” (Idem, 2004, p. 23).

Este seria o gérmen da transformação da estereotipia em estratégia de domínio da indústria cultural. De “elemento indispensável para organizar e antecipar as experiências da realidade social” cumpridas pelo sujeito, recursos que “impedem o caos cognitivo, a desorganização mental, [...] instrumento necessário de economia na aprendizagem” (WOLF, 2008, p. 83), os estereótipos, sob a luz de uma visão crítica da indústria cultural, acabam por constituir fórmulas que definem o modo como qualquer conteúdo será percebido, modelos de expectativas ativados antes mesmo de o sujeito se encontrar diante do espetáculo em si: os gêneros. Neste sentido, o próprio Adorno destaca a alteração funcional dos estereótipos:

Sendo os estereótipos um elemento indispensável da organização e uma antecipação da experiência, que nos impede de cair na desorganização mental e no caos, nenhuma arte pode dispensá-los inteiramente. Além disso, o que nos interessa é a mudança funcional. Quanto mais se materializam e se tornam rígidos os estereótipos na presente estrutura da indústria cultural, tanto menos gente tenderá a modificar as suas ideias pré-concebidas com o progresso da sua experiência. Quanto mais opaca e complicada se torna a vida moderna, tanto maior o número de pessoas tentadas a agarrar-se desesperadamente a clichês que parecem impôr alguma ordem ao que, de outro modo, é incompreensível. Assim, as pessoas não somente perdem a verdadeira visão anterior da realidade, mas também acabam perdendo a própria capacidade de experimentar a vida, embotada pelo uso constante de óculos azuis e cor-de-rosa (ADORNO, 1973, p. 557).

Para Verlaine Freitas (2003), a venda constante de imagens estereotipadas do que é bom ou mal, masculino ou feminino, no intuito de facilitar a assimilação da mensagem acaba fazendo o sujeito perceber *apenas* o que já se encontra encaixado dentro do modelo previamente estabelecido. Adorno, bem da verdade, não chega a ser tão enfático em seu ensaio acerca dos padrões da cultura de massa. Para ele, o fato de o espectador saber previamente como vai transcorrer um programa de mistério ou filme de terror serve de garantia contra o desconforto, o incerto, já que tem sempre a sensação de que está pisando em chão firme, terreno seguro. Recorrendo a definições provenientes da psicanálise, o pensador alemão sugere que tal raciocínio de apego ao que já é conhecido é frequentemente uma defesa para evitar visões interiores consideradas impertinentes e capazes de transformar a vida em algo mais difícil do que já é.

A tecnologia de produção, que não só proporciona como exige alta quantidade e velocidade de trabalho, seria um dos fatores a tornar a estereotipia e o uso de gêneros mais rígidos quase inevitável. É a técnica levando à padronização e à produção em série, sem deixar para o consumidor “mais nada a classificar que já não tenha sido antecipado no esquematismo da produção” (HORKHEIMER e ADORNO, 1985, p. 117). Desse modo, cada filme se transformaria ao mesmo tempo em uma cópia e em um trailer do seguinte, e assim sucessivamente.

Na realidade prática tanto do cinema quanto da televisão, não raro o gênero, construído por meio de estereótipos, acaba formando os moldes fixos abordados anteriormente através da personalização de questões objetivas. Isto pode ser observado em um filme, por exemplo, quando o personagem contra o qual o protagonista está lutando (um alto comandante nazista, digamos), vê a derrocada do regime para o qual trabalha associado diretamente com seus defeitos e características de ordem pessoal, ao passo que aquele protagonista retratado como o defensor da causa justa (um soldado raso do exército aliado, digamos) é dotado de uma enleação moral e qualidades pessoais completamente idealizadas. Eis aí, ilustrado, um dos perigos do gênero estereotipado, conforme a crítica frankfurtiana: “induzir as pessoas a simplificações mecânicas, deformando o mundo de tal maneira que ele pareça ajustar-se a compartimentozinhos pré-estabelecidos” (ADORNO, 1973, p. 558).

A visão crítica acerca dos gêneros cinematográficos os percebe claramente como um sintoma de um movimento maior e mais complexo. Outros olhares sobre a mesma fase do estabelecimento de uma indústria do cinema, entretanto, permitem

vislumbrar os gêneros de outra forma: uma espécie de ferramenta de organização de trabalho e orientação da produção; uma espécie de estratégia para o negócio.

3.2.2 O gênero como estratégia industrial

Em *O Gênio do Sistema*, o professor de cinema da Universidade do Texas, Thomas Schatz, implode a *teoria do autor*, erigido pela crítica cinematográfica francesa (embora sem contar com a concordância de seu grande referencial André Bazin). De acordo com essa teoria, seria considerado *autor* de um filme o diretor capaz de deixar sua indelével marca através de uma certa unidade de estilo ou pensamento, que não fosse entregue aos caprichos da indústria, submentendo-se a quaisquer condições impostas, mas que mantivesse um compromisso com suas próprias concepções, tão somente. Ao conferir o status de autor a cineastas como Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Howard Hawks, Richard Ray e John Ford, aquela escola de críticos acabou por negligenciar um dos aspectos fundamentais do processo industrial de produção fílmica na chamada Era dos Estúdios em Hollywood, que foi o papel do produtor como uma figura centralizadora, conforme demonstra Schatz (1991). Era regra e não exceção ele interferir diretamente nos filmes, participando da feitura dos roteiros, selecionando elenco, refilmando cenas inteiras por conta própria sem sequer consultar o diretor ou trancando-se em uma sala de edição para reduzir, sozinho, a metragem de um filme pela metade. Os efeitos disso no produto cinematográfico, como se verá mais adiante, são graves. Sobre o status superpoderoso dos produtores naquela época, o escritor e roteirista Raymond Chandler deu um depoimento interessante: “O fato de poder o produtor alterar, destruir e desprezar o seu trabalho só pode restringir a concepção desse trabalho e tornar-lhe a execução mecânica e indiferente” (apud SKLAR, 1978, p. 282).

Mas não era só isso. Os grandes produtores que atuaram na indústria norte-americana durante as décadas de 1920 a 1950 tiveram uma importância ímpar também no desenvolvimento do cinema enquanto negócio. Por eles passaram, portanto, questões como a estratégia mercadológica dos grandes estúdios e sua economia de produção, essenciais para a compreensão do gênero não somente

enquanto modelo narrativo, mas um sistema desenvolvido por esta mesma indústria para fazer da produção e venda de filmes uma atividade rentável.

O mito do filme ser fruto unicamente de expressão individual de um gênio criador cai por terra quando analisadas as forças institucionais que se combinam durante o processo de sua produção. Junto da capacidade artística dos profissionais mobilizados, a estrutura administrativa dos estúdios, os recursos que eles detinham e as próprias estratégias de mercado de cada uma das chamadas *majors* também atuavam na formação de um modelo quase rígido de feitura, fórmulas de histórias que se reciclavam. Estas múltiplas engrenagens do sistema em funcionamento durante a Era de Ouro resultaram capazes de criar, conforme cunhou André Bazin (apud SCHATZ, 1991), um gênio próprio. Tal *estilo da indústria* é melhor explicado nas palavras de Thomas Schatz (1991, p. 22):

A Hollywood clássica [pode ser compreendida] como um período em que várias forças sociais, industriais, tecnológicas, econômicas e estéticas compunham um delicado equilíbrio. Esse equilíbrio mostrava-se cheio de conflitos e deslocava-se de um lado para outro, mas também era suficientemente estável para, durante quatro décadas, manter um consistente sistema de produção e de consumo – e, com isso, um corpo de trabalho de estilo uniforme. Havia um padrão de contar histórias, desde o trabalho de câmera e de cortes até a estrutura da trama e a temática. Era o sistema de estúdio, como um todo, que mantinha este equilíbrio (SCHATZ, 1991, p. 22).

A padronização através de uns poucos gêneros que se percebe nas primeiras décadas do cinema industrial norte-americano não é uma iluminação dos autores contemporâneos. Ela foi percebida durante aquele período, e também criticada até mesmo dentro da própria indústria. A Universal City, por exemplo, complexo de estúdios de uma das *majors* que mais filmes produziu anualmente e que seguia uma verdadeira linha de montagem, era constantemente referida durante aquelas décadas pelos seus próprios pares de maneira irônica como *fábrica de filmes*. Seu presidente e fundador, Carl Laemmle, tinha plena consciência que tal padronização era um paradoxo central da cinematografia enquanto negócio: “Ao contrário dos automóveis, os filmes deveriam ser diferentes uns dos outros, mas Laemmle estava convencido de que as variações poderiam ser minimizadas com uma política de ‘diferença regulada’, enquanto certos valores de produção seriam mantidos” (SCHATZ, 1991, p. 34). Para ele, bastava que o processo de produção e a fórmula da história estivessem bem

estabelecidos para um determinado gênero que um diretor se encarregaria de levá-lo adiante fazendo apenas alguns ajustes circunstanciais na história e na personagem.

Não é de estranhar, portanto, os efeitos de tal esquematização dentro do produto cinematográfico em si. Como nota Robert Sklar em sua *História Social do Cinema Americano*, as fórmulas e os temas sociais significativos não se misturavam efetivamente. Atração principal da classe média e carro chefe das receitas de bilheteria, o gênero das altas comédias, por exemplo, jamais levantava qualquer dúvida sobre nenhum valor social, e visava “provocar o riso explorando estereótipos raciais e sexuais” (SKLAR, 1978, p. 281). De acordo com o mesmo autor, o formulismo da produção não mostrava seus efeitos apenas nas comédias e nos filmes tidos como essencialmente leves e feitos para divertir. “Até os filmes socialmente conscientes eram cuidadosamente construídos para ficar dentro dos limites dos mitos culturais e políticos norte-americanos essenciais. [...] Fosse qual fosse o desafio que o cinema fazia às normas tradicionais mais rígidas, a contribuição de Hollywood para a cultura norte-americana era essencialmente de afirmação” (SKLAR, 1978, p. 231). O triunfo do modelo industrial hollywoodiano pode ser considerado, portanto, um triunfo da manutenção contínua de valores, de ideais, de estéticas e de normas pré-estabelecidas. Em última instância, um triunfo da fórmula.

Não é difícil visualizar, em termos práticos e objetivos, a influência da normalização rígida no estabelecimento do gênero composto por estereótipos neste modelo industrial. Um bom exemplo são os filmes *western* norte-americanos, considerados o gênero mais popular e mais duradouro de Hollywood, que desde o nascimento do cinema surgiu embasado na força do mito da América selvagem criado pela tradição do romance americano e pela *pulp literature*, que sobreviveu ainda por muitas décadas com grande força (pode ser visto até hoje, ainda que menos frequentemente), reciclando sua própria fórmula e adaptando-a aos novos tempos.

Jim Kitses (2004) pondera que o faroeste não pode ser visto como uma *forma*, mas como uma dialética filosófica específica, um conjunto de significados e atitudes que proporcionam a tradicional estrutura temática do gênero. Ainda assim, pode-se pinçar sem dificuldade uma série de padrões pré-determinados que se repetem. Em *Authorship and genre: notes on the western*, o autor levanta uma relação de antinomias que servem de estrutura fundante para este tipo de filme, representando o conflito ideológico entre o Oeste bárbaro e o Leste civilização: liberdade, honra, interesse pessoal e solipsismo caracterizam o indivíduo enquanto restrição,

instituições, responsabilidade social e democracia caracterizam comunidade; pureza, experiência, brutalidade e selvageria da natureza antagonizam com a corrupção, conhecimento, refinamento e humanidade da cultura; e Oeste e Leste se mostram separados por relações de mundo agrário *versus* industrial, tradição *versus* mudança e passado *versus* futuro.

Além dos macroesquemas supracitados, é possível ainda elencar uma série de padrões no *western* que Kitses (2004, p. 27) classifica como pertencentes a quatro ordens distintas: a) História: a convenção básica do gênero é que filmes de faroeste tratam do passado dos Estados Unidos. b) Temas: enredos podem variar dentro de um determinado tipo de personagens e conflitos já familiares, tais como o xerife e a lei tentando prevalecer sobre o valentão armado. c) Arquétipo: ele incorpora diferentes modelos advindos ora do romance, da tragédia, da comédia, etc., através de um processo de seleção comercial que se dá em ciclos. d) Ícones: personagens, situações e ações específicas ganham poder emblemático. Um mínimo movimento que se desenha no horizonte, a fundação de uma comunidade, a perseguição aos índios podem ganhar diversas associações distintas. Cenas como o personagem demonstrando suas habilidades com o revólver, sendo barbeado e jogando pôquer têm um significado ritualístico latente que pode ser trazidos à superfície e trabalhado. A busca, a jornada, o confronto podem receber conotação moral ou alegórica.

Como se viu a título de exemplo, o *western* não acarreta em filmes sempre iguais. As possibilidades existem, mas são mantidas unidas por uma estrutura narrativa e dramática previamente proporcionada pelo gênero. Ao público, que já conhece o faroeste, resta esperar determinados personagens, situações, paisagens e conflitos. O gênero é encarado, portanto, como “uma estrutura vital através da qual perpassa uma miríade de temas e conceitos” (KITSES, 2004, p. 28). A forma, se não coloca os filmes em moldes industriais idênticos, pré-define as conexões e cerceia o espaço dentro do qual o diretor pode experimentar, moldar e refinar os efeitos e significados que pretende construir. É a confirmação, na prática, da concepção criada pelo chefe da Universal, o produtor Carl Laemmle, de deixar margem tão somente para uma “diferença regulada” entre os filmes.

3.2.3 O gênero hoje

O sistema de grandes estúdios de produção com mega-estruturas montadas, grandes estrelas, diretores, técnicos e roteiristas contratados como funcionários de uma verdadeira fábrica de filmes foi substituído. As *majors*, que outrora exerciam seu domínio do mercado cinematográfico através, principalmente, de sua força enquanto grandes produtores, em sua maioria ainda seguem ditando seus rumos, porém atuando, agora, como distribuidores e coprodutores (financiadores) dos filmes. Prova desta força e penetração nos diversos mercados é que as grandes distribuidoras internacionais são hoje responsáveis até mesmo pela distribuição de grande parte dos filmes nacionais dentro do circuito exibidor brasileiro (ALMEIDA e BUTCHER, 2003). O movimento de libertação dos produtores todo-poderosos que começara com Charles Chaplin produzindo seus próprios filmes e que aos poucos ganhou a adesão de outros diretores, hoje alcançou em larga escala os principais atores, que frequentemente produzem os filmes em que atuam através de suas próprias companhias produtoras, em parceria com financiadores que não raro são as *majors* distribuidoras. A linha de montagem, se não acabou completamente, foi alterada de maneira significativa.

A superação do modelo industrial cinematográfico do período conhecido como Era dos Estúdios, entretanto, não significou necessariamente a extinção de todas as suas práticas. Muito embora tenha havido grandes transformações, como uma radical alteração do modelo de produção, a perda do status de meio de comunicação de massa dominante e a grande diminuição de público, algumas estratégias mercadológicas e narrativas como o emprego de gêneros que possam antecipar a experiência do espectador continuam presentes, porém agora utilizadas de outra maneira.

Um exemplo bastante ilustrativo é o filme “Titanic” (Titanic, 1997), de James Cameron. De acordo com o exibidor Eduardo Difini Leite³², em dezembro de 1997, por ocasião do lançamento do longa-metragem no circuito brasileiro que se aproximava, a Twentieth Century Fox, que assinava a produção junto com Paramount Pictures e Lightstorm Entertainment, repassou aos profissionais do setor de exibição

³² Entrevista realizada no dia 21 de junho de 2009.

um material promocional com dados sobre o novo produto que chegava às telas. Como argumento de venda, entre os itens elencados no intuito de convencer os programadores do circuito comercial de cinema do eminente sucesso de “Titanic” – e portanto fazê-los colocar a película no maior número possível de telas – estava uma referência ao gênero como elemento de importância central.

De acordo com o material promocional, um dos fatores que garantiriam grande interesse do público por parte do longa-metragem seria sua inclusão não em um, mas em *diversos* gêneros populares *simultaneamente*. Deste modo, garantir-se-ia o estabelecimento de um vínculo anterior não apenas com uma determinada parcela de espectadores, mas com um enorme parcela do público potencialmente frequentador de cinema. De acordo com a peça, o filme de James Cameron é um e é muitos. Ele pode ser visto como documentário, na medida em que mostra cenas reais da exploração subaquática em busca dos fragmentos do navio naufragado, e a “sensação de real” é constantemente reforçada por ser uma reconstituição de algo que “aconteceu de verdade”; ele pode ser compreendido como romance, pois conta a história do relacionamento entre Jack Dawson e Rose Bukater dentro dos moldes pré-estabelecidos de jovem de origem pobre que se apaixona por jovem de família tradicional e conservadora prometida a homem muito rico e poderoso; ele pode ser entendido através do viés da aventura, porque narra a trajetória de um jovem e destemido artista de rua que ganha a passagem de navio em um jogo de cartas minutos antes de o navio zarpar e resolve embarcar em uma jornada incerta em busca de emoções; ele pode ser visto como filme-catástrofe, já que de antemão se conhece o destino trágico do transatlântico e o saldo de milhares de vítimas fatais, e o público espera durante todo o longa-metragem pelo desastre iminente, os passageiros saltando ao mar; ele pode ser experimentado como um drama de conflito de classes, na medida em que retrata as segregações dentro do barco e a luta pela ascensão social através do estereótipo do jovem bom de coração puro, mas de modos rudes que busca aceitação em um grupo constituído essencialmente por gente de boa educação mas de práticas corruptas; ele pode ser entendido como um filme de época, na medida em que reconstitui com riqueza de detalhes os costumes, roupas, comportamentos, objetos, diferenças de quase um século antes; ele pode ser observado como uma epopéia de emigração, pois narra a viagem de descoberta de um povo rumo ao novo mundo prometido de possibilidades, a América.

Mas a exploração do maior número de gêneros simultaneamente em um mesmo filme não era uma prática inédita quando dela James Cameron lançou mão no final da década de 1990. Exatamente meio século antes, chegava às salas exibidoras o trailer de “Milagre na rua 34” (Miracle on 34th Street, 1947), dirigido por George Seaton. A peça era uma tentativa primitiva (sobretudo do ponto de vista publicitário) de comunicar a exploração simultânea de diversos gêneros na mesma película. O filme promocional mostrava, em tom de recriação de uma historieta real, os percalços do próprio produtor para conseguir fazer um trailer adequado para o filme. Ele começa mostrando o produtor assistindo ao trailer produzido pelos funcionários, e furioso com a tentativa de convencer o público de que se trata de muitas coisas em uma só, dizendo que isso não era possível. Em seguida, sai em caminhada pelas ruas internas do estúdio, perguntando para estrelas de cinema o que mais gostaram no filme que estava por ser lançado, pergunta para a qual sempre obtém uma resposta diferente a cada vez. Depois disso, o produtor é mostrado assistindo à fita, e tendo uma combinação improvável de diferentes emoções. Por fim, o produtor tem uma ideia genial para o trailer, que acaba por se mostrar exatamente igual à primeira peça promocional a que havia assistido, e que diz assim: “This film has everything. It’s Hilarious! Romantic! Delightful! Charming! Tender! Exciting! And it’s groovey!”³³.

Esta primeira tentativa de conquistar o maior número possível de espectadores através da combinação de vários gêneros simultaneamente na superfície de um filme foi bastante parecida com a estratégia de “Titanic”. A diferença é que o filme de 1947 tentou comunicar isso explicitamente para o seu público. James Cameron, por outro lado, deu a informação completa apenas para os distribuidores e exibidores, deixando que o público interpretasse mais livremente aquela salada de gêneros. De certa maneira, aquele acabou sendo um passo intermediário para uma prática de uso dos gêneros cinematográficos que se tornaria corrente na indústria.

Bem mais recente é o longa-metragem de animação “Up: altas aventuras” (Up, 2009), dirigido por Pete Docter e produzido pelos estúdios Pixar com a nova e atrativa tecnologia 3D, o primeiro longa animado na história a abrir o prestigiado Festival de Cinema de Cannes, na França, em maio de 2009. De acordo com a sinopse oficial

³³ “Este filme tem tudo. É engraçado! Romântico! Agradável! Encantador! Delicado! Excitante! E é super na moda!” tradução livre do autor.

publicada em seu material promocional na internet³⁴, trata-se de “uma aventura cômica sobre o vendedor de balões de 78 anos Carl Fredricksen, que finalmente realiza o sonho de sua vida de uma grande aventura ao amarrar milhares de balões à sua casa e voar até a América do Sul”. Entretanto, a crítica recebeu o filme ressaltando suas características que vão muito além de gêneros como a animação, a comédia e a aventura. “Essa historinha de tons fantásticos termina sendo um interessantíssimo golpe autoral, pois funciona em múltiplos níveis”, escreveu Kleber Mendonça Filho (2009). Todd McCarthy (2009) comparou “Up”, em sua crítica para a revista *Variety*, aos “filmes clássicos de fuga do mundano, de ‘O mágico de Oz’ a ‘Wall-E’ ”. Luiz Carlos Merten, crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*, viu na animação um filme sobre “as memórias afetivas que carregamos” (2009). Mendonça Filho, em seu texto analítico sobre o longa, define muito bem as suas múltiplas camadas, visíveis cada uma delas apenas para seus públicos próprios:

Para o mercado, é um filme 3D, com animação de qualidade que continua surpreendendo, mas que ejeta os excessos deslumbrados do formato. Espectadores atentos poderão perceber que é também um filme tristíssimo sobre a velhice que, através de pulos de imaginação e algo que só pode ser descrito como “mágica”, poderá matreiramente enganar milhões com enorme senso de humor e acurado domínio de cenas de ação. “Up” é muitas vezes engraçadíssimo. [...] Olhando direitinho, temos uma obra que compartilha afinidades com a outra surpresa americana vista esse ano, “Gran Torino”, de Clint Eastwood. Nos dois filmes, homens aposentados que enfrentam não apenas a velhice, mas processos recentes de vividez, e que passam boa parte dos seus dias nas varandas de suas casas, vêm-se numa relação relutante de amizade com meninos orientais que tornam-se grandes amigos (MENDONÇA FILHO, 2009).

Diferentemente de “Titanic” (1997), no qual diversos gêneros estão associados e combinados em sua superfície, prontos para serem experimentados todos ao mesmo tempo, mas ainda formando uma mistura heterogênea na qual cada estereótipo narrativo representa um dos diferentes elementos não completamente solubilizados neste caldo, em “Up: altas aventuras” (2009) os gêneros se mostram agrupados de maneira um pouco diferente, em uma mescla homogênea e ainda mais complexa, de outra ordem. No longa-metragem da Pixar, conforme percebido através da comparação das críticas colhidas, os gêneros não são mais construídos seguindo estritamente estereótipos, mas fragmentos das fórmulas tradicionais que, para usar a expressão empregada por Kleber Mendonça Filho, “enganam”, e permitem que o

³⁴ Disponível em <<http://disney.go.com/disneypictures/up/main.html#/epk/about/>>. Acessado em 22 jun. 2009.

público os perceba somente conforme forem atingindo as subcamadas nas quais restam escondidos. São duas maneiras diferentes de propiciar que espectadores com gostos variados possam consumir e gostar do mesmo filme, de apresentar um mesmo produto fímico para públicos consumidores distintos.

O que se observa, em última análise, é a passagem da utilização do gênero como estratégia de antecipação de experiência do público através do uso de estereótipos e como formato facilitador do processo de “fabricação” do filme para uma estratégia mercadológica e narrativa de apresentação do enredo em níveis ou camadas diversas, propiciando o estabelecimento de vínculo com uma parcela maior e mais abrangente de espectadores potenciais.

3.2.4 O gênero cinematográfico na exibição

Em um final de semana qualquer de outubro de 2010, fui ao cinema sem um filme específico em mente para assistir, uma prática que, volta e meia, costumo adotar: chego à sala de exibição, olho por cima os títulos e cartazes, tento me lembrar de alguma informação sobre o que está disponível, e escolho um deles que pareça estar mais ou menos de acordo com o estado de espírito em que me encontro. Naquela oportunidade, decidi ver “O solteirão” (Solitary man, 2010). O gênero indicado pelo cinema era comédia. O próprio título do filme e o material de divulgação pareciam corroborar a informação. No cartaz, uma breve descrição dizia: “Ele tenta se amarrar em alguém... mas há sempre muitas tentações”.

Sentado na poltrona, aguardei por um filme que jamais foi exibido. No lugar da comédia que esperava assistir, vi um drama que contava uma história bastante deprimente. E chamou minha atenção o fato de a expectativa de assistir a uma comédia ter prejudicado consideravelmente a leitura do filme como ele realmente era.

O gênero de um filme é um dos elementos levados em conta no momento em que o espectador decide o que irá assistir. Ele pode, por vezes, acabar até mesmo sendo o elemento definidor desta escolha. Se o gênero cinematográfico, como já vimos, também pode ser encarado como um conjunto de expectativas que circula entre indústria, texto e sujeito, a frustração destas expectativas, além de efetivamente atrapalhar a fruição da película, potencialmente gera no espectador um efeito negativo

difícil de ser precisado, mas facilmente percebido. Isso pode ser comprovado através do cotejo de algumas críticas ao filme, que, em sua grande maioria, dão grande destaque para a confusão acerca do gênero indicado para o filme.

“O título nacional prenuncia uma comédia, mas “O solteirão” (Solitary man) é um drama de autodestruição que está muito mais próximo do nome original, ‘O solitário’”, escreveu Érico Borgo para o site Omelete³⁵. Não faltaram adjetivos para a escolha na crítica de Miguel Barbieri Jr. para a *Veja São Paulo*³⁶: “Embora o ridículo título nacional aponte para uma comédia, trata-se de um acertado drama da mesma dupla de diretores de ‘Filhos da máfia’, só lançado em DVD.” O mesmo pode ser visto na opinião de Reinaldo Glioche para o *Claquete Cultural*³⁷, que deixa ainda nas entrelinhas que o nome do filme pode ter sido uma manobra para ludibriar o espectador: “Não se deixe enganar pelo péssimo título nacional, este filme não é uma comédia sobre um homem livin’ la vida loca.” Já a reação de Régis Trigo em seu comentários para o site *Cine Players*³⁸ está impregnada de pura irritação:

...e de duas uma: ou os responsáveis pelo título nacional de “Solitary man” não sabem falar inglês, ou não assistiram ao filme. O nome que a obra recebeu aqui no Brasil – “O solteirão” – não apenas contraria a natureza do protagonista (afinal, ele não é um solteiro por convicção, mas sim – como, aliás, já indica o título original – um homem só), como também passa uma falsa impressão de que o estilo da película é algo próximo aos filmes de Steve Martin ou, quem sabe, até de Jerry Lewis (2010).

Embora possa parecer um movimento exclusivamente do exibidor a determinação, na bilheteria, do gênero a qual um filme pertence, via de regra se trata de um procedimento adotado pela empresa distribuidora do filme. No site da *Califórnia Filmes*³⁹, companhia responsável pela distribuição de “O solteirão”, a ficha técnica da película indica tratar-se de uma comédia. Além disso, é de responsabilidade do distribuidor a produção do material promocional do filme, tais como cartazes, banners e website, bem como a própria escolha do título que a produção irá ganhar em cada mercado. Na Argentina, por exemplo, o longa-metragem

³⁵ Disponível em <<http://www.omelete.com.br/cinema/critica-o-solteiro/>>. Acessado em 7 de janeiro de 2011.

³⁶ Disponível em <<http://vejasp.abril.com.br/cinema/o-solteiro/>>. Acessado em 7 de janeiro de 2011.

³⁷ Disponível em <<http://claquetecultural.blogspot.com/2010/10/critica-o-solteiro.html>>. Acessado em 7 de janeiro de 2011.

³⁸ Disponível em <<http://www.cineplayers.com/critica.php?id=2036>>. Acessado em 7 de janeiro de 2011.

³⁹ Disponível em <http://www.californiafilmes.com.br/filme/detalhes_ficha.jsp>. Acessado em 11 de janeiro de 2010.

foi batizado como “El hombre solitario”, embora também tenha sido classificado como uma comédia. E, a exemplo do que aconteceu no Brasil, muita gente não entendeu ter assistido a um filme deste gênero.

Nas entrevistas realizadas com os administradores do Cine Theatro Carlos Gomes, algumas nuances sutis puderam ser observadas quanto ao entendimento de cada um acerca do gênero cinematográfico. André Difini Leite o compreende como “a natureza do filme”, uma característica, portanto, dada a priori, intrínseca mesmo à película. Guilherme Leite o vê como o elemento responsável por fazer com que o conteúdo leve satisfação às pessoas, o que talvez se possa entender como uma espécie de instrumento auxiliar na intermediação entre o filme e o público, um tradutor para os espectadores do teor da produção. Já Edurado Difini Leite é o que demonstra a visão mais pragmática. Ele entende o gênero cinematográfico como “o perfil do filme”, ou seja, o relaciona com a parcela do público para o qual ele se destina, uma visão mais mercadológica que coloca a película essencialmente como um produto. Este viés é reforçado mais adiante: “Na minha visão financeira-administrativa, eu divido assim: filme que dá dinheiro e o filme que não dá dinheiro. E a gente procura seguir o filme que dá dinheiro, porque é um negócio” (2010). O que significa que, para o exibidor (ao menos neste caso), não há preconceito de gênero capaz de fazer com que um determinado filme fique de fora da programação, desde que seja rentável ao cinema. E a guinada do Carlos Gomes para os filmes pornôns no decorrer da década de 1980 é prova disso.

Se o exibidor persegue o “filme que dá dinheiro”, é plausível esperar do distribuidor que tente transformar cada uma das produções que comercializa em um produto promissor para quem o exhibe. Só que os exibidores não são o único público para o qual o distribuidor se dirige; ao mesmo tempo em que ele precisa tornar um filme interessante para a sala de cinema, também necessita fazer o mesmo para o espectador, já que a ele cabe a sua promoção e divulgação. Neste meio de campo intrincado, o que parece não faltar é lugar para um sem número de confusões e mal-entendidos. E a dificuldade em se referir ao gênero cinematográfico e empregá-lo comercialmente de maneira mais clara para os diversos públicos (além de todas as dificuldades de lidar com ele decorrentes da sua própria natureza complexa), é um bom exemplo disso.

Ao desenrolar diversos pontos de vista possíveis para encarar o gênero, procurei construir um caminho que culminasse em um viés próprio do setor de exibição. Ao mesmo tempo, busquei fugir do mero exercício retórico, pois acredito que essa composição derivada de exemplos práticos e situações específicas colaboram para evidenciar o quão complexa é essa entidade, que acaba tanto mais indefinida quanto mais rígidas forem as fronteiras que tentamos atribuir a ela.

Com uma ideia mais clara a respeito do papel que cumpre o gênero cinematográfico para os exibidores, e nunca esquecendo que menos importa a precisão dos termos e das nomenclaturas, mas a separação em categorias temáticas claramente diferenciáveis, é possível proceder na análise dos dados coletados nesta pesquisa.

4. A LÓGICA DE FUNCIONAMENTO DO CINE THEATRO CARLOS GOMES

Depois de contar a história do CineTheatro Carlos Gomes, situá-lo dentro de uma indústria audiovisual de complexidade sempre crescente e mostrar os desafios de abordar o gênero cinematográfico sob a perspectiva diferenciado do exibidor, o objetivo do presente capítulo é analisar mais de perto os dados quantitativos que, espero, possam me levar a um entendimento mais profundo da lógica de funcionamento do Carlos Gomes a partir do gênero.

Antes de me debruçar sobre os números, entretanto, cabem alguns esclarecimentos.

Os dados compilados a seguir foram obtidos através de um cruzamento de inúmeras fontes de pesquisa. A fonte principal foram as cadernetas mantidas por Mário Difini e por Guilherme Leite com informações acerca do dia-a-dia da sala de cinema. Elas trazem, a cada semana, os títulos dos filmes exibidos acompanhados da companhia responsável pela distribuição dos mesmos, a renda bruta auferida com a película em questão – que, vale ressaltar, não é um dado oficial contábil –, além de indicarem as datas onde houve mudança no valor cobrado pelo ingresso e as novas tarifas praticadas. Há, é claro, algumas lacunas, pequenas confusões ou informações incompletas. Os títulos, por exemplo, nem sempre guardam total conformidade com as traduções oficiais: por vezes, falta um artigo ou muda uma preposição, o que dificulta imensamente a busca pelos títulos originais dos filmes. Há, também, alguns períodos em que os valores cobrados pelos ingressos não foram atualizados. Essas lacunas foram preenchidas, sobretudo, através de pesquisa nos arquivos dos principais jornais de Porto Alegre, Zero Hora e Correio do Povo, e também com conversas com os antigos administradores que deram pistas sobre as informações.

O processo para chegar ao gênero cinematográfico a que cada película exibida pertence, partindo dos títulos anotados à mão pelos administradores nas cadernetas, se mostrou especialmente tortuoso. A primeira impressão ao ter contato com o material fazia crer que era possível definir o gênero apenas pelo nome do filme, o que logo caiu por terra. Ao pesquisar mais sobre o filme “A gang suja do sexo”, exibido no Carlos Gomes na primeira semana de janeiro de 1983, descobri que não se tratava de uma produção erótica ou de sexo explícito, mas “La banda del trucidado” (que em

tradução literal significa algo como *o bando do trucidado*, e que em inglês fora traduzido, por exemplo, para “Destruction force”), um policial italiano de 1977 dirigido por Stelvio Massi. Aquilo apontava duas coisas: primeiro, que havia uma tendência de colocar uma conotação sexual nos títulos dos filmes no período; e segundo, muito mais grave para a pesquisa, que esta prática impossibilitava a tarefa de diagnosticar o gênero apenas pelos nomes.

A saída encontrada para classificar os filmes, portanto, passou a ser a partir do título original. As fontes de pesquisa para desvendar a informação foram seis websites que contam com uma catalogação de filmes em larga escala: Internet Movie Database⁴⁰, Meu Cinema Brasileiro⁴¹, E-Pipoca⁴², Cinemateca Brasileira⁴³ e Internet Adult Film Database⁴⁴. Complementando a pesquisa eletrônica, utilizei ainda a rara coleção Guia de Filmes, que fora guardada e a mim emprestada pelo crítico de cinema Goida, uma série de 61 volumes publicados pelo Instituto Nacional do Cinema e pela Embrafilme, que traz em suas páginas uma compilação de todos os títulos exibidos nos cinemas brasileiros entre 1967 e 1982. Uma vez descoberto o título original, estabeleci que o gênero ao qual pertenceria uma determinada produção seria definido pelo que apontasse o cruzamento destas seis fontes: aquele que se repetisse o maior número de vezes seria o gênero. Como o ano possui 52 semanas, e na grande maioria delas foram exibidas duas películas por vez, isto significa que foram necessárias mais de 600 consultas às bases de dados para estabelecer o gênero cinematográfico de cada um dos filmes programados no Carlos Gomes em cada ano pesquisado!

Já a modalidade de exibição, termo que cunhei para diferenciar o formato no qual as sessões eram apresentadas e comercializadas, foram definidas pelo número de filmes programados durante cada dia da cine-semana, por alguns apontamentos particulares nas cadernetas e nas entrevistas com os administradores. O programa simples consistia na exibição de um único filme em sessões consecutivas, enquanto que o programa duplo era formado pela apresentação de duas películas diferentes uma após a outra, com a cobrança de um único ingresso. Algumas variações podem ser notadas, e não se configuram exatamente em exceções aos dois formatos, mas em mudanças de programação. Um exemplo é a semana de 11 a 17 de julho de 1983, cujo

⁴⁰ Disponível no endereço <http://www.imdb.com>.

⁴¹ Disponível no endereço <http://www.meucinemabrasileiro.com>.

⁴² Disponível no endereço <http://epipoca.uol.com.br>.

⁴³ Disponível no endereço <http://cinemateca.gov.br>.

⁴⁴ Disponível no endereço <http://www.iafd.com>.

programa duplo foi interrompido no meio da semana e substituído em favor da exibição, em programa simples, do primeiro filme de sexo explícito da história da sala de cinema. Importa notar que, em todo o período estudado, isto é, de 1971 até 2002, a permanência no interior do cinema sempre foi permitida independentemente dos horários das sessões. Não havia o rigor como há hoje, que obriga o espectador a entrar pouco antes do início da projeção e se retirar tão logo os créditos finais se encerrem. Era comum que se entrasse e saísse das sessões, se chegasse em meio ao filme e, só na sessão seguinte, se assistisse ao começo da película, especialmente quando o gênero pornô se instaurou, mas também antes dele. Prova disso são alguns anúncios veiculados na mídia local pelo Carlos Gomes que recomendavam ao público assistir a alguns filmes desde o início. A única exceção a essa regra de que se tem notícia foi durante os meses de março e abril de 1990, quando da tentativa de apresentação de um show de sexo explícito ao vivo no palco do cine-teatro. Como os preços eram diferenciados (até dez vezes mais caros que os das sessões de cinema comuns), havia um controle rígido sobre a permanência dos espectadores no espaço, uma vez que o espetáculo era muitas vezes intercalado com a exibição de longas-metragens.

Cada ano apresentou algum tipo de dificuldade própria, e todas elas serão explicadas com mais detalhes nos subcapítulos a seguir. Estes percalços se deram tanto em relação a especificidades do próprio negócio em cada ano quanto por impossibilidades de obtenção de alguns dados pontuais.

Dentro das grandes tabelas dos panoramas anuais de atividades do cinema, procurei seguir uma mesma estrutura que servisse para todas elas. Entretanto, pequenas diferenciações tiveram que ser feitas. Para os anos de 1975 e 1983, por exemplo, épocas onde diversos gêneros cinematográficos era exibidos no Carlos Gomes, decidi por excluir da amostra todos os filmes cujos títulos originais (e, conseqüentemente, os gêneros a que pertencem) não puderam ser encontrados. Assim, o total de filmes da amostra destes anos é ligeiramente inferior ao total de filmes de fato exibidos na casa. Em todos os casos, o público estimado foi calculado a partir da divisão entre a renda bruta obtida e o valor médio do ingresso praticado naquela semana. Sempre que o valor do ingresso sofria uma mudança no meio da cine-semana, seja por conta de promoções de final de semana, seja por aumento do valor, então era utilizada uma média ponderada para que fosse atribuído o valor do ingresso médio. Isso explica porque, em alguns casos, o público estimado não é igual a um valor inteiro.

4.1 O CINE THEATRO CARLOS GOMES EM 1975

1975 foi escolhido como marco inicial da amostra estudada por se tratar do primeiro ano no qual todas as informações de programação foram encontradas completas nas cadernetas dos administradores. O período, casualmente, também marca o primeiro ano da administração sob o comando de Guilherme Leite, após a morte de Mário Difini, nos últimos meses de 1974. A época possui algumas características singulares, que valem ser observadas.

A primeira delas diz respeito ao vigor da meia-entrada, lei que autorizava, à época, os estudantes a ingressarem nas salas de cinema pagando metade do valor do ingresso durante todos os dias da semana. Como o dado que ficava registrado pelos administradores era somente a renda bruta de cada semana, e não o público total, fica impossível determinar a quantidade de gente que entrava pagando o ticket integral e quantos espectadores se beneficiavam da lei. Para efeito de cálculo, portanto, utilizei a média aritmética simples para determinar o preço médio do ingresso, já que os valores não variavam de acordo com o dia. Cabe notar a baixíssima variação de preços ao longo do ano (houve apenas um aumento de tarifa, de 25%). O ingresso começou o ano valendo Cr\$ 4,00 (quatro cruzeiros), o equivalente a R\$ 7,49, e terminou em Cr\$ 5,00 (cinco cruzeiros), equivalente a R\$ 7,40⁴⁵. O Brasil, naquele ano, teve inflação de 29,35%, e entrava no chamado período de inflação moderadamente crescente, que duraria até 1985 (MINELLA, 2003).

Outro ponto importante e que deve ser observado diz respeito à sexualização dos títulos dos filmes, que já ocorria em boa medida. Apesar de ser aquele um período de grande repressão social e censura por parte do governo militar brasileiro, era crescente a erotização das películas. Cabe notar, entretanto, que essa erotização parece ter chegado primeiro aos nomes dos filmes que eram exibidos do que propriamente aos seus conteúdos. Se é verdade que já havia um número considerável de comédias e dramas eróticos na programação do Carlos Gomes, talvez mais comum ainda fossem as produções de outros gêneros que pegavam emprestado um toque de

⁴⁵ Todas as atualizações monetárias de preços deste trabalho têm como referência o mês de dezembro de 2010. Tanto as atualizações monetárias como as medições de inflação foram calculados tendo como índice o IGP-DI/FGV. Trata-se do índice geral de preços – disponibilidade interna, instituído em 1944 com a finalidade de medir o comportamento de preços em geral da economia brasileira. É uma média de outros três índices econômicos, calculada pela Fundação Getúlio Vargas.

insinuação erótica apenas para o seu título. Alguns exemplos disso que podem ser observados no ano de 1975 são a comédia “Gente que transa”, o policial “O exorcista de mulheres” e o filme de ação “Sob o domínio do sexo”. Talvez este fenômeno represente a ânsia de ver o que era proibido, ou ainda velado e apenas insinuado, e que ajudaria a explicar a guinada ocorrida poucos anos depois para filmes de conteúdo simplesmente erótico ou abertamente pornográfico, à medida que os controles do estado sobre os produtos audiovisuais arrefeciam.

O ano em questão também marcava o que era provavelmente o auge da estratégia adotada pelo Cine Theatro Carlos Gomes desde sua reabertura sob o comando de Mário Difini, em 1971, que consistia em apostar em programas duplos aliados a preços e programação populares – os dois últimos desde muito tempo já eram a marca registrada desta sala de cinema.

A tabela a seguir mostra uma visão panorâmica das atividades empreendidas pelo Carlos Gomes em 1975, e foi montada a partir dos dados coletados na pesquisa conforme os métodos explicitados na seção 1.2 desta dissertação e na abertura do presente capítulo. O elemento referencial da tabela é a cine-semana, representada por cada espaçamento entre as linhas horizontais. Ela contém as seguintes informações:

- Data, composta pelo dia e mês do ano de 1975;
- Título do filme em cartaz, conforme exibido no cinema, seguido do título original entre parênteses, quando se tratar de produção estrangeira;
- País de origem do filme;
- Ano de produção do filme;
- Gênero do filme;
- Preço do ingresso praticado naquela cine-semana;
- Preço médio do ingresso praticado naquela cine-semana;
- Renda bruta da cine-semana;
- Público estimado da cine-semana;
- Modalidade de exibição dos filmes em cartaz;
- Companhia distribuidora dos filmes em cartaz.

Com relação específica à tabela apresentada a seguir, cabe salientar que 11 filmes dos 104 programados naquele ano (10,58%) não tiveram seus títulos originais encontrados, e por isso foram excluídos da amostra, uma vez que por conta da metodologia adotada não seria possível apontar o gênero cinematográfico ao qual a produção pertence e nem o seu país de origem.

Tabela 1 – Panorama das atividades do Carlos Gomes em 1975

	TÍTULO	PAIS DE ORIGEM	ANO	GÊNERO	INGRESSO (C\$)	INGRESSO MEDIO (C\$)	RENDA (C\$)	PÚBLICO ESTIMADO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDOR
JAN.										
6	A máfia tirou minha vida (Afyon oppio) A mulher antes e depois do amor (Nathalie après l'amour)	Itália/França França/Bélgica	1973 1970	Policia Drama/Erótico	4,00 2,00	3,00	33.546,00	11182	Programa duplo	Porto Alegre Filmes Porto Alegre Filmes
13	Os abutres [The scavengers] Irmãs diabólicas (Sisters)	EUA EUA	1969 1973	Drama Suspense	4,00 2,00	3,00	26.516,00	8839	Programa duplo	Roma Roma
20	Herói do kung-fu (Guangdong hao han) Um homem e duas mulheres (Madly/Madly, il piacere dell'uomo)	Taiwan/Hong-Kong França/Itália	1974 1970	Arte marcial Comédia	4,00 2,00	3,00	33.276,00	11092	Programa duplo	Condor Condor
27	Gente que transa Operação pantera (Hei pao)	Brasil Hong Kong	1974 1973	Comédia Arte marcial	4,00 2,00	3,00	34.834,00	11611	Programa duplo	Nacional Paris
FEV.										
3	Kung fu - o punho assassino (E hu kuang long) O homem relâmpago (The man bolt)	Hong Kong EUA	1972 1973	Arte marcial Policia/Arte marcial	4,00 2,00	3,00	38.960,00	12987	Programa duplo	CIC CIC
10	Violentos do kung fu (Wang ming lang zi) A mansão dos desaparecidos (What Ever Happened to Aunt Alice?)	Hong Kong EUA	1973 1969	Arte marcial Suspense/Drama	4,00 2,00	3,00	32.942,00	10981	Programa duplo	Condor Condor
17	O exorcista de mulheres Sete contra um (Nu ying xiong fei che duo bao)	Brasil Taiwan/Hong Kong	1974 1973	Policia Arte marcial	5,00 2,50	3,75	42.414,00	11310	Programa duplo	Nacional Paris
24	Orgia dos mortos (Orgy of the dead) A violenta vingança do kung fu	EUA -	1965 -	Fantasia/Horror -	5,00 2,50	3,75	51.242,00	13665	Programa duplo	Continental Paris
MAR.										
3	Robin Hood chinês (Zei ze ze) O mentecabo erótico (Le belve)	Taiwan Itália	1975 1970	Arte marcial Comédia/Erótico	5,00 2,50	3,75	44.032,00	11742	Programa duplo	Continental Continental
10	As façanhas de Hércules (Le fatiche di Ercole) A primeira noite de tranqüilidade (La prima notte di quiete)	Itália/Espanha Itália/França	1958 1972	Aventura Drama	5,00 2,50	3,75	37.086,00	9890	Programa duplo	Condor Condor
17	Ainda agarro esta vizinha... Aleluia... Trinity voltou (Il West ti va stretto, amico... è arrivato Alleluia)	Brasil Itália/Alemanha/França	1974 1972	Erótico Western	5,00 2,50	3,75	36.904,00	9841	Programa duplo	Nacional Continental
24	O que vocês fizeram com Solange? (Cosa avete fatto a Solange?) Paredes do pecado (Quarta parede)	Itália/Alemanha Itália/França	1972 1969	Terror/Suspense Drama/Erótico	5,00 2,50	3,75	33.978,00	9061	Programa duplo	ART ART
31	Os 5 sanguinários de Kong-Nam (Chao Zhou hu nu) Valdez, o mestiço (Valdez, il mezzosangue)	Taiwan Itália/Espanha/França	1974 1973	Arte marcial Western	5,00 2,50	3,75	55.067,50	14685	Programa duplo	Fama Fama

ABR.	TÍTULO	PAIS DE ORIGEM	ANO	GÊNERO	INGRESSO (Cr\$)	INGRESSO MEDIO (Cr\$)	RENDA (Cr\$)	PÚBLICO ESTIMADO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDOR
7	O super manso	Brasil	1974	Erotico	5,00	3,75	63.360,00	16896	Programa duplo	Continental Paris
	Operação violência (Hsin lu-peí tao)	Hong Kong	1972	Arte marcial	2,50					
14	Desonrada, porém respeitável									
	Preço do poder (Il Prezzo del potere)	Espanha/Itália	1969	Western	5,00	3,75	41.360,00	11029	Programa duplo	Condor
21	Punhos mortais de kung fu (Hei shou jin gang)	Taiwan	1973	Arte marcial	5,00	3,75	55.100,00	14693	Programa duplo	Condor
	Se Don Juan fosse mulher (Don Juan ou Si Don Juan était une femme...)	Itália/França	1973	Drama	2,50					
28	Caçadora de assassinos (Thomazine and Bushrod)	EUA	1974	Ação/Aventura	5,00	3,75	47.050,00	12547	Programa duplo	Columbia
	Desejo de matar (Death Wish)	EUA	1974	Ação	2,50					
MAI.										
5	Exorcismo negro	Brasil	1974	Terror	5,00	3,75	57.612,50	15363	Programa duplo	Continental Paris
	Os dois dragões da operação Hong Kong									
12	Um golpe intalível (Qi lin zhang)	Hong Kong	1973	Arte marcial	5,00	3,75	59.000,00	15733	Programa duplo	CIC
	Encurralado (Duel)	EUA	1971	Suspense	2,50					
19	O estranho caminho do amor (The stepmother)	EUA	1972	Drama/Policial	5,00	3,75	46.250,00	12333	Programa duplo	Max Hirsch
	Zambo, dominador das selvas (Zambo, il dominatore della foresta)	Itália	1972	Ação	2,50					
26	Quatro valentes do kung fu (Shih chi-shih)	Hong Kong	1972	Arte marcial	5,00	3,75	56.795,00	15145	Programa duplo	Condor
	Paolo, o quente (Paolo il caldo)	Itália	1973	Comédia	2,50					
JUN.										
2	Meu nome é dragão (Yan zi Li San)	Taiwan	1972	Arte marcial	5,00	3,75	49.310,00	13149	Programa duplo	Paris
	Assassino na cidade (Cat and mouse)	EUA/Grã-Bretanha	1974	Suspense	2,50					
9	O marginal	Brasil	1974	Drama	5,00	3,75	55.940,00	14917	Programa duplo	Continental
	A guerra das fêmeas (Le guerriere dal seno nudo)	Itália/França/Espanha	1973	Ação/Erotico	2,50					
16	Touro de aço contra os igres assassinos (T'ieh-niu fu-hu)	Hong Kong	1973	Arte marcial	5,00	3,75	53.727,50	14327	Programa duplo	Fama
	As noites ardentes de um super macho (Il maschio ruspante)	Itália	1973	Drama	2,50					
23	Kung fu e karatê contra armadilha da morte									
	Repulsa ao sexo (Repulsion)	Grã-Bretanha	1965	Suspense	5,00	3,75	49.375,00	13167	Programa duplo	ART
30	Dois heróis do karatê (Fang Shiyu yu Hong Xiguan)	Hong Kong	1974	Arte marcial	5,00	3,75	58.402,50	15574	Programa duplo	Condor
	O passageiro da chuva (Le passager de la pluie)	Itália/França	1970	Suspense	2,50					

TÍTULO	PAIS DE ORIGEM	ANO	GÊNERO	INGRESSO (Cr\$)	INGRESSO MEDIO (Cr\$)	RENDA (Cr\$)	PÚBLICO ESTIMADO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDOR
JUL.									
7	A super operação kung fu A heroica batalha da ponte (Most)	-	-	5,00	3,75	54.752,50	14601	Programa duplo	Paris Paris
14	Adultério, as regras do jogo Por alguns dólares a mais (Per pochi dollari ancora)	1969	Iugoslávia	2,50	-	-	-	-	-
21	Os covardes vivem bem (Silther) Vôo 502 em perigo (Skyjacked)	1975	Brasil	5,00	3,75	47.965,00	12791	Programa duplo	Continental Fama
28	Cinco chineses selvagens (Wu hu-chiang) O chefeão	1966	Itália/França/Espanha	2,50	-	-	-	-	-
		1973	EUA	5,00	3,75	32.362,50	8630	Programa duplo	Metro CIC
		1972	EUA	2,50	-	-	-	-	-
		1973	Hong Kong	5,00	3,75	55.905,00	14908	Programa duplo	Condor Condor
AGO.									
4	Karatê no ceste selvagem (Kung Fu nel pazzo West) Uma estranha maneira de amar	1973	Itália/Hong Kong	5,00	3,75	49.600,00	13227	Programa duplo	Paris Continental
11	A ilha dos devassos (O signo de escorpião) Os dois boxeadores chineses contra o dragão (Hai chi lung shuang)	1974	Brasil	5,00	3,75	55.907,50	14909	Programa duplo	Cinedistri Paris
18	Rio Conchos (Rio Conchos) Fuga alucinada (Dirty Mary Crazy Larry)	1973	Hong Kong	2,50	-	-	-	-	-
		1964	EUA	5,00	3,75	47.982,50	12795	Programa duplo	Fox Fox
		1974	EUA	2,50	-	-	-	-	-
25	O golpe mortal de Tsai Yuan Um siciliano na Dinamarca (Il vichingo venuto dal sud)	-	-	5,00	3,75	50.715,00	13524	Programa duplo	Fama Fama
		1971	Itália	2,50	-	-	-	-	-
SET.									
1	Oh! Que delicia de patrão Fúria do dragão (Jing wu men)	1974	Brasil	5,00	3,75	62.812,50	16750	Programa duplo	Nacional Condor
8	Kung fu invencível (Tang Shan gung fu) Uma sobre a outra (Una sull'altra)	1972	Hong Kong	2,50	-	-	-	-	-
		1974	Taiwan	5,00	3,75	52.970,00	14125	Programa duplo	Condor Condor
15	As mãos violentas do karatê (Jue bu di bu) O demônio e o Dr. Hitchcock (Lo spetiro)	1969	Itália/França/Espanha	2,50	-	-	-	-	-
		1973	Taiwan	5,00	3,75	49.862,50	13297	Programa duplo	ART ART
		1963	Itália	2,50	-	-	-	-	-
22	A filha do padre O chefeão de Hong Kong (Ta e Kou)	1975	Brasil	5,00	3,75	55.495,00	14799	Programa duplo	Nacional Continental
29	Cada um dá o que tem Flatfoot, o demolidor (Piedone lo sbirro)	1973	Hong Kong	2,50	-	-	-	-	-
		1975	Brasil	5,00	3,75	52.380,00	13968	Programa duplo	Nacional Continental
		1973	Itália/França	2,50	-	-	-	-	-

TÍTULO	PAÍS DE ORIGEM	ANO	GÊNERO	INGRESSO MEDIO (C-§)	REND A (C-§)	PÚBLICO ESTIMADO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDOR
OUT.								
6	Operação China (Honeymoon killer) O último romano (Kampf um Rom I)	Taiwan Itália/Alemanha/Romênia	1974 1968	Arte marcial Aventura	5,00 2,50	3,75 46.857,50	12495	Programa duplo Paris
13	O touro de ferro chinês (Tie niu) Cidade violenta (Città violenta)	Hong Kong Itália/França	1973 1970	Arte marcial Ação	5,00 2,50	3,75 54.492,50	14531	Programa duplo Condor
20	72 horas na cidade do vício (Seventy two hours in Green Town) Dois homens contra uma cidade (Deux hommes dans la ville)	Hong Kong Itália/França	1974 1973	Arte marcial Drama	5,00 2,50	3,75 41.495,00	11065	Programa duplo Fama
27	Cabeça de kung fu Verigem de um assassino (Verige pour un tueur)	- Itália/França	- 1970	Arte marcial Policial	5,00 2,50	3,75 48.712,50	12990	Programa duplo Condor
NOV.								
3	O mistério das três serpentes de ouro (Kommissar X - Drei goldene Schlan) Socorro, uma virgem está me amando! (Hilfe, mich liebt eine jungfrau)	Itália/Alemanha Alemanha/França	1969 1969	Drama Comédia/Erótico	5,00 2,50	3,75 44.452,50	11854	Programa duplo ART
10	Golpes mortais de Taekwondo Quando as mulheres tinham rabo (Quando le donne avevano la coda)	- Itália	- 1970	- Comédia	5,00 2,50	3,75 55.755,00	14868	Programa duplo Condor
17	Tarzana, a vênus da selva (Tarzana, sesso selvaggio) O filhote/ponte de Metrópolis	Itália -	1969 -	Aventura -	5,00 2,50	3,75 43.447,50	11586	Programa duplo Max-Hirsch
24	Pensionato de mulheres O massacre (Sujeska)	Brasil Iugoslávia	1974 1973	Drama Guerra	5,00 2,50	3,75 49.647,50	13239	Programa duplo Nacional
DEZ.								
1	O castelo das portas de fogo (Il castello dalle porte di fuoco) Boxeador de Canton (Boxer from Kwonglung)	Itália/Espanha Hong Kong	1970 1973	Suspense Arte marcial	5,00 2,50	3,75 38.495,00	10265	Programa duplo Paris
8	Sob o domínio do sexo Os raptos em ação (Revolver)	Brasil Itália/Espanha	1973 1973	Ação Suspense	5,00 2,50	3,75 46.000,00	12267	Programa duplo Paris
15	Cem rifles (100 Rifles) Uma mulata para todos	Itália/França/Alemanha EUA	1973 1969	Policial Western	5,00 2,50	3,75 36.705,00	9788	Programa duplo Fox
22	Invincível campeão do karatê (Sheng long huo hu xiao ying xiong) Hap-ki-do, a arma mortal (Hap-ki-do)	Brasil Hong Kong	1975 1975	Comédia/Erótico Arte marcial	5,00 2,50	3,75 56.262,50	15003	Programa duplo Nacional
29	Sementes de tamarindo (The Tamarind Seed)	Hong Kong Grã-Bretanha/EUA	1972 1974	Arte marcial Drama	5,00 2,50	3,75 43.237,50	11530	Programa duplo Condor

Ao menos três características chamam atenção quando se observa o panorama de atividade do Cine Theatro Carlos Gomes de 1975.

É bastante grande variedade de países de origem das películas exibidas. Além de muito diversos em seus locais de produção, há muitos filmes originários de países que hoje apenas raramente estão presentes na programação dos cinemas comerciais, tais como Iugoslávia (atualmente dividida), Taiwan e Romênia.

A mesma variedade pode ser observada em relação ao gêneros cinematográficos ofertados. Há desde westerns até filmes de fantasia, produções de guerra, aventuras e terror dividindo espaço com os eróticos. Uma primeira mirada já causa surpresa, sobretudo porque vai de encontro ao imaginário estabelecido de que um cinema popular – e sobretudo um cinema de calçada, com apenas uma sala disponível – acabaria inevitavelmente priorizando um ou dois gêneros tão somente.

Ainda, é impossível não notar toda a organização da programação do cinema em torno do programa duplo como modalidade de exibição, e como isso parece levar a algumas práticas específicas.

Com o objetivo de tentar compreender melhor cada fator, procurei separar algumas variáveis e observá-las isoladamente:

4.1.1 Quanto ao gênero cinematográfico (1975)

Não é só uma impressão ocasionada por uma visão panorâmica. Em 1975, ao todo, o Carlos Gomes teve projetados em sua tela filmes pertencentes a 13 gêneros cinematográficos distintos. O gráfico abaixo mostra a comparação entre cada um deles:

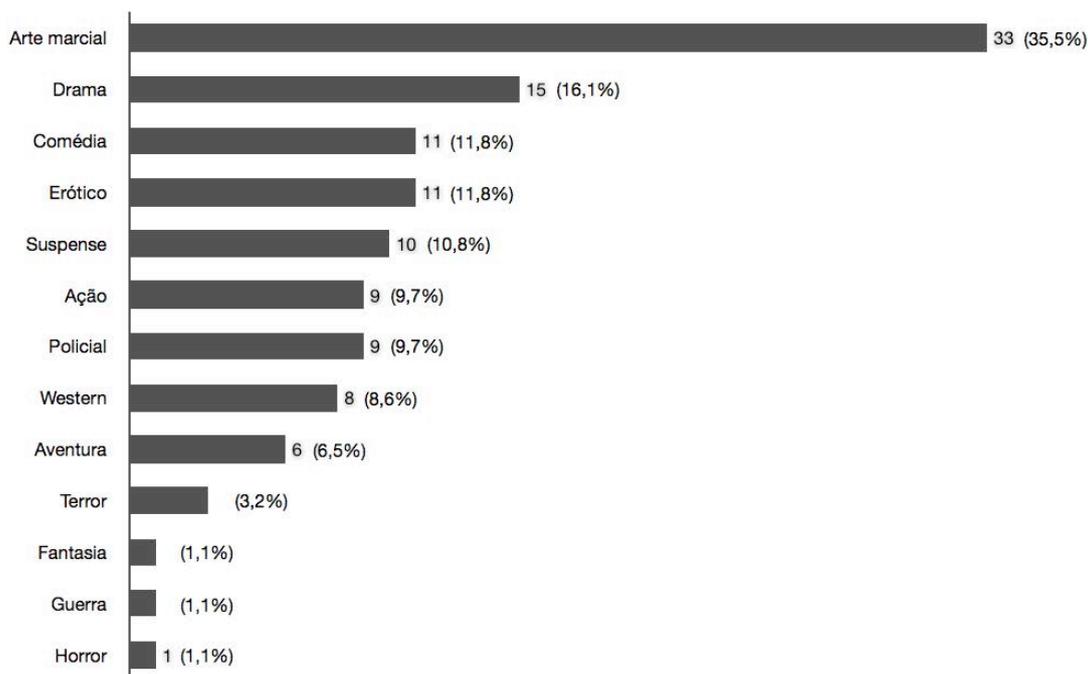


Figura 7 – Gêneros cinematográficos programados no Carlos Gomes em 1975⁴⁶

Fica claro que, naquele ano, houve um gênero predominante. Os filmes de arte marcial foram programados com uma frequência mais do que duas vezes maior que os dramas, segundo gênero que mais apareceu na tela. Se em termos comparativos pode-se dizer que os filmes de arte marcial representaram pouco mais de um quarto do total de produções apresentadas pelo Carlos Gomes, se contabilizarmos a frequência deste gênero semana a semana veremos que ele esteve disponível na programação do cinema em mais da metade das cine-semanas.

Com relação ao segundo escalão dos gêneros que mais apareceram, nota-se um certo equilíbrio entre dramas, comédias, eróticos, suspenses, filmes de ação, policiais e westerns. Este último, que representou então pouco mais de 8% dos longas-metragens programados, já fora o gênero dominante naquela sala, conforme atestam o depoimento de Guilherme Leite e o apelido que o Carlos Gomes obtivera na década anterior: Cemitério dos Índios.

⁴⁶ A soma dos percentuais dos gêneros é superior a 100 porque há casos de títulos categorizados em mais de um gênero ao mesmo tempo.

4.1.2 Quanto ao país de origem (1975)

Nada menos do que 12 países distintos tiveram suas produções exibidas no Carlos Gomes no período. Mais do que pela quantidade absoluta de locais de origem diferentes, entretanto, a diversidade se mostra pela inexistência de uma dominação de um sobre os outros, conforme mostra o gráfico a seguir:

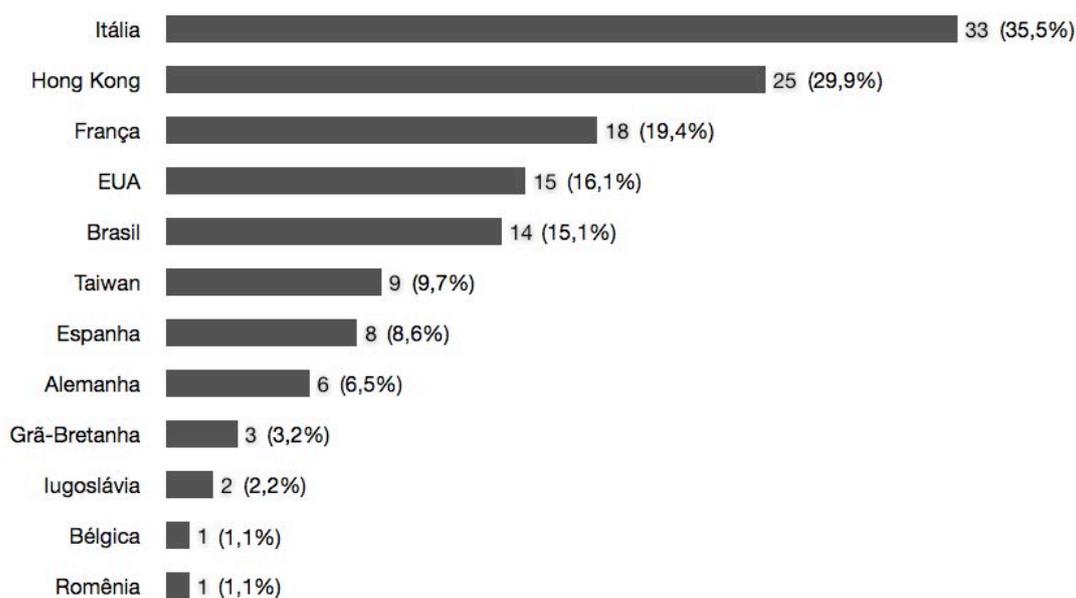


Figura 8 – País de origem dos filmes programados no Carlos Gomes em 1975⁴⁷

Impressiona que cinco países tenham durante o ano mais de dez produções presentes na programação. Se Itália e Hong Kong aparecem um pouco na frente, filmes brasileiros, norte-americanos e franceses ficam praticamente empatados, logo a seguir. O dado contrasta em grande medida com o que vemos hoje em dia, com um mercado brasileiro amplamente dominado pelas produções de origem norte-americana e os demais países obtendo fatias consideravelmente mais restritas dos espaços de exibição.

Vale notar que se trata aqui de um cinema considerado popular, e não uma sala de nicho, destinada a um público cult que, via de regra, aprecia e preza que a programação seja composta por películas de origens diversas.

⁴⁷ A soma dos percentuais dos países de origem é superior a 100 porque há casos de títulos com a produção originária de mais de um país.

4.1.3 Quanto à modalidade de exibição (1975)

Durante as 52 cine-semanas de 1975, houve apenas uma modalidade de exibição praticada no Cine Theatro Carlos Gomes: os chamados programas duplos, nos quais dois filmes eram exibidos consecutivamente, tendo o público que pagar apenas um ingresso para assistir a ambos.

Esta característica teve implicação direta, por exemplo, na questão dos gêneros. A escolha dos programas duplos como modalidade de exibição permitiu que uma quantidade maior de filmes de diferentes gêneros cinematográficos fossem colocados na programação. E isso acontecia por conta de uma estratégia dos programadores: sempre que possível, a regra era variar, dentro da mesma cine-semana, os gêneros dos longas-metragens escolhidos. A prática é explicada nas palavras de Guilherme Leite:

Era mesclado. Uma comédia com um drama; um filme policial, um de suspense. (...) então tu botava, vamos supor, um kung fu ou um bang-bang junto com uma comédia(...) Sempre procurava alternar um filme um pouco de ação, de suspense ou um policial junto com outro uma comédia romântica ou algo assim. (2010)

Já André Difini Leite conta que o próprio retorno obtido em bilheteria também servia como um importante balizador acerca das combinações feitas entre filmes de mesmo gênero cinematográfico ou de características diferentes. Para ele, o próprio público, através do histórico de frequência do cinema, acabava sinalizando o melhor encaixe entre dois filmes em um programa duplo:

Havia a preocupação pela bilheteria que resultava uma combinação. Então a gente já tinha o histórico. Quando a gente passava dois filmes do mesmo gênero, a bilheteria era mais fraca. Então se mesclava com dois gêneros diferentes. Ou tu vai botar um filme com ação e uma pornochanchada, ou dois grandes kung-fu. Jamais se botava dois bang-bang, porque aí saturava. Então a gente tinha a experiência do próprio retorno que o público via na programação. (2010)

Mas não foi apenas na questão da escolha dos gêneros dos filmes a serem programados que o programa duplo exerceu influência. Ele era importante para um ponto fundamental para a exibição enquanto negócio, mas que raramente é lembrado entre as “atividades essenciais” do exibidor: as chamadas *concessions*, a venda de produtos para o público como refrigerantes, doces e pipocas. Ter dois filmes exibidos

em sequência era garantia do aumento da receita nestas vendas, conforme explica Eduardo Difini Leite:

O programa duplo lotava a bomboniére do cinema, porque a maioria daquele público ficava no intervalo esperando por meia-hora até o início do outro filme. E nessa espera, a gente vendia muito na bomboniére. Ao contrário do programa simples, que terminava o filme e o espectador ia embora, pois ia iniciar o mesmo filme novamente. (2010)

A modalidade de exibição, como se pode ver, interfere em diversos outros fatores do negócio. E o programa duplo também acabou sendo um fator de interferência quanto às empresas distribuidoras que forneciam os filmes, conforme poderá ser conferido no subcapítulo a seguir.

4.1.4 Quanto às empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1975

Ao longo do ano, 14 companhias distribuidoras diferentes tiveram seus filmes exibidos. E a exemplo do que pôde ser observado com relação ao país de origem das produções à parte a Condor Filmes – que esteve em ligeiro destaque e foi responsável pela comercialização de 24,7% dos longas programados no Carlos Gomes, ocupando 26.9% das cine-semanas disponíveis –, os demais distribuidores se dividiram de maneira a ficarem com fatias um tanto semelhantes, conforme mostram os gráficos que seguem:

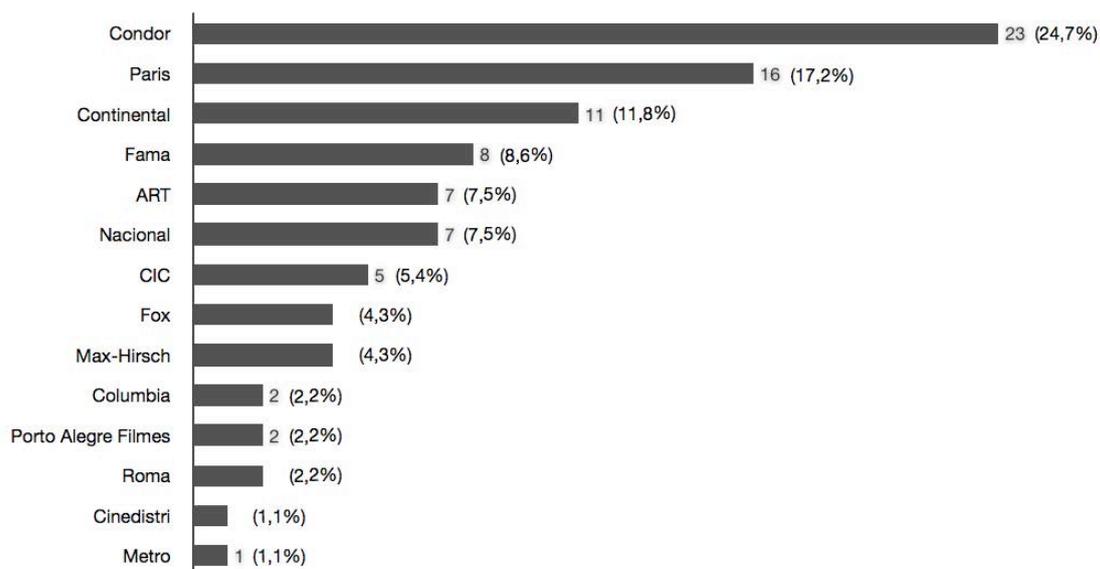


Figura 9 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1975, por número de filmes exibidos

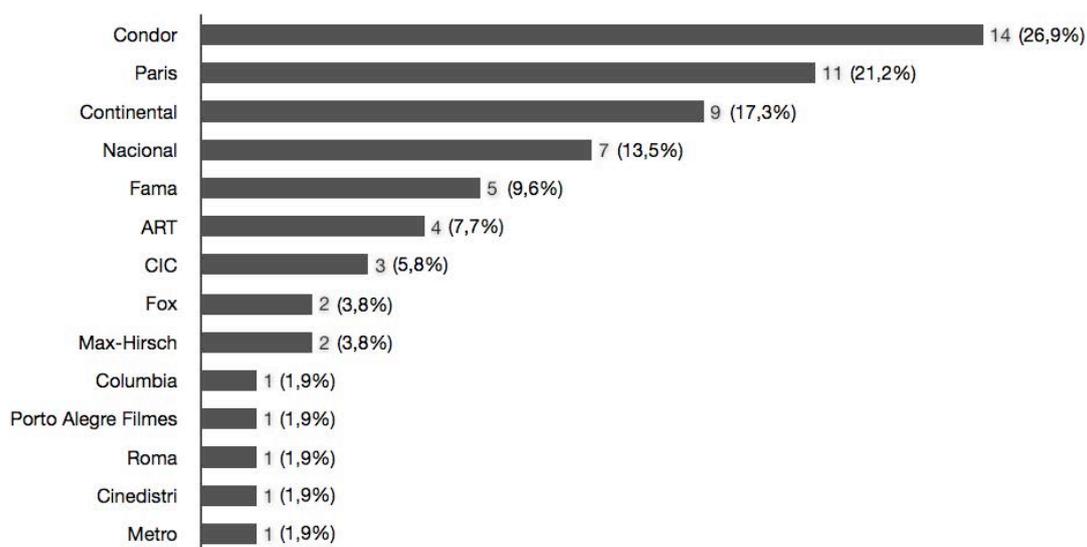


Figura 10 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1983, por número de cine-semanas em cartaz

Das 52 cine-semanas daquele ano, em 37 delas os dois filmes programados eram distribuídos pela mesma companhia, o que equivale a 71,15% do total. Isso acontecia por questões de praticidade de operação. Como naquela época o Carlos Gomes seguia a prática regular do mercado, que é o pagamento de um percentual da bilheteria como aluguel da fita, não precisava haver diferenciação sobre o público de um filme ou de outro em um programa duplo caso os direitos de ambos fossem da

mesma empresa. Conforme Eduardo Difini Leite, para as distribuidoras, nestes casos, “pouco importava se tu ia fazer duplo ou não, eles davam as duas cópias, pegavam o percentual sobre a renda e estava pago o aluguel, os direitos sobre a exibição do filme” (2010).

Caso os dois filmes programados fossem de distribuidoras diferentes, as coisas já se tornavam quase impraticáveis, visto a impossibilidade de se separar o público de cada película. Era preciso fazer composições e negociações mais complexas, ou então que o representante local das duas companhias em Porto Alegre fosse o mesmo. Ainda assim, essas exceções aconteciam.

4.1.5 Quanto ao público no Carlos Gomes em 1975

Conhecer o gênero cinematográfico mais exibido durante um ano ou o país produtor que mais filmes emplacou na programação são informações relevantes, mas que sozinhas, soltas, não dão conta de compreendermos a complexidade das variações da operação de exibição. Algumas das constatações mais interessantes só podem ser obtidas através do cruzamento de duas ou mais variáveis simultaneamente. É o caso dos números de público.

Tabela 2 – As dez cine-semanas de maior público no Carlos Gomes em 1975

	Título	País	Gênero	Público	Período
1º	O super manso	Brasil	Erótico	16896	7/4 a 13/4
	Operação violência	Hong Kong	Arte marcial		
2º	Oh! Que delícia de patrão	Brasil	Comédia/Erótico	16750	1/9 a 7/9
	Fúria do dragão	Hong Kong	Arte marcial		
3º	Um golpe infalível	Hong Kong	Arte marcial	15733	12/5 a 18/5
	Encurralado	EUA	Suspense		
4º	Dois heróis do karatê	Hong Kong	Arte marcial	15574	30/6 a 6/7
	O passageiro da chuva	Itália/França	Suspense		
5º	Exorcismo negro	Brasil	Terror	15363	5/5 a 11/5
	Os dois dragões da operação Hong Kong	Hong Kong	Arte marcial		
6º	Quatro valentes do kung fu	Hong Kong	Arte marcial	15145	26/5 a 1/6
	Paolo, o quente	Itália	Comédia		
7º	Uma mulata para todos	Brasil	Comédia/Erótico	15003	22/12 a 28/12
	Invencível campeão do karatê	Hong Kong	Arte marcial		
8º	O marginal	Brasil	Drama	14917	9/6 a 15/6
	A guerra das fêmeas	Itália/França/Espanha	Ação/Erótico		
9º	A ilha dos devassos	Brasil	Drama/Policial	14909	11/8 a 17/8
	Os dois boxeadores chineses contra o dragão	Hong Kong	Arte marcial		
10º	Cinco chineses selvagens	Hong Kong	Arte marcial	14908	28/7 a 3/8
	O chefão	-	-		

Observando a tabela acima com o chamado top 10 de público, nota-se algumas tendências quanto ao gênero. Das dez cine-semanas de maior assistência, nove tiveram um filme de artes marciais programado. E todos os filmes deste gênero ali presentes têm exatamente a mesma origem: Hong Kong. A tabela aponta para a possibilidade de determinados mercados dominarem a produção de certos gêneros, e deixa explícita a importância de cruzar também os dados de gênero e país de origem, o que será feito mais adiante. Ainda, cabe notar que não há uma tendência clara sobre o gênero que acompanha a arte marcial, o que sugere que é mesmo ele o responsável pelo sucesso de público, e não uma combinação hipotética com outro gênero específico. Aparecem na lista combinações entre arte marcial e: erótico, comédia, suspense, terror, drama e policial.

Depois de arte marcial, que é mencionado nove vezes na tabela, os gêneros que mais se repetem são o erótico (quatro vezes), comédia (três vezes), além de suspense e drama (com duas vezes cada).

Outro dado curioso que a tabela revela é que, apesar de as cine-semanas estarem bem distribuídas ao longo do ano (das dez de maior público, cinco aconteceram no primeiro semestre e cinco no segundo), há dois meses específicos de grandes resultados de assistência. O mês de maio aparece três vezes na lista, na terceira, quinta e sexta posições, enquanto que o mês de agosto aparece duas vezes, na nona e décima posições do mesmo ranking.

Mas melhor maneira para observar a evolução do público por períodos, claro, não é examinando as dez semanas de maior movimento, senão traçar uma linha de público em função do tempo.

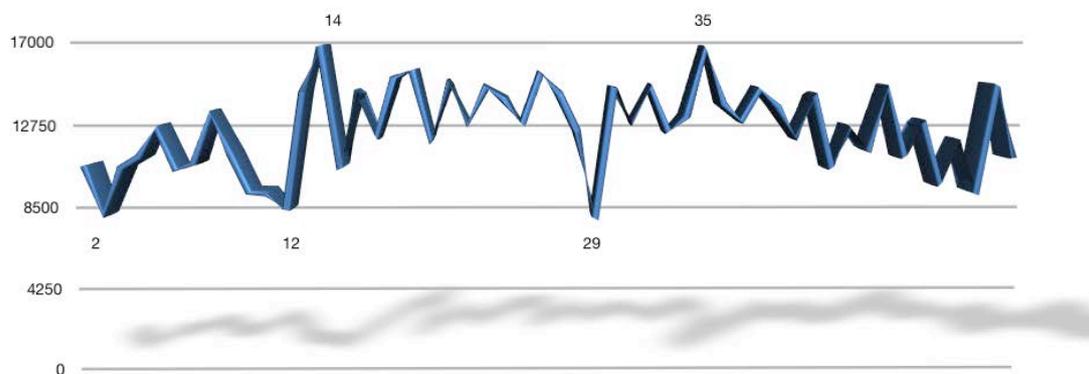


Figura 11 – A evolução do público estimado em função das cine-semanas no Carlos Gomes em 1975

O gráfico acima é muito útil para explicitar grandes variações que fogem a um comportamento normal. Quanto maior o cume ou o vale desenhado pela linha, ou seja, quanto mais verticalizado o traço, mais fora de padrão é o resultado do público estimado, seja para mais ou para menos.

Neste caso específico, o que se observa são pelo menos cinco variações mais abruptas, sendo três vales (nas cine-semanas 2, 12 e 29) e dois cumes (cine-semanas 14 e 35). Cruzando as informações com a grande tabela do panorama de atividades do Carlos Gomes no ano aqui enfocado, é possível aproximar o olhar, e o que se vê é algo muito esclarecedor.

Nas três cine-semanas de pior resultado de público, foram exibidas as seguintes combinações: drama e suspense; terror/suspense e drama/erótico; e por fim comédia e ação. Ou seja, o que há em comum entre os três períodos é que a arte marcial, gênero mais em voga então na programação do cinema, não está presente em nenhum deles. Outro dado muito curioso é que dos seis filmes programados, quatro tinham como origem o principal mercado produtor de cinema, os Estados Unidos.

Por outro lado, as combinações de gêneros programados nas duas cine-semanas de melhor resultado foram: erótico e arte marcial; e comédia/erótico e arte marcial. Além disso, ambas as semanas contaram com a mescla de um filme brasileiro com um filme de Hong Kong.

Há, certamente, uma tendência apontada. Mas será que é possível fazer dela uma regra? Será possível que haja uma relação tão direta entre o gênero cinematográfico do filme exibido e o resultado de público? E será que há, de fato, hegemonias de certos países na produção de películas de determinados gêneros?

4.1.6 Quanto à origem dos filmes de acordo com o gênero

Para tentar determinar se existe dentro de cada gênero cinematográfico um local hegemônico de produção, não há outra saída que não cruzar os dados de gênero e país de origem. O objetivo aqui, longe de levantar apenas dados curiosos, é verificar se mais do que programar filmes de artes marciais, eróticos e westerns, o Carlos Gomes não mantinha a prática de programar, por exemplo, filmes de artes marciais de Hong Kong, eróticos brasileiros e westerns italianos, por exemplo.

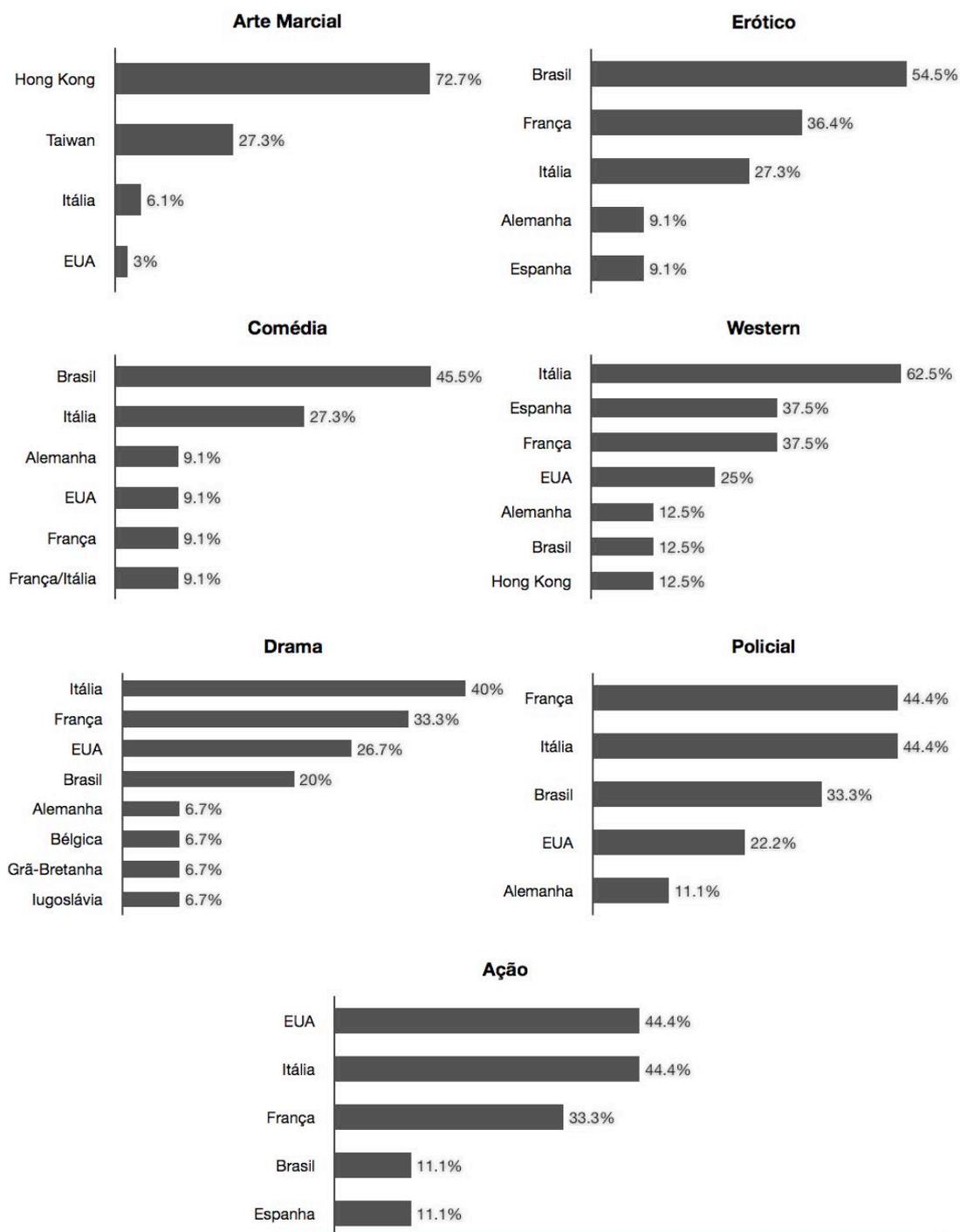


Figura 12 – Os gêneros programados no Carlos Gomes em 1975 e suas origens⁴⁸

O que se pode observar entre os gêneros mais programados é que não há uma regra estabelecida quanto à existência de um local produtor hegemônico. Em alguns casos, há claramente um país de origem responsável pela quase totalidade das fitas

⁴⁸ A soma dos percentuais de cada gênero cinematográfico é, por vezes, superior a 100 porque há casos de títulos com a produção dividida entre mais de um país de origem.

exibidas de um gênero, mas há também aqueles casos onde há um equilíbrio muito grande nesses aspectos.

Os desequilíbrios mais acentuados foram encontrados nas artes marciais, onde Hong Kong responde por 72,7% dos 33 filmes exibidos ao longo do ano; no erótico, no qual o Brasil produziu 54,5% dos 11 longas-metragens; e no western, no qual a Itália esteve envolvida na produção de 62,5% das oito fitas programadas.

Já os gêneros que obtiveram uma divisão mais igualitária quanto ao país de origem foram: ação, com EUA e Itália somando 44,4% e a França 33,3% dos nove filmes programados; drama, com Itália obtendo 40%, França 33,3% e EUA 26,7% das 15 películas exibidas; policial, com França e Itália responsáveis por 44,4% e o Brasil por 33,3% das nove produções; e por fim, mas em menor grau, a comédia, na qual o Brasil desponta com 45,5%, seguido de perto pela Itália, com 27,3% dos 11 filmes.

4.1.7 Quanto ao público estimado de cada gênero cinematográfico

Se já foi observado qual gênero – ou combinação de gêneros – foi responsável pelos maiores sucessos de público assim como qual obteve os maiores fracassos, também interessa ver, através de um ano inteiro, quais as médias de público que os filmes de cada gênero obtiveram no Carlos Gomes.

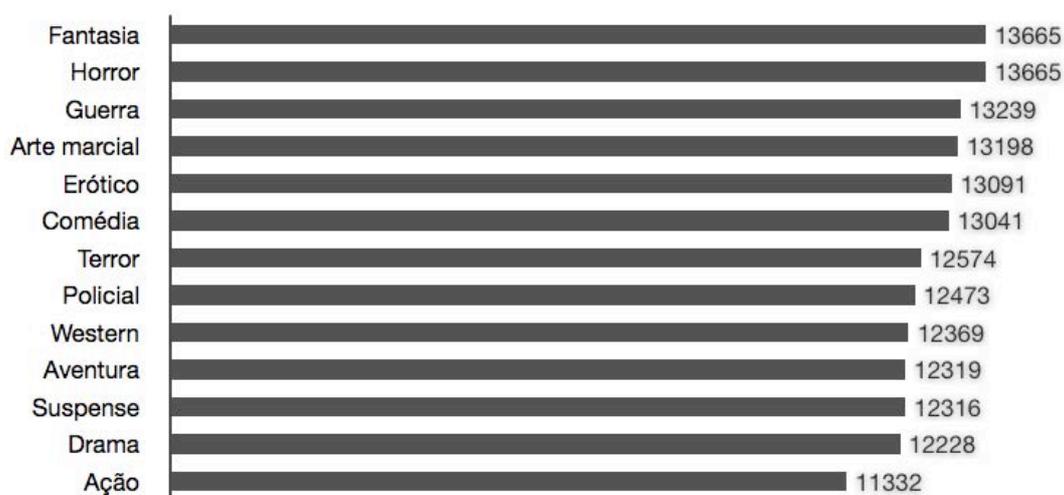


Figura 13 – O público estimado por cine-semana de cada gênero cinematográfico no Carlos Gomes em 1975

A tabela acima causa grande surpresa à primeira vista. Afinal de contas, até agora os números vinham sendo amplamente favoráveis para as artes marciais e os eróticos, sobretudo. E, de chofre, lá no topo estão três gêneros que mal haviam sido mencionados até então: fantasia, horror e guerra.

Cabe notar, entretanto, que cada um destes três gêneros que lideram em média de público estimado estiveram na programação do Carlos Gomes em apenas uma cine-semana cada, em todo o ano de 1975. As conjeturas podem ser pelo menos duas: ou o resultado demonstra uma vontade do público de assistir outro tipo de filme, ou, para mim a mais razoável hipótese, um gênero não habitual só é programado quando o filme tem algum tipo de apelo extra com o público, uma expectativa diferente, e por isso o bom resultado.

Seja como for, excetuando as exceções que ponteiavam a tabela, o que se vê é arte marcial, seguido por erótico, e por sua vez seguido por comédia, todos os três com médias muitíssimo próximas de público. O indicativo é que, além de obterem os resultados pontuais mais expressivos, estes gêneros também foram os que mais consistentemente encheram as salas ao longo de 1975.

O que chama atenção na ponta de baixo da mesma tabela é o gênero ação, com desempenho muito inferior aos demais. Apesar de estar presente em apenas um dos seis filmes de pior resultado no ano, sua média foi fraquíssima, ficando bastante atrás inclusive do penúltimo colocado, drama.

4.2 O CINE THEATRO CARLOS GOMES EM 1983

O ano de 1983 foi escolhido para análise por se tratar de um marco temporal onde ocorreu aquela que foi a transformação por excelência no Carlos Gomes, e que viria a marcar aquela sala de exibição de maneira indelével e sem chance de retorno até o fim de suas atividades comerciais. Foi em julho daquele ano que, pela primeira vez, a sala exibiu um filme contendo cenas explícitas de sexo. Até então, todo o sexo presente nas películas programadas – e que já havia, como mostrado, pelo menos desde 1975 – lá estava de maneira apenas sugerida, implícita, muito por conta do rigoroso controle de conteúdo praticado pela censura.

Neste sentido, não houve pioneirismo do Cine Theatro Carlos Gomes. Na época, outras casas de Porto Alegre, como o Cine Lido, já exibiam os pornô de maneira permanente. Mais do que isso, os cinemas da cidade considerados tradicionais e lançadores também já haviam se arriscado no gênero. “Os cinemas de primeira linha – Cacique, Imperial – começaram”, conta Guilherme Leite. O crítico Hiron Cardoso Goidanich corrobora a versão de Leite:

Teve uma época que o sucesso desses filmes parecia tão grande que Cacique, Imperial, São João, Capitólio [cinemas de calçada porto-alegrenses considerados lançadores ou de primeira linha] passavam esses filmes uma semana, duas semanas, depois voltava à programação normal. Porque atraía muita gente. Eu acho que quando começou a cair o público desses cinemas considerados classe A é que o Carlos Gomes começou. (2010)

Mas antes do circuito de salas de Porto Alegre começar a programar o gênero de sexo explícito, ele pôde ser visto em São Paulo, mercado que de certa maneira sempre ditou as práticas para o resto do país. Guilherme Leite recorda como a primeira referência dos exibidores gaúchos acerca dos filmes pornográficos era paulistana, e a partir dela chegou à cidade destinado às salas lançadoras:

Quando São Paulo começou a botar o pornô nas suas telas, aí veio pra Porto Alegre. Então as famílias, os casais normais pagavam pra ver. (..) Depois de uns seis meses, um ano, o pessoal começou a diminuir a frequência, já ficou meio saturado. Aí esse tipo de filme, depois que passava, vamos dizer, umas duas semanas num cinema como o Cacique, aí a distribuidora dava pro Carlos Gomes. Foi como comecei a formar o público pornô. (2010)

A importância da capital paulista não se deu apenas pelo pioneirismo em relação à ousadia de programar o gênero. De lá também provinha o marco legal para que os cinemas pudessem exibir estes filmes em sua programação, mesmo a contragosto da censura. Eram as companhias distribuidoras, normalmente por lá sediadas, que tinham o trabalho de obter na justiça medidas liminares, com efeito válido para todo o território nacional. Então as latas contendo as películas eram distribuídas sempre acompanhadas da medida judicial, que tinha de ser apresentada na censura, que carimbava e liberava a programação. Havia, sobretudo nos primeiros tempos, uma espécie de batalha judicial de liminares, que eram concedidas para um determinado número de títulos específicos, mas que não raro acabavam caçadas em seguida, e que posteriormente podiam voltar a ser concedidas.

Não era apenas uma questão de garantir a liberdade de expressão artística em um período notadamente regido pelo constante cerceamento das liberdades individuais. Havia, do ponto de vista do negócio, uma grave questão de insegurança jurídica para se trabalhar com o gênero de sexo explícito. Quando a liminar de um filme que estivesse em cartaz era çaçada, por exemplo, ele precisava ser imediatamente substituído, o que implicava, na maioria das vezes, escolher entre reprisar uma película antiga ou, até mesmo, ter que trocar o gênero cinematográfico para outro qualquer.

André Difini Leite, advogado, conta a visão que os exibidores tinham a respeito dessas questões no início da década de 1980:

Era uma expectativa muito grande quando se recebia uma notícia de São Paulo de que foram liberados através de uma medida liminar um lote de 20 filmes, um lote de 30 filmes. (...) Com o tempo, acredito que com a evolução e com a abertura do país, essas medidas foram se tornando desnecessárias porque a própria censura começou a liberar os filmes dentro de critérios rígidos de controle (...). Então, digamos que a própria pressão popular por esse tipo de filme fez com que naturalmente eles fossem liberados, mas dentro das cautelas que o tipo de filme exigia. (2010)

Não parece exagero o que André fala sobre “pressão popular” exigindo a liberação dos filmes com conteúdo explícito. A análise mais detida sobre os títulos programados no período mostra que o sexo virava o chamariz principal de um filme até mesmo quando nada (ou quase nada) em seu conteúdo tinha qualquer relação com erotismo. 1983 parece ter marcado o auge deste fenômeno. O grande exemplo tirado daquele ano, e que já foi aqui citado, é o do filme policial italiano “La banda del trucidado” (1977), e que no Brasil acabou sendo batizado de “A gang suja do sexo”.

Outra característica marcante de 1983 no Carlos Gomes foi o retorno do programa simples como modalidade de exibição, ora praticado em algumas cine-semanas inteiras, ora apenas em parte delas. Olhando em perspectiva, vê-se que foi este período que marcou o início do gradual retorno do cinema à exibição de um título por semana, voltando atrás daquela que fora sua marca registrada por muitos e muitos anos: o programa duplo, normalmente mesclando gêneros cinematográficos distintos.

Por último, cabe notar ainda que naquele ano ainda vigorava a lei de meia-entrada. Mais uma vez, a exemplo do que encontrei em 1975, os administradores registraram apenas a renda bruta auferida ao final da cine-semana, sem distinção da quantidade de público que pagava o bilhete integral daquele que fazia uso da lei. Para

efeito de cálculo, portanto, utilizei a média aritmética simples para determinar o preço médio do ingresso. Em 1983, o que se pôde ver foi uma variação do preço bem mais alta do que oito anos antes. De janeiro a dezembro, a tarifa aumentou mais de 300%. O ingresso, na primeira semana de janeiro daquele ano, valia Cr\$ 300 (trezentos cruzeiros), o equivalente a R\$ 9,81, e terminou dezembro valendo Cr\$ 1.000 (mil cruzeiros), o equivalente a R\$ 11,47. O país, em 1983, teve inflação de 210,99%.

A tabela a seguir mostra uma visão panorâmica das atividades empreendidas pelo Carlos Gomes em 1983, e foi montada a partir dos dados coletados na pesquisa conforme os métodos explicitados na seção 1.2 e na abertura do presente capítulo. O elemento referencial da tabela é a cine-semana, representada por cada espaçamento entre as linhas horizontais. Ela contém, nesta ordem, as seguintes informações:

- Data, composta pelo dia e mês do ano de 1983;
- Título do filme em cartaz, conforme exibido no cinema, seguido do título original entre parênteses, quando se tratar de produção estrangeira;
- País de origem do filme;
- Ano de produção do filme;
- Gênero do filme;
- Preço do ingresso praticado naquela cine-semana;
- Preço médio do ingresso praticado naquela cine-semana;
- Renda bruta da cine-semana;
- Público estimado da cine-semana;
- Modalidade de exibição dos filmes em cartaz;
- Companhia distribuidora dos filmes em cartaz.

Com relação específica à tabela apresentada a seguir, cabe salientar que dez filmes das 94 produções diferentes programadas naquele ano (10,64%) não tiveram seus títulos originais encontrados, e por isso foram excluídos da amostra, uma vez que por conta da metodologia adotada não seria possível apontar o gênero cinematográfico ao qual a produção pertence e nem o seu país de origem.

Tabela 3 – Panorama das atividades do Carlos Gomes em 1983

	TÍTULO	PAIS DE ORIGEM	ANO	GÊNERO	INGRESSO O (Ct\$)	INGRESSO MÉDIO (Ct\$)	RENDA (Ct\$)	PÚBLICO ESTIMADO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
JAN.										
3	SS O trem do bacanal (Train spécial pour SS) Agang suja do sexo (La banda del trucidó)	França Itália	1977 1977	erótico policial	300,00 150,00	225,00	1.899.300,00	8.441	programa duplo	Roma Roma
10	Sexo às avessas Bruce Lee - uma estória de amor (Lei Siu Lung yí ngo)	Brasil Hong Kong	1982 1976	drama/erótico arte marcial	300,00 150,00	225,00	1.676.100,00	7.449	programa duplo	Werner Werner
17	Dragão chinês (Tang shan da xiong) Amanhas em família (A change of seasons)	Hong Kong EUA	1971 1980	arte marcial drama	300,00 150,00	225,00	1.755.150,00	7.801	programa duplo	Condor Condor
24	Devassidão, orgia do sexo Os 10 irmãos de Shaolin (Shi da di zi)	Brasil Hong Kong/Taiwan	1980 1977	erótico arte marcial	300,00 150,00	225,00	2.110.950,00	9.382	programa duplo	-
31	Por um punhado de dólares (Per un pugno di dollari) Mulher fácil (The bitch)	Itália/Espanha/Alemanha Grã-Bretanha	1964 1979	western Drama	300,00 150,00	225,00	1.687.050,00	7.498	programa duplo	Paris Paris
FEV.										
7	Vadias pelo prazer Pantera, tigre e dragão em luta mortal	Brasil -	1982 -	erótico -	300,00 150,00	225,00	1.964.250,00	8.730	programa duplo	NacArt -
14	Tara maldita Os profissionais da violência	Brasil -	1982 -	erótico -	400,00 200,00	300,00	2.055.600,00	6.852	programa duplo	- -
21	Shaolin desafia os 72 bárbaros (Qi shi er sha xing) O bordel dos prazeres da SS nazista (Casa privada per le SS)	Taiwan Itália	1978 1977	arte marcial erótico	400,00 200,00	300,00	2.438.000,00	8.127	programa duplo	Roma Roma
28	Bruce Lee no jogo da morte (Game of death) Trocada mortal (The Baltimore bullet)	EUA/Hong Kong EUA	1978 1980	arte marcial comédia/policial	400,00 200,00	300,00	2.201.000,00	7.337	programa duplo	Condor Condor
MAR.										
7	A colegial erótica A fúria de Chicago (The Big Brawl)	- EUA/Hong Kong	- 1980	- arte marcial	400,00 200,00	300,00	2.535.400,00	8.451	programa duplo	Fama Fama
14	Desejos sexuais de Elza Adeus Texas (Texas, addio)	Brasil Itália/Espanha	1982 1966	erótico western	400,00 200,00	300,00	2.570.800,00	8.569	programa duplo	Sul Brasil Sul Brasil
21	Encourralado para morrer (La menace) O monstro de Pequim	França/Canadá -	1977 -	policial -	400,00 200,00	300,00	1.405.800,00	4.686	programa duplo	Condor Condor
28	Trinity - a colina dos homens maus (La collina degli stivali) Aquele movimento que eu gosto tanto (Quel movimento che mi piace tanto)	Itália Itália	1969 1976	western comédia	400,00 200,00	300,00	1.972.000,00	6.573	programa duplo	Roma Roma

ABR.	TÍTULO	PAIS DE ORIGEM	ANO	GÊNERO	INGRESSO O (Cr\$)	INGRESSO MEDIO (Cr\$)	RENDA (Cr\$)	PÚBLICO ESTIMADO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
4	O incrível mestre Kung Fu (Huang fei hong) Três homens para matar (3 hommes à abattre)	Hong Kong França	1973 1980	arte marcial policial	400,00 200,00	300,00	2.119.600,00	7.065	programa duplo	Condor Condor
11	A pibila que elas gostam Operação dragão (Enter the dragon)	Brasil Hong Kong/EUA	1981 1973	erótico/western arte marcial	400,00 200,00	300,00	2.928.600,00	9.762	programa duplo	Sul Brasil Sul Brasil
18	O expresso das laras (La ragazza del vagone letto) Massacre no templo de Shao Lin (She hao dan xin zhen jiu zhou)	Itália Hong Kong/Taiwan	1980 1976	erótico arte marcial	400,00 200,00	300,00	2.724.000,00	9.080	programa duplo	Roma Roma
25	Sadismo - aberrações sexuais Incesto - um desejo proibido	Brasil Brasil	1981 1980	erótico erótico	400,00 200,00	300,00	3.122.200,00	10.407	programa duplo	Wermar Wermar
MAI.										
2	As amantes de Helen Uma pibila para Ringo (Una pibila per Ringo)	Brasil Itália	1981 1965	drama western	400,00 200,00	300,00	2.741.200,00	9.137	programa duplo	Sul Brasil Sul Brasil
9	Sexta-feira 13 (Friday the 13th) Black Emanuelle (Emanuelle nera)	EUA Itália/Espanha	1980 1975	terror erótico	600,00 300,00	450,00	2.389.200,00	5.309	programa duplo	Wermar Wermar
16	O voo do dragão (Meng long guo jiang) ... como Icaro (... comme Icare)	Hong Kong França	1972 1979	arte marcial policial/suspense	600,00 300,00	450,00	2.300.400,00	5.112	programa duplo	Condor Condor
23	Mulher de programa Irmãos dinamite (Dynamite brothers)	Brasil EUA	1981 1974	erótico ação	600,00 300,00	450,00	2.352.600,00	5.228	programa duplo	Roma Roma
30	A espada e os bárbaros (The sword and the sorcerer) Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída (Christiane F.)	EUA Alemanha	1982 1981	aventura drama	600,00 300,00	450,00	2.379.300,00	5.287	programa duplo	Paris Paris
JUN.										
6	Karatê mortal (Gekitotsu Satsujin ken) Inferno nesta vida	Japão -	1974 -	arte marcial -	600,00 300,00	450,00	1.695.000,00	3.767	programa duplo	Sul Brasil -
13	A fome do sexo Fêmea do mar	Brasil Brasil	1981 1980	dramal erótico dramal erótico	600,00 300,00	450,00	3.264.000,00	7.253	programa duplo	Wermar Wermar
20	Dois estranhas mulheres As amantes de Scaramouche (Le avventure e gli amori di Scaramouche)	Brasil Itália/Alemanha/Iugoslávia	1981 1976	drama comédia	600,00 300,00	450,00	1.495.200,00	3.323	programa duplo	Capa Verde Capa Verde
27	Karatê heróico Sexo e violência no vale do inferno	- Brasil	- 1981	- erótico	600,00 300,00	450,00	1.733.100,00	3.851	programa duplo	- Sul Brasil

TÍTULO	PAÍS DE ORIGEM	ANO	GÊNERO	INGRESSO O (C\$)	INGRESSO MÉDIO (C\$)	RENDA (C\$)	PÚBLICO ESTIMADO DE EXIBIÇÃO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
JUL.									
4	Sexo virgem Sol vermelho (Soleil rouge)	França/Itália/Espanha	1971	-	600,00	1.896.300,00	4.214	programa duplo	-
11	Crimes sexuais de uma feira (Suor omicidi)	Itália	1978	suspense/erótico	300,00	-	-	programa duplo	Paris
14	Operação jaguar (Jaguar Lives)	EUA/Espanha	1979	arte marcial	300,00	769.500,00	1.710	programa duplo	Paris
18	Joana - a história de uma mulher (The story of Joana)	EUA	1975	sexo explícito	300,00	2.189.700,00	4.866	prog. simples	Paris
18	Joana - a história de uma mulher (The story of Joana)	EUA	1975	sexo explícito	600,00	2.833.800,00	6.297	programa duplo	Paris
25	Império das terras	Brasil	1980	erótico	300,00	-	-	programa duplo	Paris
25	Joana - a história de uma mulher (The story of Joana)	EUA	1975	sexo explícito	600,00	3.039.000,00	6.753	programa duplo	Paris
25	As prostitutas do dr. Alberto	Brasil	1981	suspense/erótico	300,00	-	-	programa duplo	Paris
AGO.									
1	Garganta profunda (Deep throat)	EUA	1972	sexo explícito	600 / 300	3.963.600,00	8.808	prog. simples	Art
8	Garganta profunda (Deep throat)	EUA	1972	sexo explícito	600 / 300	2.989.500,00	6.843	prog. simples	Art
15	Garganta profunda (Deep throat)	EUA	1972	sexo explícito	600 / 300	2.489.700,00	5.533	prog. simples	Art
22	Giovana e Manuela	-	-	-	600 / 300	2.300.400,00	5.112	prog. simples	-
29	Piranha de véu e grinalda	Brasil	1982	erótico/comédia	600,00	-	-	programa duplo	Ouro
29	Orgia das libertinas	Brasil	1981	erótico	300,00	2.300.700,00	5.113	programa duplo	Ouro
SET.									
5	Corpo e alma de mulher	Brasil	1983	drama	600,00	2.427.000,00	5.393	programa duplo	Ouro
5	Os bárbaros invadem o templo de Shaolin	-	-	-	300,00	-	-	programa duplo	-
12	Febre do sexo	Brasil	1980	erótico/western	600,00	-	-	programa duplo	Sul Brasil
12	O porão das condenadas	Brasil	1979	policia	300,00	1.980.300,00	4.401	programa duplo	Sul Brasil
19	O cassino dos bacanais	Brasil	1981	erótico	600,00	-	-	programa duplo	Ouro
19	O dragão negro contra as espadas da morte (Yi shan wu hu)	Hong Kong	1974	arte marcial	300,00	2.225.700,00	4.946	programa duplo	Ouro
26	Savana violenta (Savana violenta)	Itália	1976	documentário/mundo	800,00	-	-	programa duplo	Fama
26	O vingador de Shaolin (Fang shih yu yu hui hui chien)	Taiwan/Hong Kong	1976	arte marcial	400,00	2.085.200,00	3.442	programa duplo	Fama

TÍTULO	PAIS DE ORIGEM	ANO	GÊNERO	INGRESSO O (C/\$)	INGRESSO MEDIO (C/\$)	RENDA (C/\$)	PÚBLICO ESTIMADO DE EXIBIÇÃO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
OUT.									
3	Os guerreiros do Bronx (1980: I guerrieri del Bronx) Vanessa (Vanessa)	Itália Alemanha	1982 1977	ação erótico	800,00 400,00	2.994.800,00	4.991	programa duplo	Fama Fama
10	Rambo - programado para matar (Firstblood) As intimidades de duas mulheres	EUA Brasil	1982 1980	ação erótico	800,00 400,00	3.334.000,00	5.557	programa duplo	Paris Paris
17	A pensão do super doloado: serviço complete (Pensione amore: servizio complete) Os invencíveis golpes de Shaolin	Itália -	1979 -	erótico -	800,00 400,00	2.484.800,00	4.141	programa duplo	Roma -
24	Venha para o lado da minha cama Vou, mato e volto (Vado... l'ammazzo e torno)	Itália	1967	western	800,00 400,00	2.247.600,00	3.746	programa duplo	- Fama
31	Luta mortal do dragão (Hu Hui Chien xue zhan xi dan si) A gostosa da galleria	Hong Kong/Taiwan Brasil	1979 1980	arte marcial sexo explicito	800 / 400	3.116.000,00	5.193	programa duplo	Condor Condor
4/11	Giselle	Brasil	1980	erótico				prog. simples	-
NOV.									
7	Longa noite do prazer A garota da Via Condotti (La ragazza di Via Condotti)	Brasil Itália/França/Espanha	1983 1973	drama/erótico policial	800,00 400,00	2.443.200,00	4.072	programa duplo	Ouro Ouro
14	Moças sem véu (Sensational Janine)	Alemanha	1976	sexo explicito	800 / 400	4.609.200,00	7.682	prog. simples	Fama
21	Moças sem véu (Sensational Janine)	Alemanha	1976	sexo explicito	800 / 400	3.060.000,00	5.100	prog. simples	Fama
28	Atrás da porta verde (Behind the green door) Sexo nas alturas (Sesso profondo)	EUA Itália	1972 1980	sexo explicito sexo explicito	800,00 400,00	3.580.800,00	5.968	programa duplo	Art Art
DEZ.									
5	O diabo na carne de Miss Jones (Devil in miss Jones) Atrás da porta verde (Behind the green door)	EUA EUA	1973 1972	sexo explicito sexo explicito	800,00 400,00	2.852.000,00	4.753	programa duplo	Art Art
12	Mulheres libertadas A desobediência (La disubbidienza)	Brasil Itália/França	1983 1981	erótico drama	800,00 400,00	2.598.000,00	4.330	programa duplo	Ouro Ouro
19	Viagem ao céu da boca Com fogo nos lábios (Le feu aux lèvres)	Brasil França	1981 1973	sexo explicito drama/erótico	800,00 400,00	2.967.600,00	4.946	programa duplo	Ouro Ouro
26	Jogo da morte 2 (Si wang la) Para ricos e para pobres (for richer, for poorer)	Hong Kong EUA	1981 1979	arte marcial sexo explicito	1.000,00 500,00	3.866.500,00	7.733	programa duplo	Paris Paris

Em relação ao ano de 1975, o panorama de atividades do Cine Theatro Carlos Gomes de 1983 contém pelo menos dois fatores que chamam atenção por estarem de acordo com a tabela anterior, e uma característica que destoa daquela.

A grande variedade de países de origem dos filmes exibidos, bem como o número elevado de diferentes gêneros cinematográficos das películas programadas, continuam sobressaindo em uma análise panorâmica, tal qual aconteceu com o ano de 1975.

1983 se diferencia, sobretudo – além, é claro, do surgimento de um gênero novo, especificamente – pelas modalidades de exibição adotadas. Agora, não é mais o programa duplo que domina a totalidade das cine-semanas; há uma variação no modo como os filmes são encaixados na programação. Mais do que simplesmente intercalar cine-semanas com diferentes modalidades de exibição, pode-se notar a ocorrência das duas modalidades dentro da mesma cine-semana. Como última peculiaridade, fica-se com a impressão de que as trocas de modalidade de exibição obedecem a um padrão, que é a programação de filmes de um determinado gênero.

Com o objetivo de tentar compreender melhor cada fator, uma vez mais procurei separar algumas variáveis e observá-las isoladamente:

4.2.1 Quanto ao gênero cinematográfico (1983)

Ao todo, foram 13 gêneros cinematográficos distintos presentes na programação do Carlos Gomes em 1983. Abaixo, uma comparação entre eles:

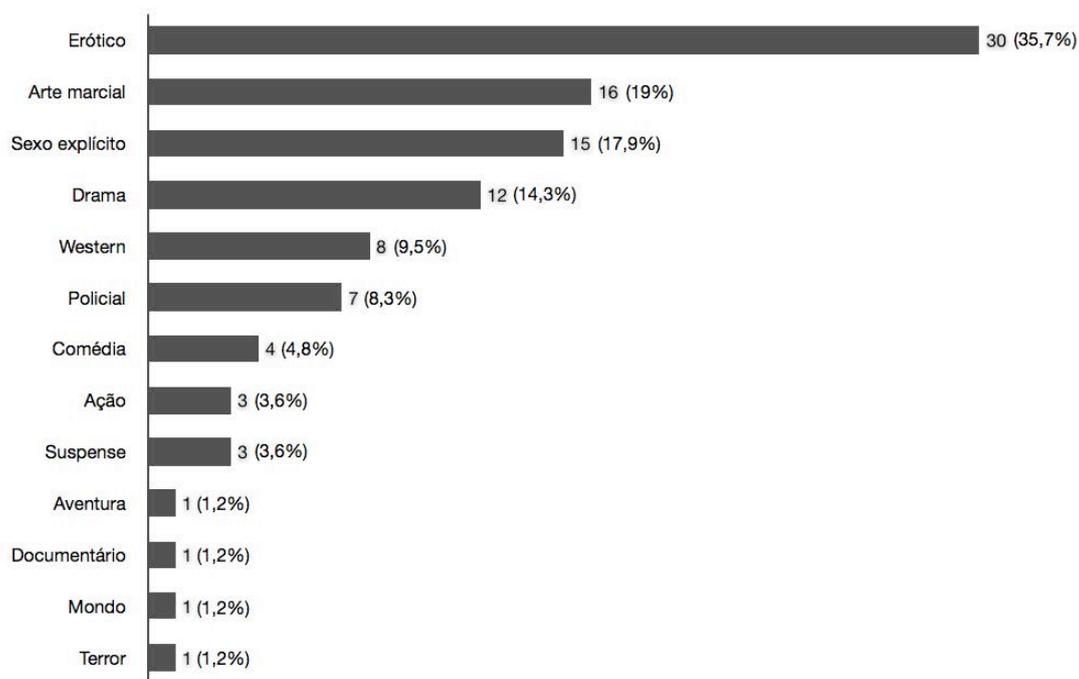


Figura 14 – Gêneros cinematográficos programados no Carlos Gomes em 1983⁴⁹

O gênero dominante deste ano é, com folga, o erótico, com quase o dobro de aparições do segundo colocado, arte marcial. Chama atenção que, em oito anos, os filmes de artes marciais, que em 1975 respondiam por 31,7% dos filmes programados no Carlos Gomes, tenham perdido praticamente metade do seu share. As produções eróticas, por sua vez, que eram as terceiras no ranking de então, empatadas com as comédias, triplicaram seu percentual e passaram a dominar, absolutas.

Importante notar que, abaixo do gênero mais frequentemente programado, há um segundo escalão composto quase igualmente por três gêneros: arte marcial, com 17,0%; sexo explícito, com 16,0%; e drama, com 12,8%. Recolocando os dados dentro de um contexto, o que se percebe claramente é uma indicação sobre o perfil de filmes que o cinema passa a adotar como seu padrão de programação: juntos, os filmes eróticos e de sexo explícito correspondem a quase metade das películas exibidas no Carlos Gomes ao longo daquele ano.

⁴⁹ A soma dos percentuais dos gêneros é superior a 100 porque há casos de títulos categorizados em mais de um gênero ao mesmo tempo.

4.2.2 Quanto ao país de origem (1983)

A exemplo do que foi levantado em 1975, uma vez mais 12 países distintos tiveram suas produções exibidas no Carlos Gomes. Outra vez também os dados mostraram a inexistência de uma dominação absoluta de um local de origem sobre os demais, conforme mostra o gráfico a seguir:

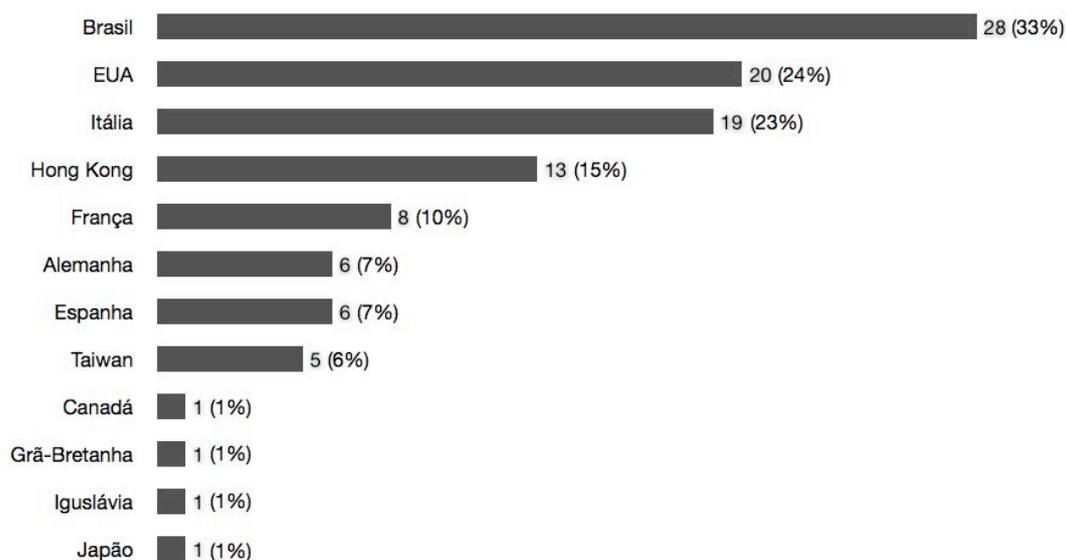


Figura 15 – País de origem dos filmes programados no Carlos Gomes em 1983⁵⁰

Quatro países emplacaram mais de dez filmes na programação do Carlos Gomes em 1983, enquanto que no outro extremo outras quatro nações tiveram seus filmes exibidos em apenas uma oportunidade durante o ano. O Brasil foi o mercado produtor mais vezes presente na tela, com uma fatia de 33% do total. Em seguida, praticamente empatados, ficaram EUA, com 24%, e Itália, com 23% do share.

Ainda em comparação com 1975, nota-se um salto dos mercados brasileiro e norte-americano, que antes ocupavam posições intermediárias, e a queda acentuada na frequência de filmes originários da Itália, Hong Kong e França.

Aqui, para melhor compreender os movimentos dos diversos mercados na programação, faz-se fundamental analisar detidamente os dados do item 4.2.6, que relacionam os países de origem das produções com os gêneros cinematográficos. Não

⁵⁰ A soma dos percentuais dos países de origem é superior a 100 porque há casos de títulos com a produção originária de mais de um país.

raro, a queda ou elevação da frequência de filmes de um determinado mercado produtor é espelho da queda ou elevação da frequência de películas de um determinado gênero na tela.

4.2.3 Quanto à modalidade de exibição (1983)

Ao contrário do que se vê em todos os demais anos analisados neste trabalho, 1983 é o único deles que apresenta uma mescla de modalidades de programação – inclusive dentro da mesma cine-semana. Trata-se, na realidade, de uma passagem gradual que acontece do programa duplo, que era a marca registrada da sala exibidora, para o programa simples, que passa a ser a modalidade adotada com frequência crescente a partir do final daquele ano.

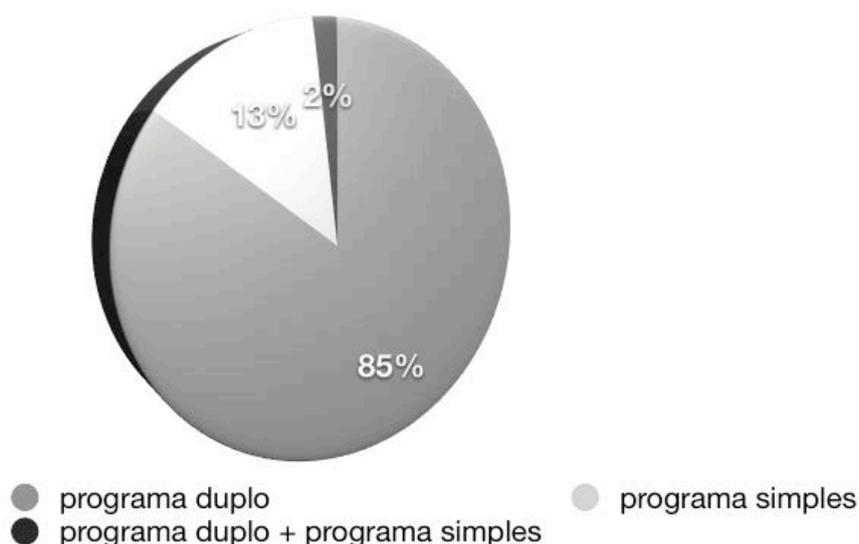


Figura 16 – Modalidades de exibição no Carlos Gomes em 1983

Os dados frios mostram uma predominância abissal do programa duplo como única modalidade de exibição adotada em 84,9% das cine-semanas. Há, todavia, dois detalhes que precisam ser desdobrados separadamente.

O primeiro deles, e que só pode ser observado através do exame da tabela com o panorama das atividades de 1983, é que, curiosamente, todas as semanas que

tiveram um único filme sendo exibido em programa simples foram do segundo semestre do ano. O que leva ao segundo detalhe: trata-se da mesma época do ano em que o gênero sexo explícito, até então inédito naquele cinema, começou a ser exibido de maneira mais sistemática.

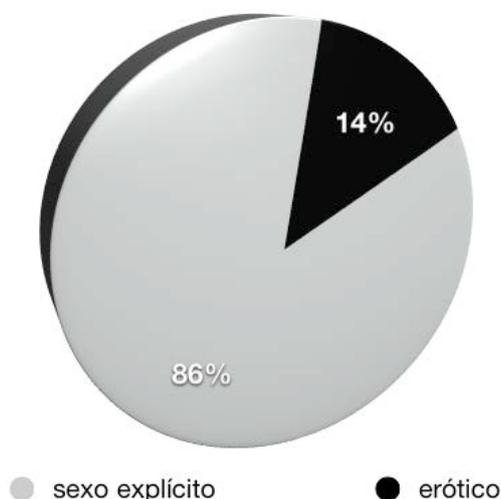


Figura 17 – Gêneros exibidos em programa simples no Carlos Gomes em 1983

Conforme aponta o gráfico acima, das sete oportunidades em que o Carlos Gomes adotou o programa simples em 1983, em nada menos que seis delas o filme programado pertencia ao gênero sexo explícito, enquanto que em 100% dos casos a película tinha como tema central uma trama de natureza sexual, visto que a única exceção é composta por um filme erótico.

A aparente coincidência entre a alteração da modalidade de exibição do Carlos Gomes e o surgimento de um novo gênero cheio de singularidades mercadológicas, é claro, possui algumas explicações. E uma delas diz respeito ao público frequentador.

Para Eduardo Difini Leite, os filmes de sexo explícito dificultavam a manutenção da prática do programa duplo por conta de, pelo menos, duas razões relacionadas com os espectadores. Primeiramente, havia a questão da censura por idade, o que impossibilitava, na prática, um filme de sexo classificado para 18 anos dividir a cine-semana, por exemplo, com um filme de ação com classificação 16 anos, pois acabaria automaticamente restringindo a entrada de parte do público deste. Além disso, o perfil de público que buscava um tipo de filme e outro era bastante distinto, e acabaria, de acordo com Eduardo, um afastando o outro.

A explicação encontra eco na declaração de Hiron Goidanich, quando comenta os motivos que o levaram a parar de frequentar o Carlos Gomes, na década de 1980:

Eu não cheguei a jamais a ser molestado lá no Carlos Gomes. Mas às vezes tu tava lá vendo um filme e via um movimento pro banheiro, era maior que às vezes que o movimento da plateia, embora tivesse quase sempre cheio o cinema. Então lamentavelmente ficou marcado como reunião de homossexuais. Não tenho nada contra os homossexuais, mas não quero que eles venham me incomodar. (2010)

Esta, é claro, não é a única explicação que justifica a troca na modalidade de exibição no Carlos Gomes. Houve também um outro fator, de cunho puramente econômico, e que possivelmente foi muito mais determinante do que o preconceito entre os diferentes públicos que frequentavam a sala de cinema para assistir a filmes de gêneros distintos. Mas ele só se mostrou, de fato, algum tempo depois de 1983, e suas marcas poderão ser melhor analisadas dentro do contexto do ano 1990.

4.2.4 Quanto às empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1983

No decorrer do período, dez companhias distribuidoras diferentes tiveram seus filmes exibidos. E, uma vez mais, não houve um predomínio exacerbado de nenhuma delas. A empresa que mais filmes forneceu ao Carlos Gomes foi a Paris, com 13, o equivalente a 15,5% do total da amostra, e foi acompanhada de perto por outros concorrentes, conforme mostra o gráfico que segue:

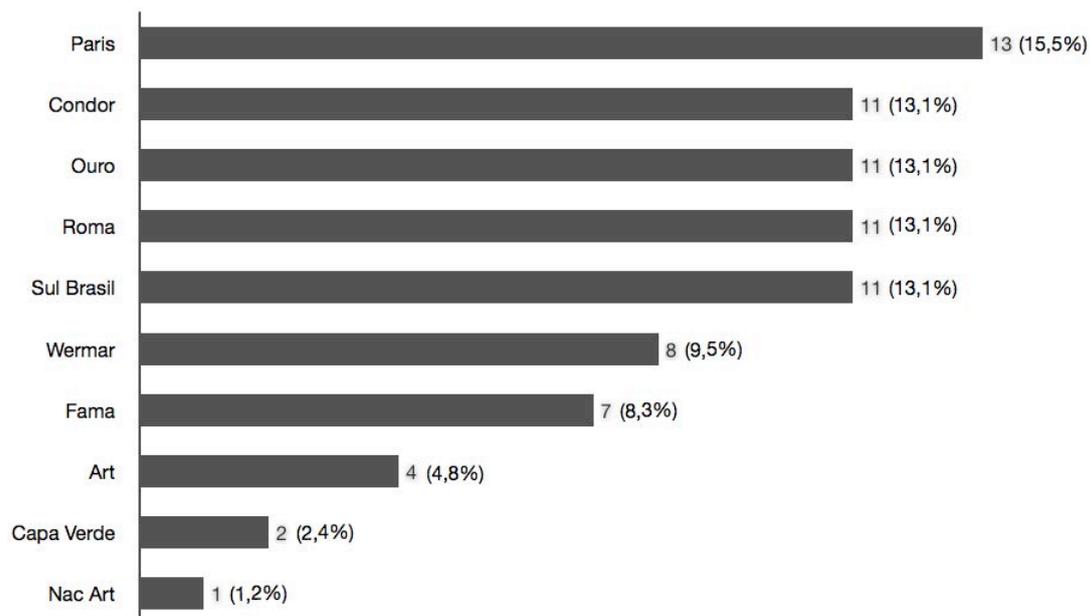


Figura 18 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1983, por número de filmes

A exemplo do que pôde ser observado em 1975, mais uma vez a grande maioria das cine-semanas contou com apenas um distribuidor sendo responsável pelo fornecimento dos filmes, mesmo quando havia programa duplo. Isto fez com que o ranking do número de cine-semanas em que cada distribuidor esteve presente fosse bastante semelhante à contagem pelo total de filmes elencados ao longo do ano na programação. As diferenças entre um e outro se deram por conta dos filmes que conseguiram permanecer até três semanas em cartaz.

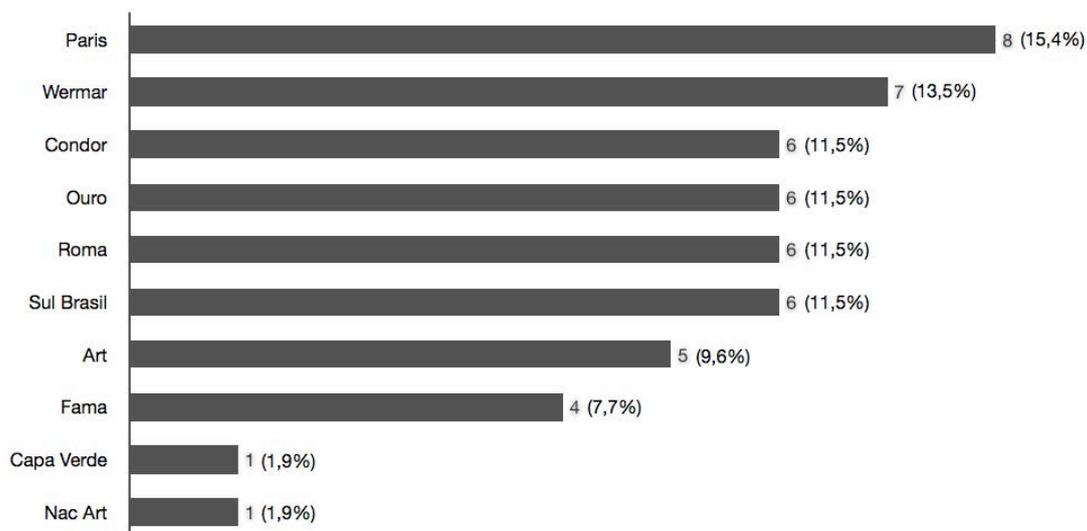


Figura 19 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1983 – por número de cine-semanas em cartaz

Outra característica a se notar é que, ao contrário do que poderia se esperar com a chegada do gênero sexo explícito, não houve a entrada de um novo fornecedor de fitas no Carlos Gomes em um primeiro momento e tampouco o predomínio de uma mesma empresa distribuidora dentro do gênero. Ao todo, cinco companhias diferentes tiveram seus filmes pornôis exibidos naquele cinema no segundo semestre de 1983: Paris, Art, Condor, Fama e Ouro.

4.2.5 Quanto ao público no Carlos Gomes em 1983

A seguir, o ranking das dez cine-semanas que obtiveram o maior público estimado. A tabela mostra um panorama geral de que países de origem, gêneros e períodos do ano reverteram em melhor movimento de espectadores ao cinema.

Tabela 4 – As dez cine-semanas de maior público no Carlos Gomes em 1983 e sua programação

	Título	País	Gênero	Público	Período
1º	Sadismo - aberrações sexuais	Brasil	erótico	10407	25/4 a 1/5
	Incesto - um desejo proibido	Brasil	erótico		
2º	A pistola que elas gostam	Brasil	erótico/western	9762	11/4 a 17/4
	Operação dragão	Hong Kong/EUA	arte marcial		
3º	Devassidão, orgia do sexo	Brasil	erótico	9382	24/1 a 30/1
	Os 10 irmãos de Shaolin	Hong Kong/Taiwan	arte marcial		
4º	As amantes de Helen	Brasil	drama	9137	2/5 a 8/5
	Uma pistola para Ringo	Itália	western		
5º	O expresso das taras	Itália	erótico	9080	18/4 a 24/4
	Massacre no templo de Shaolin	Hong Kong/Taiwan	arte marcial		
6º	Garganta profunda	EUA	sexo explícito	8808	1/8 a 7/8
7º	Vadias pelo prazer	Brasil	erótico	8730	7/2 a 13/2
	Pantera, tigre e dragão em luta mortal	-	-		
8º	Desejos sexuais de Elza	Brasil	erótico	8569	14/3 a 20/3
	Adeus Texas	Itália/Espanha	western		
9º	A colegial erótica	-	-	8451	7/3 a 13/3
	A fúria de Chicago	EUA/Hong Kong	arte marcial		
10º	SS - O trem do bacanal	França	erótico	8441	3/1 a 9/1
	A gang suja do sexo	Itália	policial		

Analisando a tabela, pode-se observar algumas tendências bastante interessantes. A primeira delas diz respeito ao gênero. Das dez cine-semanas de melhor resultado de público em 1983, em apenas duas delas não há um filme de temática sexual. Ainda nesta ceara, surpreende que apenas um filme de sexo explícito – o gênero que era novidade na sala – tenha chegado entre os top 10. A surpresa acaba se estendendo para a modalidade de exibição, visto que todas as cine-semanas de melhor público – com exceção, novamente, à semana de estreia de “Garganta profunda” (Deep throat, 1972) – tiveram programa duplo.

Com relação ao país de origem, o que chama atenção é a forte presença de produções nacionais nos períodos de melhor resultado de público. Além de a programação da semana campeã de atendimento ser composta por dois filmes brasileiros, eles estão presentes em seis das dez cine-semanas de maior público.

Por fim, interessa ver que praticamente todos os melhores resultados de público foram obtidos no primeiro semestre do ano, especialmente nos meses de março e abril. A única exceção, ocorrida em agosto, mais uma vez pode ser explicada pela novidade do gênero sexo explícito no Carlos Gomes. Para tentar pinçar outros comportamentos anômalos como este, vale analisar a evolução do público estimado em função do tempo.

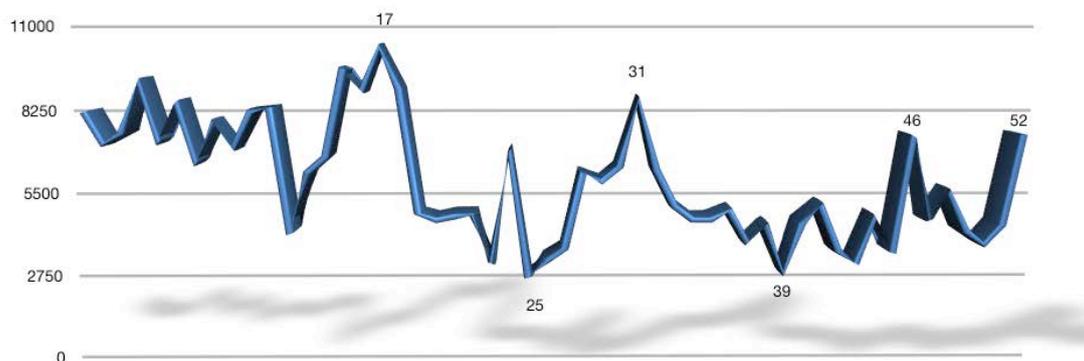


Figura 20 – A evolução do público estimado em função das cine-semanas no Carlos Gomes em 1983

O ano de 1983 é rico em altos e baixos. Se é verdade que a linha média mostra um declínio de público ao longo do período, seguido de uma recuperação ao final do gráfico, também pode se afirmar que não são poucas as exceções a esta tendência.

Dois vales acentuados chamam atenção, nas cine-semanas 25 e 39. No primeiro deles, ocorrido entre 20 e 26 de junho, foram exibidos, em programa duplo, um drama brasileiro e uma comédia coproduzida por Itália, Alemanha e Iugoslávia. O outro ocorreu entre 26 de setembro e 2 de outubro, e foram exibidos, também em programa duplo, um documentário/mondo italiano e um filme de arte marcial asiático. Em comum entre as duas grandes baixas do ano, na programação, está a ausência de filmes de temática sexual, que se mostraram presentes em praticamente todas as semanas de melhor público elencadas no top 10. Outro fator que certamente contribuiu para o mau resultado na cine-semana 39 foi o aumento do preço de ingresso naquela semana em mais de 25%.

Os picos significativos foram quatro, nas cine-semanas 17, 31, 46 e 52. Eles se deram, respectivamente: entre 25 de abril e 1º de maio, em programa duplo, com dois filmes eróticos brasileiros; entre 1º e 7 de agosto, em programa simples, com um sexo explícito norte-americano; entre 14 e 20 de novembro, com um sexo explícito alemão; e entre 26 e 31 de dezembro, com um programa duplo em que foram exibidos um sexo explícito norte-americano junto com um filme de arte marcial de Hong Kong. Se nos vales o fator em comum era a ausência de temáticas sexuais, pode-se notar aqui o contrário. Todos os picos registrados no gráfico ocorreram em períodos onde havia a exibição de conteúdo sexual, e em três deles, sexo explícito. Outro fator que também

parece ter contribuído para o bom resultado da cine-semana 52 foi a promoção efetuada no período que estendia a meia-entrada para todo o público.

4.2.6 Quanto à origem dos filmes de acordo com o gênero

Mais uma vez, para tentar determinar se existe dentro de cada gênero cinematográfico um local hegemônico de produção, procurei cruzar os dados de gênero e país de origem.

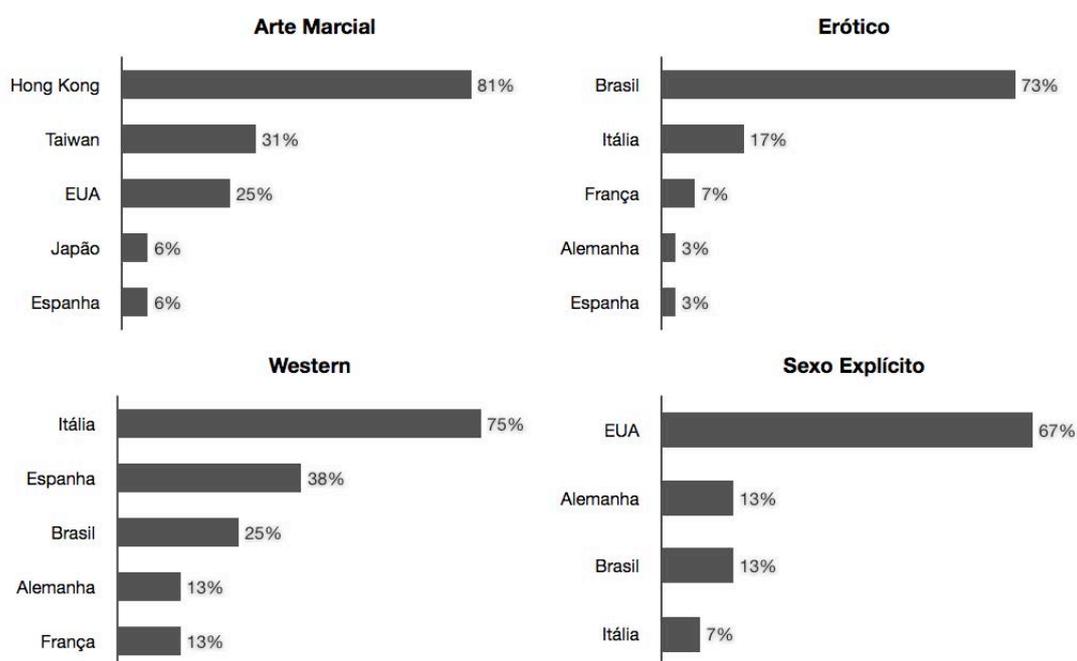


Figura 21 – Os gêneros programados no Carlos Gomes em 1983 e suas origens⁵¹

O que se pode notar a partir do conjunto de gráficos específicos para o caso do Carlos Gomes em 1983 é que os filmes de cada gênero cinematográfico eram oriundos de um determinado mercado produtor hegemônico. Se é verdade que, de maneira geral, a programação era razoavelmente bem distribuída entre países de origem, o mesmo não acontecia para cada gênero cinematográfico visto separadamente.

⁵¹ A soma dos percentuais de cada gênero cinematográfico é, por vezes, superior a 100 porque há casos de títulos com a produção dividida entre mais de um país de origem.

Entre os gêneros com maior dominação de um mesmo país se encontram a arte marcial, com 81% dos filmes originários de Hong Kong; os westerns, com 75% das produções oriundas da Itália; os eróticos, cujas películas exibidas foram produzidas no Brasil em 73% dos casos; e sexo explícito, com 67% dos filmes advindos dos Estados Unidos.

Apenas os gêneros cinematográficos menos explorados pelo cinema naquele ano obtiveram uma divisão mais igualitária com relação ao país produtor. Os filmes de suspense, por exemplo, foram oriundos em igual medida do Brasil, França e Itália, tendo cada um deles ficado com uma fatia de 33% das produções deste gênero.

4.2.7 Quanto ao público estimado de cada gênero cinematográfico

As tabelas contendo o top 10 de público e também o gráfico que mostra o público em função do tempo permitem ver os casos de exceção, para cima e para baixo. Para que se observem os resultados médios de público para cada gênero, é preciso analisar a tabela abaixo:

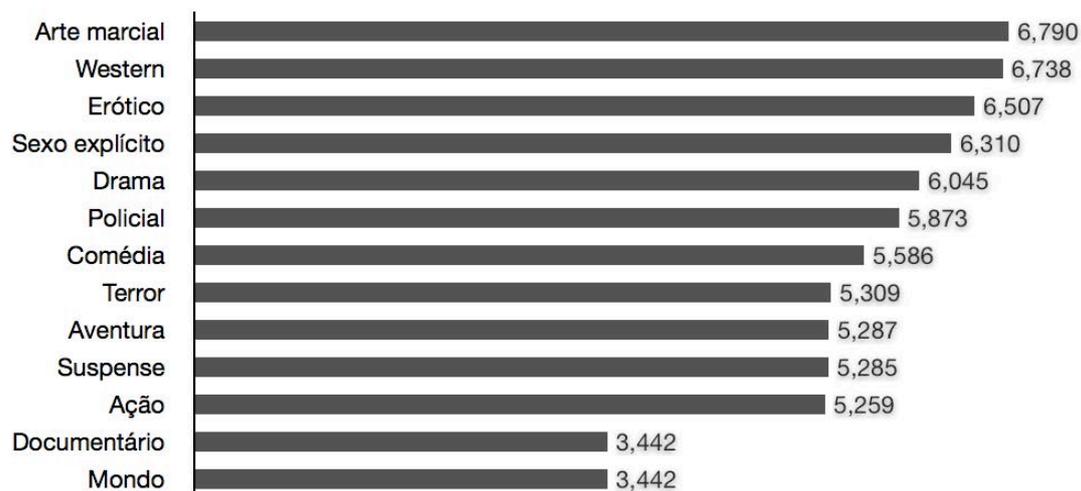


Figura 22 – O público estimado por cine-semana de cada gênero cinematográfico no Carlos Gomes em 1983

Surpreendentemente, o que os números mostram quando o que é medido é a regularidade não é a supremacia dos gêneros envolvidos com temáticas sexuais.

Filmes de arte marcial e westerns lideram a disputa e detêm as melhores médias de público registradas ao longo de 1983. Os gêneros erótico e sexo explícito vêm logo atrás, então já bastante descolado em relação ao restante, que atingiu médias um tanto inferiores aos quatro primeiros.

Um dos fatores que podem ajudar a explicar o resultado surpreendente é o fato de tanto películas de arte marcial quanto westerns serem programados sempre em programas duplos, e acompanhados de filmes de outros gêneros, sobretudo os de temática sexual, que também possuem médias fortes. Talvez o que a tabela acima sinalize seja não exatamente uma preferência do público frequentador por aqueles dois determinados gêneros que a ponteiavam, mas a preferência pela combinação deles com outros gêneros complementares como o erótico, por exemplo.

4.3 O CINE THEATRO CARLOS GOMES EM 1990

Este ano consta como parte da amostra deste trabalho por conta de um acontecimento de relevância ímpar: foi em 12 de março de 1990 que o palco do Cine Theatro Carlos Gomes voltou a ser usado depois de décadas de esquecimento. O mesmo palco que recebera apresentações de mágicos, corais, orquestras, programas de rádio e artistas como Carlo Buti, Noel Rosa e Procópio Ferreira, acolheria, então, nomes menos bem menos conhecidos e celebrados para uma prática que se estabelecia: as apresentações de sexo explícito encenadas ao vivo por atores.

A exemplo da programação de filmes de sexo explícito, esta tampouco foi uma invenção dos administradores do Carlos Gomes. Em Porto Alegre, o Cine Lido, sala concorrente que também investia em entretenimento adulto, já estava com a sua peça de sexo explícito em cartaz – se chamava “Soltando a franga” – quando as portas da Rua Vigário José Inácio, 355, se abriram novamente para o teatro. A peça, trazida depois de uma temporada em um teatro de Tramandaí, no litoral do Rio Grande do Sul, se chamava “As taras de uma médica”.

Os relatos daquela estreia dão conta de filas que dobravam o quarteirão, casais curiosos e espectadores ilustres, ainda que tentando se disfarçarem em meio à plateia. Não era uma iniciativa inédita, mas também não deixava de ser novidade nos palcos porto-alegrenses. Na edição de 8 de março de 1990, às vésperas da grande estreia no

Carlos Gomes, o jornal Zero Hora publicava, em espaço que ocupava toda a página 5 de seu Segundo Caderno, uma reportagem de autoria de Fábio de La Rue, intitulada “A genitália desnuda finalmente liberada”, que analisava a nova tendência na capital gaúcha: os espetáculos de sexo explícito ao vivo.

Na mesma época, São Paulo já contava com nada menos que 28 salas dedicadas ao cinema pornô, e possuía até mesmo uma escola de formação de atores especialistas no gênero⁵². Na capital paulista, o sexo explícito se tornara tão comum como gênero teatral que algumas casas tradicionais que antes apresentavam peças ditas “normais” acabaram também adotando o pornô ao vivo, em um movimento semelhante ao que acontecera cerca de uma década antes com as salas de cinema. Um exemplo registrado pelo jornal Folha de S. Paulo é o do Teatro Lua Nova, especializado em peças infantis como “O rapto das cebolinhas”, de Maria Clara Machado, e que acabou substituída pelas apresentações de “Eles não usam camisinha” e “Uma janela para o sexo”, ambas dirigidas e protagonizadas por Osvaldo Cirilo que, curiosamente, atuava também no espetáculo infantil em cartaz até então.

Além do retorno do teatro ao Carlos Gomes, outro fator importante a ser considerado é a adoção do programa simples como modalidade de exibição única para todas as cine-semanas. É o fechamento de um ciclo de mudança que pôde ser notado desde 1975, quando todas as semanas contavam com programas duplos, e que em 1983 já começou a pender novamente para a programação de apenas um filme por vez em cartaz. Junto com isso, houve também uma padronização completa da programação, que em 1990 já contava exclusivamente com o gênero sexo explícito em suas telas, a não ser por três exceções pontuais.

Do ponto de vista econômico, 1990 apresenta um quadro bastante distinto dos anos anteriores analisados. No país, há um cenário de troca de governo: Fernando Collor de Mello, recém-eleito presidente, assume, em março, extinguindo completamente o aparato estatal que fomentava as atividades culturais, entre elas aquelas ligadas ao cinema. Isto significa que não há mais lei alguma da meia-entrada em vigor. Há um novo plano econômico radical em curso⁵³, que afeta, inclusive, o nome da moeda oficial brasileira: o Cruzado Novo tem fim, e retorna o Cruzeiro, embora não haja alteração nos valores nominais da moeda. A inflação do período é

⁵² Fonte: Folha de S. Paulo, 3 de julho de 1990, p. E-3. Ilustrada.

⁵³ Na época, os ativos de cidadãos e empresas brasileiras foram congelados, o que acabou gerando uma vantagem competitiva importante para os cinemas, que recebiam o valor das entradas em dinheiro vivo.

galopante, e termina acumulada em incríveis 1476,71% nos 12 meses. O valor do ingresso no Carlos Gomes, que começou o ano valendo NCz\$ 10 (dez cruzados novos), o equivalente a R\$ 3,37, custava Cr\$ 200 (duzentos cruzeiros) na última semana de dezembro, ou R\$ 7,35 em valores corrigidos, uma variação superior a 2000%.

Para a montagem da tabela com a visão panorâmica das atividades empreendidas pelo Carlos Gomes em 1990, foram utilizados mais uma vez os dados coletados conforme os métodos explicitados na seção 1.2 e na abertura do presente capítulo, porém, algumas alterações contingenciais tiveram que ser feitas.

A primeira delas é a ausência dos dados referentes a país de origem e ano de produção dos filmes. Eles estão ausentes da tabela por conta da impossibilidade de se obter os seus títulos originais. Isto se dá porque, nas cadernetas de controle, os administradores anotaram tão somente os títulos conforme utilizados mercadologicamente pelas empresas distribuidoras que detinham os direitos dos filmes naquele período. Porém, era prática recorrente do mercado de filmes adultos da época o relançamento das mesmas produções sob títulos diferentes cada vez que os direitos de exploração comercial trocavam de mãos, ou por outros motivos jamais explicados. O fato pode ser facilmente comprovado quando escrutinadas as seções de cartas dos leitores em publicações da década de 1990 especializadas em cinema pornô. Um exemplo é a reclamação do leitor Fernando F. Madaloso destinada à redação da revista Set Especial – Vídeo Erótico: “as distribuidoras e os vendedores não são do ramo. (...) As capas trazem nomes de atrizes que não participam das fitas, mudam o nome das fitas (fitas antigas, já lançadas com outro nome)”⁵⁴. Ainda assim, mesmo sem os títulos originais, o gênero cinematográfico pode ser identificado, ao contrário do que acontece nos anos anteriores, porque em 1990 o sexo explícito era condição fundamental para que um filme entrasse na programação do Carlos Gomes. As únicas três exceções a esta regra foram grifadas nas cadernetas, e serão melhores explicadas na análise dos dados.

Outro fator especialmente problemático na coleta de dados diz respeito à ausência de quaisquer informações quantitativas relativas ao público ou à renda das apresentações das peças de sexo explícito. Nas cadernetas dos administradores, eram anotadas somente as rendas brutas relativas às sessões de cinema, e os números das

⁵⁴ Fonte: Set Especial – Vídeo Erótico. Edição 98-E. São Paulo: Editora Azul, agosto de 1995.

outras atividades (as receitas oriundas de apresentações ao vivo, da venda em bomboniéres, etc.) eram armazenadas separadamente. Infelizmente, esta informação valiosa parece ter sido perdida para sempre.

O elemento referencial da tabela panorâmica a seguir é a cine-semana, representada por cada espaçamento entre as linhas horizontais. Ela contém, nesta ordem, as seguintes informações:

- Data, composta pelo dia e mês do ano de 1990;
- Título do filme em cartaz, conforme exibido no cinema;
- País de origem do filme;
- Ano de produção do filme;
- Gênero do filme;
- Preço do ingresso praticado de acordo com o período;
- Preço médio do ingresso praticado naquela cine-semana;
- Renda bruta do filme no período indicado;
- Público estimado da cine-semana;
- Público estimado do filme por dia de exibição;
- Modalidade de exibição dos filmes em cartaz;
- Companhia distribuidora dos filmes em cartaz.

Com relação específica à tabela apresentada a seguir, cabe salientar que estão marcados os períodos exatos das alterações de preços dos ingressos – quando, na mesma cine-semana, há uma nova data e o espaço destinado ao nome do filme permanece em branco – o que permite calcular com maior exatidão o preço médio do ingresso para cada caso. Também vale notar que, ao contrário das tabelas panorâmicas anteriores, há duas colunas destinadas ao público estimado, uma para aquele mensurado durante toda a cine-semana, e outra para a média por dia. Isto se dá porque, pela primeira vez, há três filmes exibidos apenas nos finais de semana, e mensurar a atendêcia por dia é a única maneira possível de compará-los com os demais.

Tabela 5 – Panorama das atividades do Carlos Gomes em 1990

	TÍTULO	GÊNERO	INGRESSO (C/\$)	INGRESSO MÉDIO (C/\$)	RENDA (C/\$)	PÚBLICO DA CINE-SEMANA	PÚBLICO POR DIA	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
JAN.									
1	Joana, a história de uma mulher	sexo explícito	10,00	10,00	81.440,00	8144	1163	Programa simples	Paris
8	Mulheres em êxtase	sexo explícito	10,00	10,00	93.870,00	9387	1341	Programa simples	Paris
15	Casal swinger	sexo explícito	10,00 / 15,00	12,86	94.660,00	7361	1052	Programa simples	F. S. Lucas
22	Boca branca, boca negra	sexo explícito	15,00	15,00	92.395,00	6160	880	Programa simples	F. S. Lucas
29	Masturbação total	sexo explícito	15,00	15,00	99.525,00	6635	948	Programa simples	Paris
30	As taras do sexo sujo	sexo explícito	15,00	15,00	99.525,00	6635	948	Programa simples	Paris
FEV.									
5	Tempestade da sacanagem	sexo explícito	15,00 / 20,00	18,57	142.995,00	7700	1100	Programa simples	Paris
12	Dupla penetração do prazer	sexo explícito	20,00	20,00	172.240,00	8612	1230	Programa simples	Paris
19	Confissões de uma mulher porca	sexo explícito	20,00	20,00	164.160,00	8208	1173	Programa simples	Paris
26	Aventureira que dava muito	sexo explícito	20,00	20,00	191.340,00	9567	1367	Programa simples	Paris
MAR.									
5	Miami spice I - o tempo da sedução	sexo explícito	30,00	30,00	339.810,00	11327	1618	Programa simples	Brazilian Filmes
12	Zona do prazer	sexo explícito	30,00	30,00	147.450,00	4915	702	Programa simples	Paris
	Taras de uma médica	sexo explícito ao vivo	200,00	200,00	-	-	-	teatro	-
19	O homem das 13 polegadas e 1/2	sexo explícito	30,00	30,00	218.750,00	7292	1042	Programa simples	Paris
	Taras de uma médica	sexo explícito ao vivo	200,00	200,00	-	-	-	teatro	-
26	Aula de sacanagem	sexo explícito	30,00	30,00	172.050,00	5735	819	Programa simples	Paris
	Taras de uma médica	sexo explícito ao vivo	200,00	200,00	-	-	-	teatro	-
ABR.									
2	Doces segredos dos bacanaís	sexo explícito	50,00	50,00	199.000,00	3980	569	Programa simples	Paris
	Taras de uma médica	sexo explícito ao vivo	250,00	250,00	-	-	-	teatro	-
9	Sonhos molhados	sexo explícito	50,00	50,00	186.400,00	3728	533	Programa simples	Paris
	Taras de uma médica	sexo explícito ao vivo	250,00	250,00	-	-	-	teatro	-
16	Eu quero gozar muito	sexo explícito	50,00	50,00	176.100,00	3522	503	Programa simples	Paris
	Taras de uma médica	sexo explícito ao vivo	250,00	250,00	-	-	-	teatro	-
23	Masturbação total	sexo explícito	50,00	50,00	202.150,00	4043	578	Programa simples	Paris
	Taras de uma médica	sexo explícito ao vivo	250,00	250,00	-	-	-	teatro	-
30	As gostosas de Las Vegas	sexo explícito	50,00	50,00	203.450,00	4069	581	Programa simples	Paris
	Taras de uma médica	sexo explícito ao vivo	250,00	250,00	-	-	-	teatro	-

MAI.	TÍTULO	GÊNERO	INGRESSO (C\$)	INGRESSO MÉDIO (C\$)	RENDA (C\$)	PÚBLICO DA CINE-SEMANA	PÚBLICO POR DIA	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
7	Calcinhas transparentes Taras de uma médica	sexo explícito sexo explícito ao vivo	50,00 250,00	50,00 250,00	193.900,00 -	3878 -	554 -	Programa simples teatro	Paris -
14	Adormecendo em delírios do prazer	sexo explícito	50,00	50,00	424.000,00	8480	1211	Programa simples	Brazilian Filmes
21	As grandes sacanagens do sexo explícito	sexo explícito	50,00	50,00	257.450,00	5149	736	Programa simples	Paris
26	Malador de aluguel (Road house)	ação	50,00	50,00	40.350,00	807	115	Programa simples	UIP
28	Expectativa para dar a b...	sexo explícito	50,00	50,00	322.400,00	6448	921	Programa simples	Paris
2	Tango e Cash: os vingadores (Tango & Cash)	ação	50,00	50,00	49.350,00	987	141	Programa simples	Warner
JUN.									
4	As sacanagens de Casanova	sexo explícito	50,00	50,00	291.650,00	5833	833	Programa simples	Paris
9	Retroceder nunca, render-se jamais (No retreat, no surrender)	arte marcial	50,00	50,00	78.000,00	1560	223	Programa simples	-
11	Giovana e Manuela	sexo explícito	50,00 / 80,00	71,43	405.940,00	5683	812	Programa simples	Paris
18	Aproveitando ao máximo na casa do prazer	sexo explícito	80,00	80,00	542.560,00	6782	969	Programa simples	Paris
25	Fantasia proibidas da noite mágica de Aka	sexo explícito	80,00	80,00	541.360,00	6767	967	Programa simples	Paris
JUL.									
2	Holly, uma mulher de aluguel	sexo explícito	80,00	80,00	626.880,00	7836	1119	Programa simples	Paris
9	Gozando com os anjos	sexo explícito	80,00	80,00	644.800,00	8060	1151	Programa simples	Brazilian Filmes
16	Kate, a generosa e os índios	sexo explícito	80,00 / 100,00	97,14	736.500,00	7582	1083	Programa simples	Paris
23	Retrato da sedução	sexo explícito	100,00	100,00	705.100,00	7051	1007	Programa simples	Paris
30	Surfistas adolescentes (garotas surfistas)	sexo explícito	100,00	100,00	768.500,00	7685	1098	Programa simples	Paris
AGO.									
6	Jovens meninas	sexo explícito	100,00	100,00	777.100,00	7771	1110	Programa simples	Paris
13	Loira escrupulosa	sexo explícito	100,00	100,00	807.200,00	8072	1153	Programa simples	Brazilian Filmes
20	Rosemary possuída e furada	sexo explícito	100,00	100,00	677.400,00	6774	968	Programa simples	Paris
27	Zona do prazer	sexo explícito	100,00	100,00	708.200,00	7082	1012	Programa simples	Paris

TÍTULO	GÊNERO	INGRESSO (Cr\$)	INGRESSO MÉDIO (Cr\$)	RENDA (Cr\$)	PÚBLICO DA CINE-SEMANA	PÚBLICO POR DIA	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
SET.								
3	Miami spice II	100,00 / 150,00	135,71	1.244.500,00	9170	1310	Programa simples	Brazilian Filmes
10	Comportamento insaciável	150,00	150,00	1.096.800,00	7312	1045	Programa simples	Brazilian Filmes
17	A noite toda	150,00	150,00	1.079.850,00	7199	1028	Programa simples	Paris
24	Calcinhas transparentes	150,00	150,00	1.021.350,00	6809	973	Programa simples	Paris
OUT.								
1	Taradas de garganta profunda	150,00	150,00	1.311.450,00	8743	1249	Programa simples	Refilvo
8	O diabo na carne de Miss Jones 4	150,00	150,00	383.850,00	2559	366	Programa simples	Refilvo
10	Taija Rae - erótica, safada e gulosa	150,00	150,00	787.350,00	5249	750	Programa simples	Refilvo
15	Taija Rae - erótica, safada e gulosa	150,00	150,00	988.650,00	6591	942	Programa simples	Refilvo
21	Chupeta erótica 2	150,00	150,00	1.045.500,00	6970	996	Programa simples	Argus Filmes
29	Fantasia da moda	150,00	150,00	833.400,00	5556	794	Programa simples	Refilvo
NOV.								
5	Academia do sexo	150,00	150,00	1.202.250,00	8015	1145	Programa simples	Refilvo
12	Elas em dupla penetração	150,00	150,00	1.024.950,00	6833	976	Programa simples	Refilvo
19	Orgasmos diabólicos de uma feiticeira	150,00 / 200,00	187,71	1.113.550,00	5932	847	Programa simples	Refilvo
26	Sexo insaciável	200,00	200,00	1.158.600,00	5793	828	Programa simples	Refilvo
DEZ.								
3	Jogo do sexo	200,00	200,00	1.348.800,00	6744	963	Programa simples	Refilvo
10	Erupção - delírios do prazer	200,00	200,00	1.448.200,00	7241	1034	Programa simples	Omega
17	Prazeres anormais de Diana	200,00	200,00	1.365.000,00	6825	975	Programa simples	Omega
24	Mulheres desesperadas	200,00	200,00	1.299.600,00	6498	928	Programa simples	Refilvo
31	À caça do sexo	200,00	200,00	1.352.200,00	6761	966	Programa simples	Refilvo

Em um olhar panorâmico sobre o que foi realizado durante o ano, três aspectos chamam atenção, além do retorno das apresentações ao vivo ao palco do cine-teatro – o grande acontecimento de 1990. O primeiro deles diz respeito à grande diferença de preço dos ingressos entre as sessões de cinema e as de teatro. As apresentações ao vivo custam, no mínimo, 500% a mais do que as projeções de filmes. Depois, interessa notar um esforço pontual de variar o gênero programado, com um esforço breve de exibição de filmes de ação e arte marcial durante os finais de semana. Por último, em comparação com os anos anteriores, fica evidente uma concentração maior de filmes nas mãos de um menor número de companhias distribuidoras.

4.3.1 Quanto ao gênero cinematográfico (1990)

No decorrer do período, foram tão somente três gêneros cinematográficos distintos presentes na programação do Carlos Gomes em 1990. Abaixo, uma comparação entre eles:



Figura 23 – Gêneros cinematográficos programados no Carlos Gomes em 1990, por número de filmes

O gráfico mostra a consolidação do sexo explícito como o gênero dominante no Carlos Gomes naquele ano. Além dele, o que se vê são tentativas pontuais de variação de perfil de filme. Fora isso, o que se vê ainda é variação da maneira de mostrar o próprio sexo explícito – no caso, através da encenação *in loco*.

O estabelecimento e a hegemonia do pornô na sala de exibição tiveram algumas consequências e interferiram em outros campos da atividade, além, obviamente, do gênero que era exibido. Um deles foi a modalidade de exibição.

4.3.2 Quando à modalidade de exibição (1990)

Absolutamente todas as sessões realizadas em 1990 no Cine Theatro Carlos Gomes se deram através de programas simples, isto é, a programação constituída de um único filme, em sessões consecutivas. Entretanto, isto não significa dizer que não houvesse semanas com mais de um filme exibido, ou até mesmo mais de uma atração no mesmo dia.

Quando da tentativa de voltar a exhibir filmes de ação convencionais, entre os meses de maio e junho daquele ano, ela se deu apenas durante sábados e domingos, compondo o restante da cine-semana com a programação habitual de sexo explícito entre segunda e sexta-feira. Mas era um filme em cada dia, um ingresso para cada filme, o que não configura um programa duplo. Tampouco podemos chamar de programa duplo a programação do período entre março e maio, que contou com filmes e a peça de sexo explícito intercaladamente. Ainda que na maioria das vezes ambos fossem apresentados no mesmo dia, os dois tipos de espetáculo não se misturavam. Havia um valor de ingresso cobrado para cada um deles (como já foi colocado, a peça podia custar até sete vezes o preço do ingresso para o filme), e não era permitido que o público continuasse na sala ao final da sessão.

Duas explicações podem ser consideradas para o predomínio do programa simples no Carlos Gomes em 1990. Uma delas reside justamente no estreitamento absoluto de gêneros cinematográficos. Foi mostrado que, em 1975, o pilar do programa duplo era a mescla de gêneros distintos, o que não era mais possível então. Neste sentido, exhibir dois filmes de um mesmo tipo acabaria com o propósito daquela modalidade.

A outra explicação acerca da opção exclusiva pelo programa simples é eminentemente econômica. Ao contrário do que acontecia em 1983, quando o cinema recém experimentava o gênero sexo explícito e ainda mantinha muitas práticas do negócio de exibição convencional – como o pagamento dos direitos de exibição dos

filmes sendo determinado através de um percentual fixo da bilheteria –, em 1990 o modo de remuneração do distribuidor já era outro, no caso específico do pornô. Ao invés dos percentuais sobre o faturamento do filme, a prática era a compra de películas em lotes, com uma validade pré-determinada para exibí-las. Independentemente de quantas semanas o filme ficava em cartaz, quantas pessoas fossem assisti-lo ou quantas vezes ele fosse reprisado, o preço do aluguel da fita era o mesmo. Programar dois filmes em programa duplo, recebendo um só ingresso, significava para o cinema, na prática, ver seus custos com os distribuidores crescerem, conforme explica Eduardo Difini Leite:

Rendia muito mais tu exhibir um filme por semana, porque tu ia ter mais semanas sem ter que gastar com direitos de exibição. E pro dono do filme tanto fazia se tu ia passar com outro [filme], ele queria o valor pela cópia. (...) O programa duplo começou a encarecer porque a gente teria que gastar duas vezes o valor que se gastaria de aluguel, de preço de filme, porque nesse caso tu precisa de dois filmes a preço fixo, tu gasta duas vezes. (2010)

Assim, acabaria sepultado de vez o programa duplo, uma das marcas que caracterizaram por muitos anos o Cine Theatro Carlos Gomes.

4.3.3 Quanto às empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1990

A restrição quanto ao gênero cinematográfico, além de levar a uma modificação da modalidade de exibição, também acabou restringindo, como era de se esperar, as relações com as empresas distribuidoras. Em 1990, ao longo de todo o período, foram exibidos filmes de apenas oito companhias, sendo que a quase totalidade desses filmes ficou mesmo concentrada nas mãos de três delas.

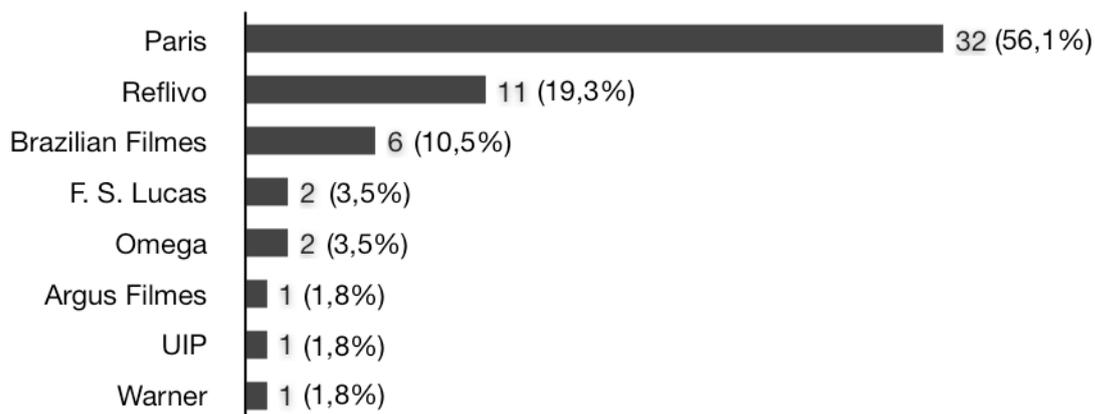


Figura 24 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1990, por número de filmes exibidos

Como se pode ver no gráfico acima, os filmes distribuídos pela Paris dominaram amplamente a grade de programação do Carlos Gomes, sendo responsáveis por mais da metade de todos os títulos exibidos. Bem atrás, mas com números ainda expressivos, ficaram Reflivo, com 19,3%, e Brazilian Filmes, com 10,5%. As demais, entre as quais se incluem duas major – Warner Bros. e UIP, que na verdade é um conglomerado de grandes distribuidores internacionais – ficaram com uma fatia completamente irrelevante dos filmes exibidos.

4.3.4 Quanto ao público no Carlos Gomes em 1990

Com praticamente um único gênero sendo exibido ao longo do ano e uma única modalidade de exibição sendo adotada pelo cinema, seria natural encontrar pouca ou nenhuma variação entre as dez cine-semanas com melhor público no ano.

Tabela 6 – As dez cine-semanas de maior público no Carlos Gomes em 1990

	Título	Gênero	Público	Período
1°	Miami spice I - o tempero da sedução	sexo explícito	11327	5/3 a 11/3
2°	A aventureira que dava muito	sexo explícito	9567	26/2 a 4/3
3°	Mulheres em êxtase	sexo explícito	9387	8/1 a 14/1
4°	Miami spice II	sexo explícito	9170	3/9 a 9/9
5°	Taradas de garganta profunda	sexo explícito	8743	1/10 a 7/10
6°	Dupla penetração do prazer	sexo explícito	8612	12/2 a 18/2
7°	Adormecendo em delírios do prazer	sexo explícito	8480	14/5 a 20/5
8°	Confissões de uma mulher porca	sexo explícito	8208	19/2 a 25/2
9°	Joana, a história de uma mulher	sexo explícito	8144	1/1 a 7/1
10°	Loira escrupulosa	sexo explícito	8072	13/8 a 19/8

Observando-se a tabela acima, apenas dois detalhes chamam atenção. Um deles é a grande diferença de público entre o primeiro e o segundo colocado – quase dois mil espectadores a mais durante a semana. O outro é o fato de, mais uma vez, a grande maioria das cine-semanas de melhor público estarem no primeiro semestre do ano. Das dez de maior público, sete delas ocorreram nos meses de janeiro, fevereiro, março e maio.

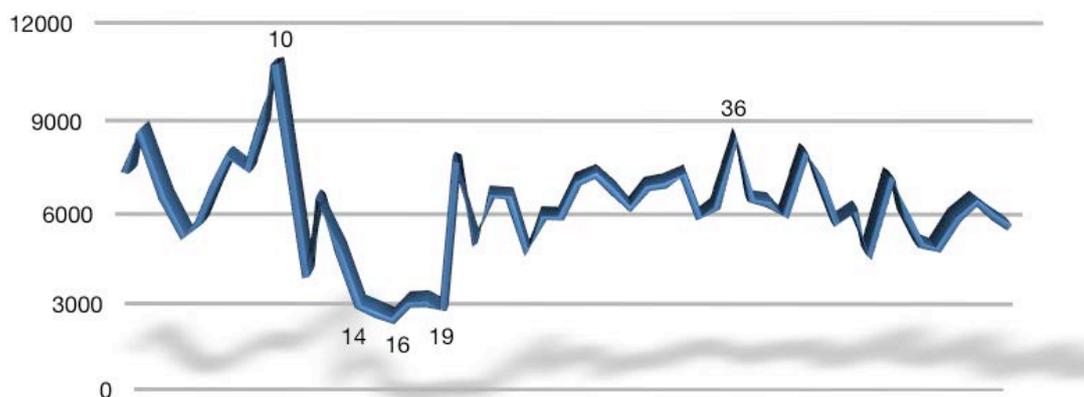


Figura 25 – A evolução do público estimado em função das cine-semanas no Carlos Gomes em 1990

Analisando a evolução do público através do tempo, se vê claramente dois picos de atendimento e um vale acentuado e contínuo por várias semanas.

Sobre os pontos altos, ao fazer um escrutínio das duas cine-semanas em questão, 10 (5 a 11 de março) e 36 (3 a 9 de setembro), não se encontra nenhum fator determinante para a diferença positiva em relação à quantidade de espectadores no

que tange o gênero cinematográfico, nenhum fator em comum quanto à data ou período do ano em que foram exibidos, nenhuma mudança de modalidade de exibição e nenhum fator relevante a respeito do preço (ao contrário, na cine-semana 36 houve inclusive um aumento do valor do ingresso em 50%). A única possível explicação parece vir mesmo de um olhar sobre os títulos dos filmes: “Miami spice I – o tempero da sedução”, exibido em março, e “Miami spice II”, exibido em setembro. Trata-se, aqui, de dois casos típicos no qual a produção em si (neste caso específico, a cinessérie) parece a responsável única pelo desvio na média de público.

No lado de baixo, se pode ver um grande vale que se estende da cine-semana 14 (2 a 9 de abril) até a 19 (7 a 13 de maio). Aqui, o caso é outro. Trata-se do período em que a tela dividia espaço com o palco do Carlos Gomes, com a peça “Taras de uma médica” sendo encenada de segunda a sexta, em três horários, e em uma sessão na noite dos sábados. Mas a restrição de horários não é a única explicação para a queda de movimento. Uma observação mais atenta mostra que a diminuição do público não foi tão acentuada nas primeiras semanas em que a peça esteve em cartaz. Duas explicações são plausíveis, aqui: ou o público efetivamente cansou da repetição, semana após semana, do teatro intercalado com o cinema; ou de fato a restrição de horários para os filmes era tamanha que a baixa atendêcia das últimas semanas é normal; as exceções foram os bons resultados das primeiras semanas, conquistados, quem sabe, graças ao fator da novidade, que talvez tenha de fato levado um público novo para o Carlos Gomes.

4.3.5 Quanto ao público estimado de cada gênero cinematográfico

Como os gêneros cinematográficos que não o sexo explícito ficaram em exibição no Carlos Gomes por períodos menores que uma semana durante o ano de 1990, a única maneira de comparar as médias de atendêcia do público entre eles foi fazer uma média diária, e não usar a cine-semana como referência.

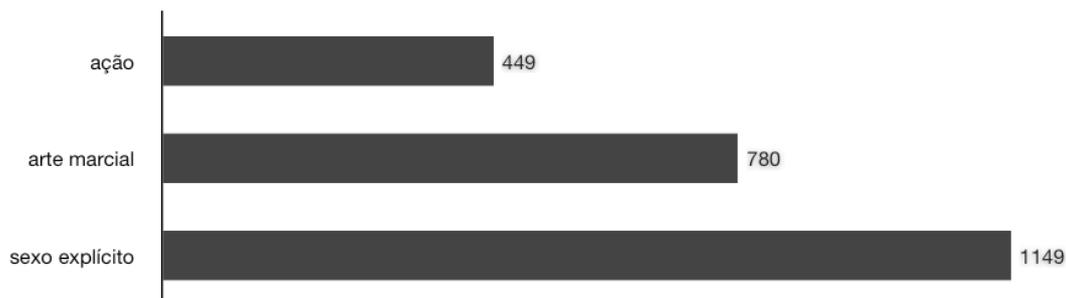


Figura 26 – O público estimado diário de cada gênero cinematográfico no Carlos Gomes em 1990

Os números não deixam dúvida. Os gêneros sem relação com o sexo – já estabelecido e identificado fortemente com o Carlos Gomes –, quando colocados de volta na programação como experiência, não renderam nem perto da média de atendimento dos pornô.

Por um lado, há de se considerar que os testes foram feitos durante os finais de semana, períodos considerados de baixo movimento no cinema, uma vez que o Carlos Gomes estreava seus filmes sempre às segundas-feiras e tinha como ponto alto de público o horário comercial. Por outro, o final de semana era o período nobre de público de todas as outras casas que não exibiam filmes de sexo, e era quando se renovava a programação, quando entravam os novos lançamentos.

Mas a experiência, como se viu, não deu em nada, e os filmes de sexo explícito continuaram, até o final, dominando a programação.

4.4 O CINE THEATRO CARLOS GOMES EM 1998

O que faz de 1998 um ano crucial na história do Carlos Gomes é a mudança que ocorreu quanto à tecnologia de exibição dos filmes. No mês de junho, o projetor de 35 milímetros foi aposentado, e em seu lugar foi instalado um projetor de vídeo. A discussão que este trabalho visa propor menos tem a ver com a qualidade de imagem e as diferenças de textura proporcionada por um rolo de película ou uma fita VHS. O que importa aqui é entender o processo que levou até a substituição do aparato tecnológico de projeção e que consequências isto teve para a própria sala de cinema.

Na época, o Carlos Gomes recém havia saído de um grande litígio com o proprietário do prédio do qual era locatário há várias décadas, e por pouco não foi obrigado a encerrar suas atividades. O acontecimento levou os administradores a contratarem uma pesquisa mercadológica que auxiliasse a apontar caminhos para o negócio, fosse transformando-o radicalmente ou apenas aperfeiçoando alguns processos. Mais uma vez o modelo foi São Paulo, onde diversos cinemas já operavam com equipamento de vídeo, apresentando resultados bastante positivos. Foi neste ponto, a partir da discussão interna de diversas questões inerentes àquele cinema enquanto empreendimento comercial, que foi tomada a decisão de substituir a tecnologia de projeção. Além de contratar um escritório de arquitetura para remodelar partes do interior da sala, o Carlos Gomes contou com o assessoramento de Luiz Gonzaga Assis de Luca⁵⁵, que então fazia parte da F.J. Lucas, uma grande distribuidora nacional que também possuía um braço responsável por vídeos de sexo explícito. Assim, com um investimento aproximado de 25 mil dólares, foi comprado um equipamento de projeção da marca Barco, referência hoje em cinema digital, então compatível com aquele tamanho de tela e com a grande distância focal, que era de aproximadamente 25 metros entre o projetor até a tela.

Dois fatores foram fundamentais na tomada de decisão de tal mudança. O primeiro, de ordem bastante prática, foi o esgotamento de títulos novos em 35 milímetros, que obrigava o cinema a exibir reprises constantemente; ao mesmo tempo, isso desgastava os velhos rolos em película, tornando sua exibição cada vez mais precária. Em segundo lugar, havia o vislumbre de vantagens econômicas, como a redução drástica de custos e a facilitação de processos do dia-a-dia da administração do cinema, consequências dessa troca de tecnologia.

Eduardo Difini Leite, que foi quem participou mais ativamente do processo de mudança tecnológica, explica as vantagens que o Carlos Gomes obteve:

Na verdade, a migração para esse equipamento possibilitou que o bilheteiro, no cinema, fosse bilheteiro, operador e recepcionista. Ele fazia tudo ao mesmo tempo. Ele ligava o filme. Ele dava novamente o start do filme. Ele vendia ingresso. Então, a gente reduziu sensivelmente o número de funcionários dentro do cinema, agregado a uma economia fabulosa que se teve com a compra dos direitos de exibição dos filmes em vídeo. (...) A

⁵⁵ Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, cujo trabalho acadêmico foi focado no cinema digital e serviu como referência para questões teóricas da indústria cinematográfica nesta dissertação. Trabalhou por mais de uma década no Grupo Severiano Ribeiro e também foi o responsável pela modernização do circuito que hoje é explorado pela PlayArte. Atualmente, é diretor da Cinédia.

gente comprava direitos para exibição pública, que eram muito mais baratos do que filmes em 35 milímetros, que têm despesa de frete muito cara. São seis latas. Têm que vir por via rodoviária de São Paulo. E têm frete interno em Porto Alegre também. E uma fita de vídeo é muito fácil a logística dela. E além do mais, a fita ficava aqui. O que custava mesmo era o direito de exibição, que era muito mais barato do que um direito de exibição para um filme 35 milímetros. (2010)

De acordo com as anotações feitas pelos administradores nas cadernetas pesquisadas, no primeiro semestre de 1998, a média de preço pago pelos direitos de exibição de um filme pornô em 35 milímetros era de R\$ 500 por semana, o que equivalia a pouco menos de 10% da renda bruta, bem menos do que os 30% ou 40% que eram acertados nos tempos em que filmes dos mais diversos gêneros e distribuidores transitavam pela programação.

Guilherme Leite explica que com o sistema de vídeo era possível comprar por preço ainda mais baixo os direitos de exibição pública de um filme por vários anos, podendo exibi-lo quantas vezes quisesse, de maneira exclusiva. Este direito patrimonial poderia até ser revendido. Outra vantagem era a possibilidade de diminuir o tempo gasto em contato com distribuidores, negociando preços e escolhendo títulos, o que já vinha acontecendo desde a adoção do sexo explícito como gênero único, quando a aquisição de filmes passou a se dar em lotes e não mais individualmente:

No início da programação do pornô, eu negociava muito filme. Às vezes, ia com o André [Difini Leite] pra São Paulo, pra não ter o trabalho de toda hora ficar em contato com o gerente daqui, pedindo filme. É uma enchecção de saco. Então eu ia fechar pacotes, lotes de 20, 30 filmes, e tinha para um bom tempo. (2010)

Com a adoção do vídeo, os lotes foram ficando ainda maiores. “Eu me lembro que vinham caixas e caixas que se comprava de filmes que eram em fitas, em VHS”, conta André Difini Leite. De fato, em 1998, desde que o suporte foi alterado, em 22 de junho, todos os filmes exibidos foram da mesma distribuidora, Swing, que monopolizou a programação do Carlos Gomes por 28 semanas consecutivas.

Outras características são peculiares de 1998 além da questão tecnológica. O programa simples, a exemplo de 1990, se mantém como a única modalidade de exibição adotada durante todo o ano, e o sexo explícito novamente domina a programação, mas desta vez como único gênero, sem as exceções configuradas pelos filmes de ação nos finais de semana ou shows de sexo ao vivo de outrora. Do ponto de vista econômico, há quadro distinto de todos os outros anos analisados. Pela

primeira vez o país apresenta estabilidade, e a inflação medida no período é de apenas 1,7%. Não por outro motivo, 1998 é o único ano em que o preço do ingresso não sofre aumento: começa janeiro valendo R\$ 3 (o equivalente a R\$ 9,11 hoje), e termina dezembro no mesmo patamar, com pequena desvalorização real (R\$ 9,04). Além de não subir, o valor da tarifa entrou em promoção a partir de 4 de julho, custando a metade durante os finais de semana.

Para a montagem da tabela com a visão panorâmica das atividades empreendidas pelo Carlos Gomes em 1998, foram utilizados mais uma vez os dados coletados conforme os métodos explicitados na seção 1.2 e na abertura do presente capítulo. Alterações contingenciais semelhantes às da seção 4.3 foram realizadas, sobretudo a respeito da ausência dos dados referentes a país de origem e ano de produção dos filmes por conta da impossibilidade de se obter os seus títulos originais.

O elemento referencial da tabela panorâmica a seguir é a cine-semana, representada por cada espaçamento entre as linhas horizontais. Ela contém, nesta ordem, as seguintes informações:

- Data, composta pelo dia e mês do ano de 1998;
- Título do filme em cartaz, conforme exibido no cinema;
- Gênero do filme;
- Preço do ingresso praticado de acordo com o período;
- Preço médio do ingresso praticado naquela cine-semana;
- Renda bruta do filme na cine-semana;
- Público estimado da cine-semana;
- Modalidade de exibição dos filmes em cartaz;
- Companhia distribuidora dos filmes em cartaz.

Tabela 7 – Panorama das atividades do Carlos Gomes em 1998

	TÍTULO	GÊNERO	INGRESSO (R\$)	INGRESSO MÉDIO (R\$)	RENDA (R\$)	PÚBLICO ESTIMADO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
JAN.								
5	30 centímetros intensos de prazeres anais e orais	sexo explícito	3,00	3,00	8.271,00	2757	programa simples	Ômega
12	John Holmes na batalha do tesão	sexo explícito	3,00	3,00	7.266,00	2422	programa simples	Prestígio
19	John Holmes na batalha do tesão	sexo explícito	3,00	3,00	6.213,00	2071	programa simples	Prestígio
26	Masturbação, penetração anal e oral	sexo explícito	3,00	3,00	6.783,00	2261	programa simples	Atalanta
FEV.								
2	Um cavalo, um cachorro, um cisne - os prazeres do sexo	sexo explícito	3,00	3,00	6.939,00	2313	programa simples	Ômega
9	Empinando o traseiro	sexo explícito	3,00	3,00	7.557,00	2519	programa simples	Prestígio
16	Cicciolina, seus homens, seus animais	sexo explícito	3,00	3,00	6.483,00	2161	programa simples	Ômega
23	Cicciolina, seus homens, seus animais	sexo explícito	3,00	3,00	5.277,00	1759	programa simples	Ômega
26	Sexo guloso, penetração dupla e tripla	sexo explícito	3,00	3,00				Ômega
MAR.								
2	Sexo guloso, penetração dupla e tripla	sexo explícito	3,00	3,00	6.711,00	2237	programa simples	Ômega
9	Sempre livre para o prazer anal	sexo explícito	3,00	3,00	7.188,00	2396	programa simples	Ômega
16	Aberrações anais e orais a domicílio	sexo explícito	3,00	3,00	6.942,00	2314	programa simples	Ômega
23	Taras, prazeres e dores pelo sexo anal	sexo explícito	3,00	3,00	6.189,00	2063	programa simples	Ômega
30	Sofrendo por prazer anal e oral	sexo explícito	3,00	3,00	6.600,00	2200	programa simples	Ômega
ABR.								
6	Boca excitante	sexo explícito	3,00	3,00	6.048,00	2016	programa simples	Ômega
13	Taradas pelo sexo anal	sexo explícito	3,00	3,00	7.035,00	2345	programa simples	Ômega
20	As mil e uma depravações do sexo anal e oral	sexo explícito	3,00	3,00	5.871,00	1957	programa simples	Ômega
27	Orgasmo anal e oral	sexo explícito	3,00	3,00	5.709,00	1903	programa simples	Ômega

	TÍTULO	GÊNERO	INGRESSO (R\$)	INGRESSO MÉDIO (R\$)	RENDA (R\$)	PÚBLICO ESTIMADO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
MAI.								
4	Desejadas por trás	sexo explícito	3,00	3,00	6.915,00	2305	programa simples	Ômega
11	Excitação anal	sexo explícito	3,00	3,00	7.395,00	2465	programa simples	Ômega
18	Liberdade sexual para gozar anal	sexo explícito	3,00	3,00	5.823,00	1941	programa simples	Ômega
25	Sexo anal com animais	sexo explícito	3,00	3,00	6.642,00	2214	programa simples	Ômega
JUN.								
1	As garotas da b... de ouro	sexo explícito	3,00	3,00	6.033,00	2011	programa simples	Ômega
8	As técnicas profundas do sexo	sexo explícito	3,00	3,00	5.649,00	1883	programa simples	Ômega
15	Excitação de mulheres anormais	sexo explícito	3,00	3,00	5.250,00	1750	programa simples	Ômega
22	Festa anal	sexo explícito	3,00	3,00	5.379,00	1793	programa simples	Swing
29	Pérsia, a fera	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.292,50	2372	programa simples	Swing
JUL.								
6	30 centímetros de prazer	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.049,50	2169	programa simples	Swing
13	Debutante anal	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.495,00	2489	programa simples	Swing
20	Aescola de Leticia 2	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.238,50	2386	programa simples	Swing
27	O doutor analista	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.168,00	2432	programa simples	Swing
AGO.								
3	As três porquinhos	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.651,00	2507	programa simples	Swing
10	O circo do sexo	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.655,50	2581	programa simples	Swing
17	O fogo do sexo	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.994,00	2324	programa simples	Swing
24	Preferências anais	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.107,50	2021	programa simples	Swing
31	Sacanagem sob o sol	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.700,50	2608	programa simples	Swing

	TÍTULO	GÊNERO	INGRESSO (R\$)	INGRESSO MÉDIO (R\$)	RENDA (R\$)	PÚBLICO ESTIMADO	MODALIDADE DE EXIBIÇÃO	DISTRIBUIDORA
SET.								
7	Aposte o seu bumbum	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.764,50	2461	programa simples	Swing
14	O Marquês de Sade	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.610,50	2575	programa simples	Swing
21	Castelo, sexo e fantasmas	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.493,00	2180	programa simples	Swing
28	Marco Polo - a história que ainda não foi contada	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.703,00	2260	programa simples	Swing
OUT.								
5	Fúria anal	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.396,00	2450	programa simples	Swing
12	Anal sedução	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.535,00	2346	programa simples	Swing
19	Sexo na TV (parte II)	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.616,00	2245	programa simples	Swing
26	Os prazeres de Sodoma	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.922,00	2115	programa simples	Swing
NOV.								
2	Romances anais	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.258,00	2270	programa simples	Swing
9	Sexo a la Rocco	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.527,00	1968	programa simples	Swing
16	Rebecca, a dama do desejo	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.247,00	1881	programa simples	Swing
23	Paraiso anal	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.440,50	1958	programa simples	Swing
30	Obsessão fatal	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.276,00	2256	programa simples	Swing
DEZ.								
7	Rocco no castelo de Eros	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.471,00	2307	programa simples	Swing
14	Suruba e assombrações	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	6.096,00	2196	programa simples	Swing
21	Contos de uma cama muito especial	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.073,00	1853	programa simples	Swing
28	Chocolate quente	sexo explícito	3,00 / 1,50	2,57	5.610,00	2025	programa simples	Swing

Um olhar geral sobre as atividades do período chamam atenção para a grande homogeneidade geral. Não há variações, seja de gênero, preço do ingresso ou modalidade de exibição. Até mesmo renda, público e companhias distribuidoras quase não se alteram no decorrer do período.

4.4.1 Quanto ao gênero cinematográfico (1998)

Em uma comparação entre os quatro anos analisados até aqui, pela primeira vez, durante todo o período, produções de um único gênero monopolizaram a tela do Carlos Gomes. Absolutamente todos os filmes exibidos em 1998 foram de sexo explícito, sem exceção.

4.4.2 Quando à modalidade de exibição (1998)

Em 1998, todas as sessões no Cine Theatro Carlos Gomes se deram através de programas simples, isto é, a programação constituída de um único filme, em sessões consecutivas.

Entretanto, isto não significa que um único filme foi exibido em cada semana. Houve uma exceção, na cine-semana de 23 de fevereiro a 1º de março, em que duas produções tiveram espaço na programação, porém em dias diferentes. Também aconteceu por três ocasiões de um mesmo filme ficar mais de uma semana em cartaz. “John Holmes na batalha do tesão”, por exemplo, mereceu duas semanas consecutivas na programação, enquanto que outras duas películas ficaram uma semana e meia na tela cada uma.

4.4.3 Quanto às empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1998

O monopólio de um único gênero cinematográfico na programação, somado à prática crescente de aquisição de filmes em grandes lotes de uma mesma companhia, fizeram com que o número de distribuidores com filmes em cartaz no Carlos Gomes em 1998 tivesse uma queda brutal. O dado contrasta de maneira radical com aquele obtido nos anos de 1975, 1983 e até mesmo em 1990, quando, apesar de o sexo explícito já ser o gênero dominante, os filmes ainda eram originários de diversas empresas diferentes. Em 1998, todos os filmes foram fornecidos por apenas quatro companhias diferentes.



Figura 27 – Empresas distribuidoras no Carlos Gomes em 1998, por número de filmes exibidos

Se o número absoluto de distribuidores já é pequeno, um olhar para o gráfico acima mostra que apenas dois deles foram responsáveis por 94% dos filmes em cartaz. A concentração da distribuição aumenta ainda mais a partir do momento em que a tecnologia de exibição é alterada. Do dia 22 de junho em diante, uma única empresa, Swing, foi responsável pelo fornecimento de todas as fitas exibidas.

4.4.4 Quanto ao público no Carlos Gomes em 1998

Com um único gênero cinematográfico na programação e uma única modalidade de exibição adotada ao longo de todo o ano pelo cinema, quase não há variações de interesse entre as dez cine-semanas com de melhor público no ano.

Tabela 8 – As dez cine-semanas de maior público no Carlos Gomes em 1998

	Título	Gênero	Projeção	Público	Período
1°	30 centímetros intensos de prazeres anais e orais	sexo explícito	35mm	2757	5/1 a 11/1
2°	Sacanagem sob o sol	sexo explícito	video	2608	31/8 a 6/9
3°	O circo do sexo	sexo explícito	video	2581	10/8 a 16/8
4°	O Marquês de Sade	sexo explícito	video	2575	14/9 a 20/9
5°	Empinando o traseiro	sexo explícito	35mm	2519	9/2 a 15/2
6°	As três porquinhas	sexo explícito	video	2507	3/8 a 9/8
7°	Debutante anal	sexo explícito	video	2489	13/7 a 19/7
8°	Excitação anal	sexo explícito	35mm	2465	11/5 a 17/5
9°	Aposte o seu bumbum	sexo explícito	video	2461	7/9 a 13/9
10°	Fúria anal	sexo explícito	video	2450	5/10 a 11/10

Observando a tabela acima, alguns detalhes chamam atenção. O primeiro deles é que, apesar do maior público no ano ter sido oriundo de um filme exibido em 35 milímetros, 70% das dez melhores semanas aconteceram no período em que a projeção já se dava por meio do sistema de vídeo. A respeito de datas, surpreende que metade das produções entre as top 10 tenham sido exibidas nos meses de agosto e setembro, evidenciando um pico temporal de movimento no cinema. Por último, observando apenas os títulos, é impossível não notar que metade deles faz referência a “traseiro”, “bumbum” ou “anal”, no que parece ser uma confirmação do clichê sobre a preferência nacional masculina no Brasil.

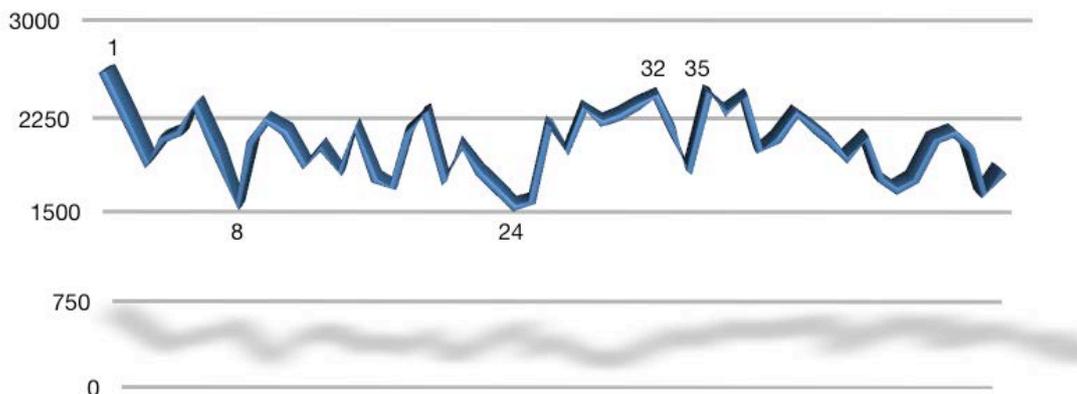


Figura 28 – A evolução do público estimado em função das cine-semanas no Carlos Gomes em 1998

Analisando a evolução do público através do tempo, se vê uma estabilidade muito grande de espectadores a cada semana, característica incomum e que não havia aparecido até então nos gráficos deste tipo em nenhum dos anos anteriormente analisados.

Nos três pequeno picos de público que podem ser observados nas cine-semanas 1 (de 5 a 11 de janeiro), 32 (10 a 16 de agosto) e 35 (31 de agosto a 6 de setembro), não há qualquer traço diferencial na programação, no período, no gênero, na modalidade de exibição ou na tecnologia que ajude a explicar a maior atendêcia.

Já nos dois vales mais acentuados, nas cine-semanas 8 (de 23 de fevereiro a 1º de março) e 24 (de 15 a 21 de junho), pode haver algo mais a ser compreendido. A primeira chama atenção por ser justamente a única semana do ano em que dois filmes dividiram a programação. Uma possibilidade bastante plausível é que a opção dos administradores por continuar com “Cicciolina, seus homens, seus animais” pela segunda semana consecutiva em cartaz não encontrou respaldo no interesse do público, e a substituição do filme em 26 de fevereiro tenha se dado por esse motivo. Se assim for, então é possível concluir que a baixa atendêcia de espectadores levou à semana com dois filmes na programação, e não o contrário. Já a segunda, chama atenção por aquela cine-semana ter sido a última com películas projetadas em 35 milímetros.

4.4.5 Quanto ao público estimado com cada tecnologia de projeção

Com apenas um gênero sendo programado, a comparação de interesse sobre o público diz respeito à tecnologia de projeção através da qual cada filme foi exibido.



Figura 29 – O público semanal estimado com cada tecnologia de projeção no Carlos Gomes em 1998

Apesar de a tecnologia de vídeo, na média, ter levado ligeira vantagem sobre sua antecessora, a diferença é tão pouco significativa (73 pessoas por semana, cerca de 3%) que não se pode afirmar que a mudança tenha gerado qualquer efeito sobre a quantidade de espectadores no Carlos Gomes. Suas vantagens se deram muito mais em outros fatores do negócio, conforme explicado na abertura da seção 4.4 deste capítulo.

4.5 O CINE THEATRO CARLOS GOMES DE 1975 A 2002

Após esta imersão em cada ano, cujos pormenores foram esquadrihados individualmente, se faz necessário um afastamento para que se possa olhar a evolução do Carlos Gomes nos seus vários aspectos no decorrer destes 27 anos enfocados. O objetivo é combinar os dados coletados dentro de cada período, na tentativa de observar tendências e as possíveis relações entre eles.

4.5.1 A evolução dos gêneros cinematográficos

O gênero cinematográfico serve como uma espécie de espinha dorsal que conduz até os outros fatores relevantes para esta pesquisa. E ele, individualmente, pode ser analisado segundo dois olhares distintos. O primeiro deles diz respeito ao gênero predominante, aquele ao qual mais filmes exibidos em cada ano pertencem. O segundo enfoca a questão da diversidade de gêneros que coabitam na programação.

No primeiro aspecto, a evolução que se dá é a seguinte: parte-se de uma programação comandada pelos filmes de artes marciais, em 1975; passa-se para o domínio do erótico, em 1983; daí para o sexo explícito, em 1990; e o sexo explícito novamente, em 1998, mas agora englobando a totalidade dos filmes exibidos. À medida que os filmes de artes marciais e outros gêneros vão decaindo gradualmente, os filmes com temática relacionada ao sexo não param de crescer. É possível acompanhar dois grandes grupos em função do tempo: os filmes com temática de sexo e os filmes em que o sexo não se configura a característica principal:

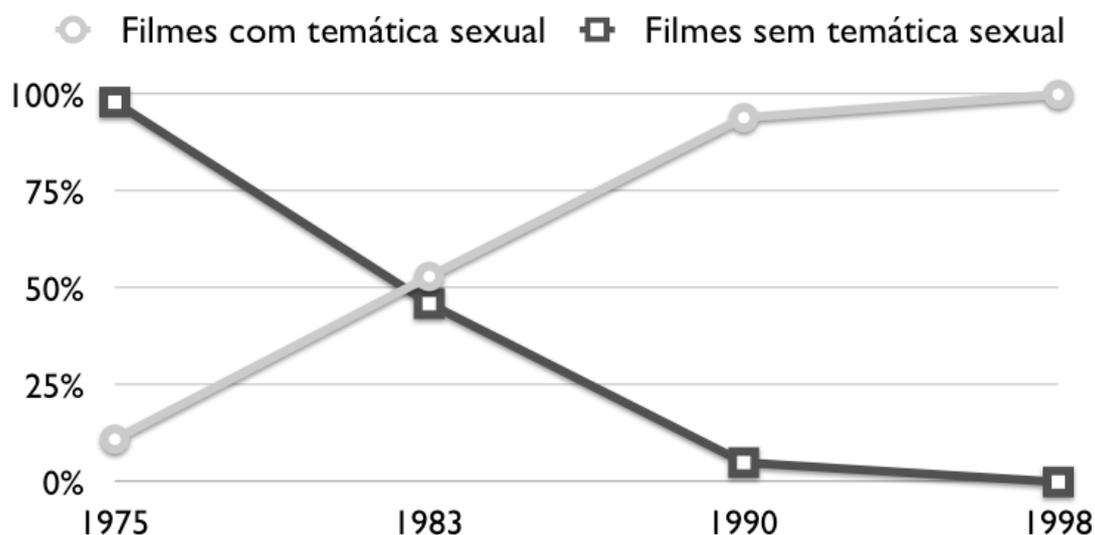


Figura 30 – A evolução da temática sexual no Carlos Gomes de 1975 a 1998

Enquanto a linha mais clara, representando os filmes de temática sexual, mostra um ângulo sempre ascendente, até atingir o topo absoluto, a linha escura, dos filmes em que o sexo não se configura a característica principal, está sempre em declínio, até atingir zero.

Algo semelhante ocorre na comparação dentro dos filmes de temática sexual, entre os gêneros sexo explícito e erótico:

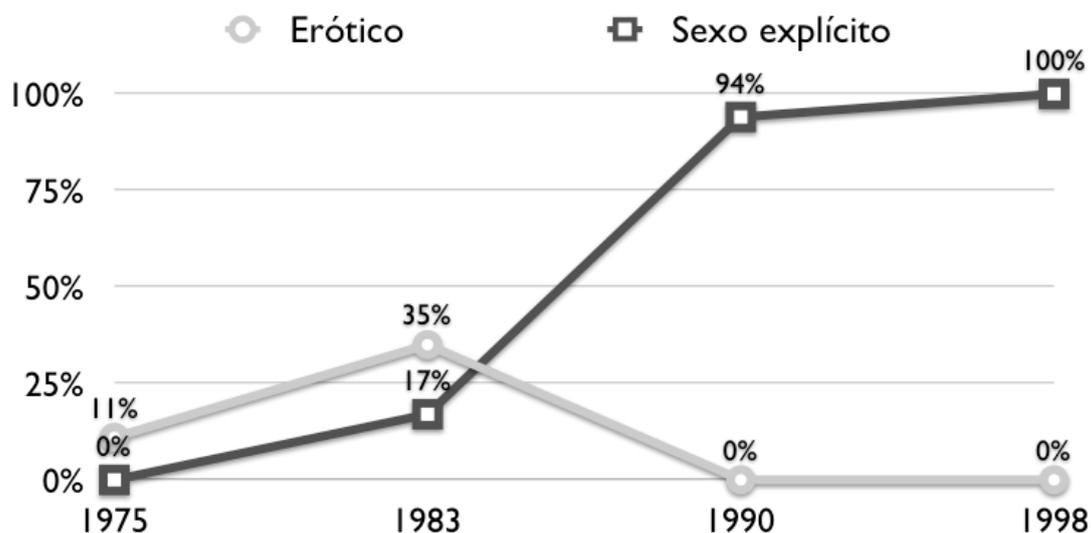


Figura 31 – A evolução dos gêneros de temática sexual no Carlos Gomes de 1975 a 1998

É interessante notar que os gêneros erótico e sexo explícito crescem exatamente na mesma proporção até 1983, quando então assumem comportamentos opostos: enquanto o primeiro entra em declínio até desaparecer da programação, o segundo cresce até dominá-la por completo.

O segundo enfoque para observar o comportamento dos gêneros diz respeito à diversidade. E o que se vê é uma gradual diminuição da oferta em função do tempo, conforme mostra o gráfico que segue:

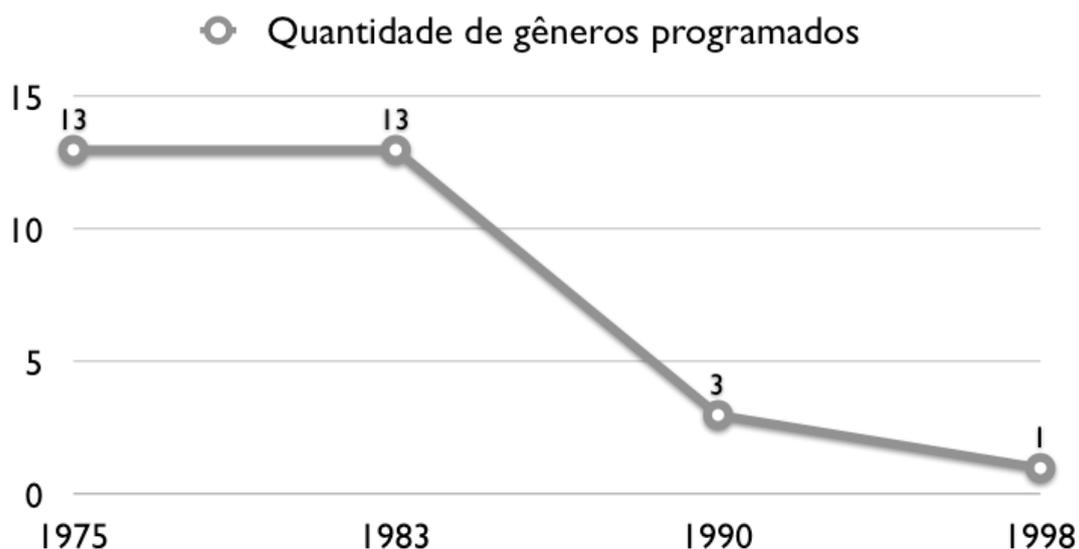


Figura 32 – A evolução da diversidade de gêneros no Carlos Gomes de 1975 a 1998

De 13 diferentes gêneros de filmes que estiveram na programação do cinema nos anos de 1975 e 1983, chegou-se a apenas três em 1990 e finalmente a um único em 1998.

Como se pôde ver no decorrer das análises anuais, as razões que levaram à escolha dos gêneros na programação foram as mais variadas. A mais visível delas, sem dúvida, foi a resposta de público, uma vez que os gêneros mais programados apareceram sempre entre aqueles com melhor média de público estimado, e foi possível observar até mesmo um exemplo de filme retirado da tela em meio à semana por uma presumida baixa atendêcia de espectadores. Este está longe de ser o único fator, entretanto. É possível apontar pelo menos outros quatro que efetivamente contribuíam na definição do que entrava ou não na programação do Carlos Gomes.

Em primeiro lugar, as relações com os distribuidores. Conforme frisou Guilherme Leite em entrevista, ele sempre fez questão de reservar datas para as empresas que considerava “parceiras”. José Seadi, que atuou em diversas empresas de distribuição desde a década de 1960 e negociou diretamente com Mário Difini e Guilherme, atesta esse modo diferente com que os negócios eram fechados então. Segundo Seadi, sua relação com o Carlos Gomes era “comercial e de amizade também. As duas coisas juntas, porque naquela época era muito normal um distribuidor ter esse tipo de relacionamento com um exibidor”. As relações pessoais com os representantes, portanto, boas ou ruins, interferiam de alguma maneira no espaço que cada uma acabava obtendo na tela. E como cada distribuidor representava

um estúdio e cada estúdio costumava ter uma determinada “linha” de filmes, privilegiar o distribuidor significava, na prática, abrir maior espaço para os gêneros dos filmes com que ele trabalhava.

Outro fator que tinha influência nessa escolha do que entrava ou ficava de fora da programação eram as tendências observadas na concorrência, tanto nos cinemas lançadores e demais competidores do Rio Grande do Sul, mas, sobretudo, no mercado exibidor de São Paulo. Os cinemas paulistas diversas vezes foram citados nas entrevistas como a razão determinante para testar, por exemplo, os filmes de sexo explícito, mas também para se arriscar em tentativas como as apresentações de sexo ao vivo no palco e até mesmo como modelo para a troca de tecnologia. Nada mais natural que a programação específica desses cinemas, então, também acabasse influenciando na decisão dos filmes que entrariam em cartaz vez que outra.

Por último, pode-se elencar pelo menos mais dois fatores, ambos citados por Guilherme Leite: a presença de personalidades famosas envolvidas na produção do filme, fosse uma grande estrela ou um diretor já conhecido por outros trabalhos; e também a orientação dada por críticos de cinema como Goida. O próprio Goida lembra de ocasiões em que ele e outros críticos fizeram sugestões de filmes que acabaram atendidas, como as produções do diretor Sam Peckinpah.

4.5.2 A evolução das modalidades de exibição

A modalidade de exibição adotada pelo Carlos Gomes sofreu uma grande transformação ao longo do tempo. Talvez o termo mais preciso para descrever o fenômeno seja mesmo *substituição*, conforme o gráfico com os percentuais de programas simples e duplos em cada ano mostram a seguir:

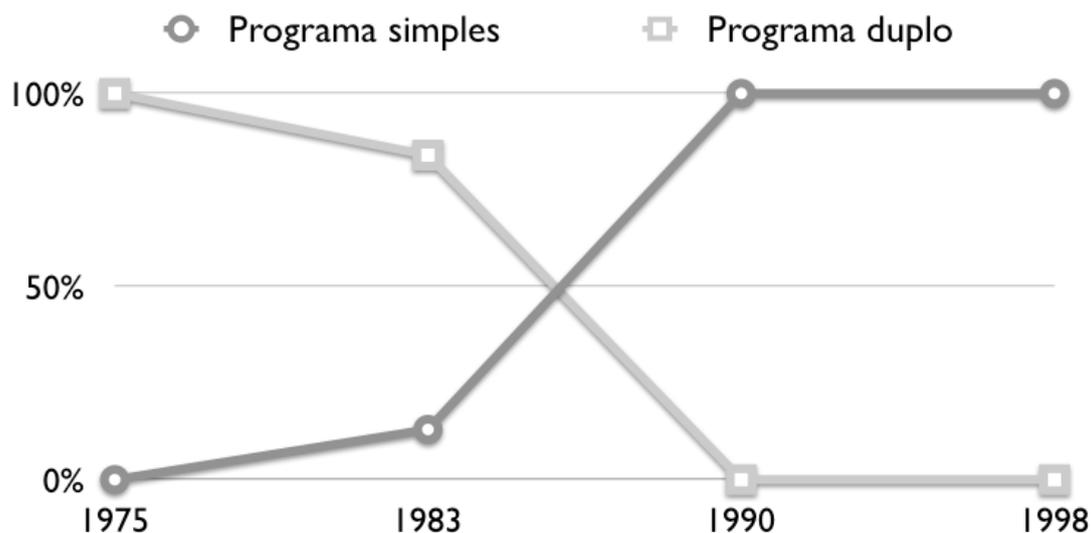


Figura 33 – A evolução das modalidades de exibição adotadas pelo Carlos Gomes de 1975 a 1998

Importa observar que tal substituição acompanhou a mudança do perfil de gênero programado. O programa duplo foi gradualmente perdendo força à medida que ocorria o escasseamento da diversidade de gêneros, e nunca o contrário. Mas além da própria questão do conteúdo do filme, que em si já era desfavorável à continuação do programa duplo, outro motivo determinante para o seu desaparecimento em favor do programa simples foi a mudança na maneira de se pagar pelo direito de exibir filmes de sexo explícito. No lugar dos percentuais da renda, entraram valores fixos, muitas vezes estabelecidos por lotes de filmes, e assim se tornou muito mais vantajoso economicamente exibir apenas um filme por semana.

4.5.3 A questão da distribuição

O que se viu ao longo do tempo no Carlos Gomes foi a passagem gradual de uma grande diversidade de empresas distribuidoras fornecendo filmes para o cinema até um panorama bastante restrito, no qual pouquíssimas companhias eram responsáveis pela comercialização de tudo o que a sala de exibição programava.

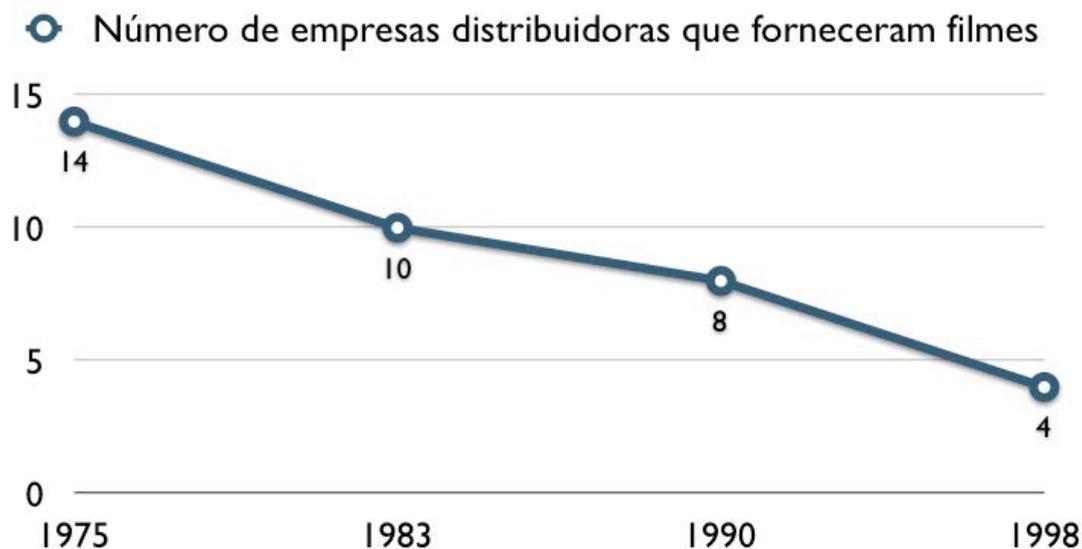


Figura 34 – Evolução do número de empresas distribuidoras que forneceram filmes para o Carlos Gomes em cada ano

Como foi possível mostrar, essa mudança de perspectiva se deu em decorrência, sobretudo, da restrição de gênero cinematográfico, mas não só isso. Outro aspecto crucial na restrição do número de distribuidores foi a possibilidade de adquirir os direitos de exibição dos filmes em grandes lotes, negociados de uma só vez, resultando em grande economia para o cinema.

O gráfico acima mostra a evolução da *quantidade* de distribuidores que se relacionavam comercialmente com o Carlos Gomes em cada período, mas bem que a mesma linha poderia representar também a *qualidade* desse relacionamento.

Guilherme Leite descreve a relação que tinha com os distribuidores, sobretudo durante a década de 1970, como uma parceria. E essa parceria se dava tanto no convívio diário, de sair para tomar um café, até mesmo no favorecimento das pessoas mais próximas e fiéis no que tange a datas e espaço de exibição. Por vezes, a relação era tão próxima que algumas tarefas do programador eram diretamente repassadas a um distribuidor de confiança, conforme lembra Guilherme:

Quando eu viajava, o seu Ivo [Schmitt, ex-sócio do Carlos Gomes até a década de 1960 e responsável pela distribuidora independente Continental Filmes], que era muito meu amigo, já mais ou menos fazia a programação por mim. Eu já tinha mais ou menos os filmes, então o cara fazia os clichês e mandava pra Folha da Tarde, pros jornais. (2010)

José Seadi, que foi gerente e representante de diversas empresas de distribuição cinematográfica no Rio Grande do Sul, reforça que as coisas eram

diferentes. Cada cinema costumava ter um dono diferente, não havia ainda os grandes grupos, e eles geralmente eram controlados por uma família, o que possibilitava uma relação bastante pessoal. Além disso, com menos recursos de comunicação e marketing, era papel do distribuidor fazer visitas constantes, levar trailers em rolos de película para que o exibidor pudesse assistir (não havia nem sequer videocassete ainda), fornecer cartazes para as salas, fazer pessoalmente a divulgação e promoção do filme para quem decidia sobre a programação. Segundo Seadi, eram raríssimos os atritos entre as partes.

Esta relação, especificamente no caso do Carlos Gomes, era facilitada pelo fato de o cinema não fazer parte do então chamado circuito lançador. Isso significa que ele não competia com outras salas pelas cópias de filmes que chegavam à cidade em estreia. Reflexo disso era a sua estrutura de cine-semana, que começava na segunda-feira, mesmo quando o mercado já tinha adotado a sexta-feira como o dia de chegada das novas produções às telas. Além disso, por ter uma média de público muito alta, era o mais disputado pelos distribuidores para passar os títulos considerados de “segunda linha”, que não eram mais lançamento ou não eram produzidos pelos grandes estúdios. É bom que fique claro, também, que o Carlos Gomes não exibia lançamentos porque não podia, porque os distribuidores sempre se negaram a fornecer cópias destes filmes a ele, e não porque não quisesse.

A partir de 1983, quando o sexo explícito entra na programação, a situação começa a se inverter gradualmente. Ao invés de um representante da distribuidora procurar o Carlos Gomes, são os seus administradores que começam a ir a São Paulo em busca de filmes. Com as negociações ocorrendo cada vez mais por lotes maiores de fitas e em outro estado, a relação, que antes era quase diária entre o distribuidor e o exibidor, foi paulatinamente se desmanchando até se restringir ao mínimo contato necessário.

4.5.4 A evolução do público

No intervalo de 23 anos analisado, o que se viu foi uma queda vertiginosa no público estimado. Dos cerca de 671 mil espectadores que compraram ingresso em

1975, o cinema passou a pouco mais de 115 mil em 1998. O declínio gira na ordem de 600%, e pode ser melhor visualizado no gráfico abaixo:

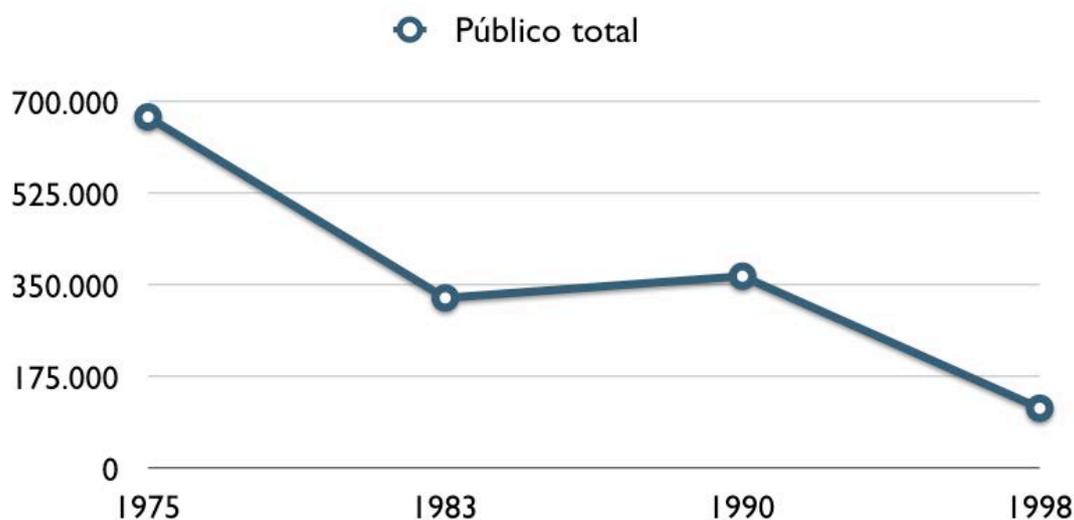


Figura 35 – Evolução do público estimado por ano no Carlos Gomes

A observação exclusiva dos dois extremos nos levaria a concluir que o Carlos Gomes, do tempo em que eram exibidos filmes de vários gêneros em programas duplos até o estabelecimento do pornô como gênero único exibido em programa simples, sempre esteve caminhando ladeira abaixo. Mas o que os anos de 1983 e 1990 mostram é que, no meio dos extremos, houve um período de estabilidade no que tange ao número de espectadores, incluindo aí um crescimento razoável na casa dos 8% entre o segundo e o terceiro ano analisados.

Cabe ressaltar ainda que, mesmo o ano de 1998, cujo resultado parece à primeira vista desastroso, possuía uma média de público que mesmo hoje em dia seria considerada muito boa para uma única sala de exibição. Para termos de comparação, a sala que obteve melhor atenção em 2010 em Porto Alegre, o Cinemark Barra Shopping Sul 5, recebeu 193,9 mil pessoas, 59,6% a mais do que a marca do Carlos Gomes no final da década. Por outro lado, o público estimado de 1975 – que beira duas mil pessoas por dia – chega a ser espantoso numa comparação com os tempos atuais. Ele é 67,5% superior à sala de exibição que registrou o melhor público de todo o Brasil em 2010, o Roxy Brisamar 1, na cidade de São Vicente (SP), com 453,9 mil⁵⁶. O crítico Goida reforça estes números com o próprio testemunho. “Eu acho que

⁵⁶ Fonte: Nielsen.

eu fui mais de duzentas ou trezentas vezes no Carlos Gomes ao longo desses anos todos. E dava pra contar nos dedinhos da mão direita as vezes em que o cinema não estava lotado” (2010).

Se a quantidade do público mudou ao longo do tempo, o perfil deste público, de acordo com o que pôde ser percebido nas entrevistas, também sofreu alteração. O Carlos Gomes sempre foi considerado um cinema popular, tanto pelos preços que praticava quanto pela programação de filmes que tinha. De acordo com o crítico Enéas de Souza, “era um cinema de classe média baixa, mas que todo mundo frequentava. E era um cinema machista, porque, de maneira geral, iam muitos homens. As mulheres iam também, mas menos” (apud LUNARDELLI, 2008). Entretanto, como afirma Goida em sua figura de linguagem cheia de graça, não havia uma característica própria que o definisse ou o distinguisse dos frequentadores dos demais cinemas da cidade:

Era um cinema muito grande. Então tu não via diferença do público do Carlos Gomes em relação ao público de outros cinemas. Não tinha nenhuma característica assim, digamos, que passasse um filme de caratê e os caras fossem vestidos de carateca. Nada disso. Era um público absolutamente normal. (2010)

Tal indistinção, entretanto, acabou a partir do momento em que o sexo explícito se tornou o único gênero cinematográfico dos filmes programados. Guilherme Leite recorda que, quando os filmes de sexo eram ainda novidade, o público era bastante variado, com boa frequência de casais, de mulheres, mas quando esse tipo de programação entrou no lugar comum, o Carlos Gomes passou a ter um público eminentemente masculino. Quatro dos cinco entrevistados mencionaram, durante a entrevista gravada ou em conversas paralelas, como a grande presença de homossexuais entre os espectadores também acabou de certa maneira marcando o cinema e até criando um certo estigma, que colaborou para afastar muitos frequentadores. Um destes espectadores que acabou deixando o cinema por conta do público foi o próprio Goida. “A certo momento, o Carlos Gomes começou a virar um refúgio de homossexuais. Isso foi muito triste. Se pensava: ‘Eu não vou entrar lá, porque vai sentar um cara do meu lado e vai querer alguma coisa’. Então se parou de frequentar”, explica o crítico.

O comportamento dentro da sala de exibição também não era mais o mesmo de outros tempos, e foi uma das coisas que mais desgostaram Guilherme Leite no

declínio do cinema. “Começava às vezes a dar, não digo briga, mas a incomodarem, a xingarem, a reclamarem. Então ficava um ambiente muito pesado.” Nos últimos anos, até mesmo os espelhos e os spots de luz dos banheiros acabaram roubados por espectadores.

4.5.5 A transformação tecnológica

A mudança de tecnologia de exibição ocorrida em 1998 foi o último grande marco do Carlos Gomes. Por conta da restrição dos períodos analisados, não há como se fazer uma comparação entre os anos anteriores e subsequentes a esta mudança para saber seus efeitos nos diversos detalhes do negócio. Entretanto, no próprio escrutínio realizado no ano de 1998 foi possível verificar com clareza que a passagem do sistema 35 milímetros para o vídeo, junto com todas as alterações de processos que aquilo traria consigo, foi literalmente a única maneira encontrada para continuar com as portas abertas.

Olhando em retrospecto, se percebe que a opção pelo filme de sexo explícito acabou levando, indiretamente, até esta mudança, por fatores como a escassez de títulos, sobretudo. Entretanto, ficou evidente também que as razões determinantes para que ela acontecesse foram de ordem mercadológica e administrativa, como o barateamento dos direitos de exibição do filme e a possibilidade de corte de custos com pessoal, entre outros. É bastante provável que, com o Carlos Gomes passando por período de grave dificuldade financeira, fosse adotada a tecnologia que proporcionasse maior vantagem neste aspecto, seja ela qual fosse, mesmo que isso representasse uma dificuldade extrema de conseguir novas cópias e obrigasse o cinema a manter constantes reprises na programação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procurei compreender a lógica de funcionamento da sala de cinema Cine Theatro Carlos Gomes a partir dos gêneros cinematográficos programados e ofertados ao público entre 1971 e 2002. Um cinema com uma história quase centenária e que passou por tantas transformações quanto uma empresa de exibição de filmes pode conceber durante a sua trajetória. Ao longo de uma estrutura dividida em quatro capítulos, busquei cercar o tema em toda sua complexidade, sem deixar de lado as macroestruturas da indústria da qual faz parte, nem as pequenas peculiaridades que distinguem esta sala de cinema de todas as demais, tornando-a, ao mesmo tempo, passível de servir como um modelo de estudo e um caso único. A discussão que propus é centrada em um caso específico, mas muitos dos acontecimentos, dos problemas e das transformações observadas também dizem respeito a várias salas de exibição espalhadas pelo Brasil.

Primeiro, foram apresentados o tema, os objetivos gerais e específicos, bem como as questões metodológicas que envolvem esta pesquisa. No mesmo momento, aproveitei para abordar a minha relação bastante pessoal com o objeto de estudo e meu vínculo afetivo familiar com grande parte das fontes, o que me permitiu contato facilitado com elas, seja através das entrevistas formais ou de conversas complementares que vieram a sanar dúvidas e dirimir questões pontuais. Esta mesma relação me possibilitou o acesso a um acervo muito restrito de documentos lavrados de próprio punho pelos administradores do cinema, inicialmente por Mário Difini e depois continuado por Guilherme Leite, que trouxeram à baila novos dados que colaboraram para o entendimento do assunto.

No segundo capítulo, procurei recuperar a história do Cine Theatro Carlos Gomes desde antes da sua inauguração, quando outra casa de apresentação de filmes homônima teve lugar na cidade de Porto Alegre em 1917, e enfocando todos os principais períodos entre o início das atividades, em abril de 1923, na Rua Vigário José Inácio, número 355, no centro da capital gaúcha, até a projeção de seu último filme, em junho de 2002. Além das questões mercadológicas e cinematográficas, que compõem o cerne deste trabalho, também procurei traçar um panorama de mudanças em outros campos, como societário e arquitetônico, no intuito de complementar o entendimento sobre a trajetória daquela sala de exibição.

A seguir, no terceiro capítulo, empreendi um esforço de localizar a exibição cinematográfica, mais especificamente as salas de cinema, dentro de um campo bem maior que é a indústria audiovisual. Como pôde ser visto, o setor exibidor compreende uma parte importante, mas relativamente diminuta dentro desta vasta cadeia, e possui relações com os setores que foram se tornando cada vez mais complexas com o passar dos anos. Também logrei encontrar uma conceituação de gênero cinematográfico ampla o bastante para me permitir escapar ao enfoque que costuma predominar, que é o da produção. Para tanto, refiz o caminho do gênero a partir de enfoques diversos, começando pela teoria crítica, passando pelo seu uso como estratégia industrial durante a chamada Era dos Estúdios, até o seu uso mais recorrente na indústria atual, com os chamados gêneros submersos. Creio que este percurso amplo, somado à definição formulada por Jacques Aumont e Michel Marie, que o compreendem como uma categoria de obras que possuem características em comum, seja de estilo, linguagem, enredo, etc., fortemente ligada à estrutura econômica e institucional da produção, e que só existe quando reconhecida como tal pela crítica e pelo público, foi capaz de criar as condições para que se pensasse a partir de um novo lugar de fala: o da exibição.

No capítulo dedicado à análise, procurei deter-me o máximo possível não apenas nas pesquisas e levantamentos de dados brutos, mas sobretudo num rigoroso cruzamento dessas informações que me permitisse compreender os movimentos do Carlos Gomes dentro do período escolhido para estudo. Optei por escrutinar cada ano separadamente, esperando que isso me pudesse levar a um entendimento dos principais acontecimentos de cada um deles: 1975 e aquele talvez fora o auge do programa duplo; 1983 e a entrada do sexo explícito na programação; 1990 e o retorno do cine-teatro, agora com apresentações pornô ao vivo no palco; e 1998 e a substituição da tecnologia tradicional de projeção em película de 35 milímetros para o equipamento de vídeo. Ao final, busquei comparar também os anos entre si, e pude encontrar tendências nas diversas áreas que foram se transformando durante a trajetória da sala de cinema.

Foi fundamental para o sucesso da análise proposta a mescla de dados quantitativos com qualitativos. A frieza dos números – renda, público estimado, e os percentuais de frequência com que os gêneros, modalidades de exibição, distribuidores e até mesmo países de origem apareciam – me manteve sempre com os pés no chão, embasado em dados solidamente constituídos, e sem o afã de conjecturar

livremente, sem maior responsabilidade, sobre os inúmeros fenômenos abordados. Por outro lado, as entrevistas abertas, sem pressuposição de autoridade, ajudaram a resgatar lembranças, histórias, e a humanizar as informações, enriquecendo-as com contextos, com motivações, e até mesmo auxiliando na interpretação dos dados.

Como pôde ser visto, apenas durante os anos analisados, o cinema passou por muitas e radicais transformações.

Houve uma mudança gradual da modalidade de exibição. Se todas as cine-semanas de 1975 tinham em sua programação dois filmes, geralmente de gêneros cinematográficos diferentes, exibidos em programa duplo, a situação em 1998 era de 100% das cine-semanas passando filmes de sexo explícito em programa simples.

Foi alterada radicalmente também a diversidade de gêneros presentes nos filmes programados. Em 1975, foram contabilizadas produções de treze gêneros distintos, enquanto que em 1998 foram programados apenas produções de um gênero único. Também mudou o gênero predominante: em 1975 foi a arte marcial, em 1983 o erótico, e em 1990 e 98 o sexo explícito. Com isso, caiu também o número de empresas distribuidoras que forneciam filmes e, mais que isso, foi alterada substancialmente o tipo de relação que era mantida entre exibidor e distribuidor. De um relacionamento bastante pessoal e de contato frequente, no qual a confiança entre as partes era tão ou mais importante do que os ditames mercadológicos, passou-se a um modo totalmente impessoal de fazer negócio, no qual se buscava o menor contato possível durante as tratativas e o menor número possível de tratativas graças à possibilidade de aquisição de fitas em grandes lotes.

O público, ao longo dos 23 anos analisados, também mudou muito. Mudou na quantidade, passando dos quase 700 mil espectadores em 1975 para os pouco mais de 100 mil em 1998. E mudou em seu perfil, se tornando exclusivamente adulto e eminentemente masculino, após o domínio do sexo na programação.

A volta do uso do palco depois de longas décadas também foi marcante em 1990. O Carlos Gomes, que fora efetivamente um cine-teatro em suas primeiras décadas, recebendo grandes artistas, cantores, mágicos e orquestras, naquele ano apresentou uma peça pornô, na qual os atores encenavam atos de sexo explícito para os espectadores.

Mudou a própria maneira de se projetar os filmes. O antigo projetor de 35 milímetros, em 1998, deu lugar a um aparelho Barco capaz de projetar fitas de vídeo na telona com a luminosidade necessária e a grande distância focal que era

característica do Carlos Gomes. A alteração tecnológica, como foi visto, implicou em mudanças bastante profundas nas práticas da sala, e até o projetorista deixou de existir, já que o próprio bilheteiro, que cobrava o ingresso, era capaz de acionar o equipamento de dentro da bilheteria.

A maneira, o formato, até mesmo o objeto da exibição foi alterado. O que permaneceu inalterado durante todo esse tempo no Cine Theatro Carlos Gomes foi o próprio objetivo do cinema, uma sala eminentemente comercial, que como todo negócio sempre visou auferir lucro, o que normalmente está relacionado com a atração da maior quantidade de público espectador possível. E o gênero é, em última análise, a principal maneira – embora não a única – com que o cinema sempre tentou responder aos anseios desse público, se comunicar e negociar com ele. O gênero parece ser a linguagem que une estas duas pontas da cadeia – exibidor e espectador – quando eles buscam um entendimento difícil. É o gênero cinematográfico que parece traduzir ao público o que está sendo ofertado, enquanto sinaliza ao exibidor características da demanda. É, enfim, a língua que os dois falam, é o western traduzido como “bang-bang”, a ação de artes marciais convertida em “kung fu”, o pornô e suas múltiplas gradações medidas pelos tipos de interação sexual na tela, etc.

Tentar compreender a lógica de funcionamento da sala de cinema a partir dos gêneros cinematográficos com base em dados quantitativas, números, percentuais, enfim, informação objetiva, se mostrou um empreendimento árduo. Sobretudo porque o gênero ele mesmo é qualquer coisa de fugidio, que escapa à exatidão. É de sua natureza ser ao mesmo tempo tão óbvio e tão claro, mas também sempre aberto a outro olhar que o mostra diferente por cada ângulo. Ainda assim, creio ter sido possível usá-lo como fio condutor desta pesquisa de maneira satisfatória, sem – importa frisar – jamais sugerir que tenha sido o próprio gênero o fator único ou determinante no declínio e posterior fechamento da sala.

Pessoalmente, este trabalho ajudou a revelar um cinema que sempre esteve ao mesmo tempo tão perto e tão distante de mim, que foi tão importante para a minha família, mas com o qual eu jamais tivera nenhum tipo de contato. Se, no começo da pesquisa, o vínculo afetivo que eu nutria era somente com algumas fontes, posso afirmar que ele acabou por se transferir também para a sala de cinema, que hoje sinto conhecer tão bem mesmo sem jamais ter caminhado pelo seu saguão ou assistido a um filme em suas dependências.

Por fim, acredito que este trabalho tenha servido para lançar luz tanto às práticas da sala de cinema quanto ao próprio gênero cinematográfico, mas sobretudo ajudado a aperfeiçoar o entendimento da intrincada relação que ambos compartilham. Espero também que a adoção de um viés de mercado veio mercadológico e a construção de um lugar de fala diferente do habitual possam ter colaborado, ainda que timidamente, para os estudos de comunicação e cinema, e quem sabe inspire outros pesquisadores a também se debruçarem sobre este objeto que ainda carece de maior atenção.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A televisão e os padrões da cultura de massa. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.). **Cultura de massa: As artes populares nos Estados Unidos**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema: desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro Aeroplano, 2003.
- ALONSO, Luis Enrique. Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa. In: DELGADO, Juan Manuel; GUTIÉRREZ, Juan. **Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales**. Madrid: Editorial Síntesis, 1995.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BARBIERI JR., Miguel. O Solteirão. In: **Veja São Paulo**. Disponível em <<http://vejasp.abril.com.br/cinema/o-solteirao>>. Acessado em 7 de janeiro de 2011.
- BARONE, João Guilherme. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais no cinema brasileiro na década de 1990**. Porto Alegre: PPGCOM/PUCRS, 2005.
- _____. **El Sector Audiovisual en Porto Alegre: análisis introductorio de sus agentes y estructuras**. Huelva: UIA, 1999.
- BERNARDO, Luís Miguel. **Histórias da luz e das cores**. Volume 1. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2009.
- BORGO, Érico. Crítica: O Solteirão. In: **Omelete**. 21 de outubro de 2010. Disponível em <<http://www.omelete.com.br/cinema/critica-o-solteirao/>>. Acessado em 7 de janeiro de 2011.
- BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional – volume 2**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- Cinemateca Brasileira. Disponível em <<http://www.cinemateca.gov.br>>. Acessado em 15 de dezembro de 2010.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Cinema digital: um novo cinema?** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

E-Pipoca. Disponível em <<http://epipoca.uol.com.br>>. Acessado em 15 de dezembro de 2010.

FARAON, Gustavo. **Depoimento de Guilherme Leite**. Porto Alegre, 20 de março de 2010a. (Material coletado pelo autor para esta pesquisa).

_____. **Depoimento de Hiron Goidanich**. Porto Alegre, 18 de março de 2010b. (Material coletado pelo autor para esta pesquisa).

_____. **Depoimento de Guilherme Leite**. Porto Alegre, 22 de novembro de 2010c. (Material coletado pelo autor para esta pesquisa).

_____. **Depoimento de André Difini Leite**. Porto Alegre, 24 de novembro de 2010d. (Material coletado pelo autor para esta pesquisa).

_____. **Depoimento de Hiron Goidanich**. Porto Alegre, 26 de março de 2010e. (Material coletado pelo autor para esta pesquisa).

_____. **Depoimento de Eduardo Difini Leite**. Porto Alegre, 2 de dezembro de 2010f. (Material coletado pelo autor para esta pesquisa).

_____. **Depoimento de José Seadi**. Porto Alegre, 2 de dezembro de 2010g. (Material coletado pelo autor para esta pesquisa).

_____. O gênero como empregado pela indústria cinematográfica: ontem e hoje. **Sessões do Imaginário**. No 22, v. 1. p. 97-105. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

FRANCESCO, José de. **Reminiscências de um artista**. Porto Alegre: sem editora, 1961.

FREITAG, Barbara. **A teoria crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (editores). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, Vozes, 2008.

GASTAL, Susana. **Salas de cinema: cenários porto-alegrenses**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1999.

GATTI, André Piero. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. Campinas: Unicamp, 2005.

GLIOCHE, Reinaldo. Um ator em estado de graça! In: **Claquete cultural**. 26 de outubro de 2010. Disponível em <<http://claquetecultural.blogspot.com/2010/10/critica-o-solteiro.html>>. Acessado em 7 de janeiro de 2011

GOELLNER, Rene Vilodre. **As telas da cidade**: um estudo sobre a distribuição cinematográfica em Porto Alegre. Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS, 2000.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Guia de Filmes. Ano 7, vol. 43, n° 43. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, 1973.

_____. Ano 7, vol. 44, n° 44. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, 1973.

_____. Ano 7, vol. 45, n° 45. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, 1973.

_____. Ano 7, vol. 46, n° 46. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, 1973.

_____. Ano 7, vol. 47, n° 47. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1973.

_____. Ano 7, vol. 48, n° 48. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1973.

_____. Ano 8, vol. 49, n° 49, 50, 51. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1974.

_____. Ano 8, vol. 50, n° 52, 53, 54. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1974.

_____. Ano 9, vol. 51, n° 55, 56, 57. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1975.

_____. Ano 9, vol. 52, n° 58, 59, 60. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1975.

_____. Ano 10, vol. 53, n° 61, 62, 63. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976.

_____. Ano 10, vol. 54, n° 64, 65, 66. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976.

_____. Ano 11, vol. 55, n° 67, 68, 69. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977.

_____. Ano 11, vol. 56, n° 70, 71, 72. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977.

_____. Ano 12, vol. 57, n° 73, 74, 75, 76, 77, 78. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.

_____. Ano 13, vol. 58, n° 79. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

_____. Ano 15, vol. 60, n° 81. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.

_____. Ano 16, vol. 61, n° 82. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Internet Adult Film Database. Disponível em <<http://www.iafd.com>>. Acessado em 15 de dezembro de 2010.

Internet Movie Database. Disponível em <<http://www.imdb.com>>. Acessado em 15 de dezembro de 2010.

KITSES, Jim. Authorship and genre: notes on the western. In: SCHATZ, Thomas (Org.). **Hollywood: critical concepts in media and cultural studies**. Kentucky: Routledge, 2004.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/Editora da UFRGS, 2008.

MARTINEZ, André. **Democracia audiovisual**: uma proposta de articulação regional para o desenvolvimento. São Paulo: Escrituras Editora: Instituto Pensarte, 2005.

MARTINS, Gilberto de Andrade. **Estudo de caso**: uma estratégia de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2008.

MCCARTHY, Todd. Up. In: **Variety**. 12 de maio de 2009. Disponível em <<http://www.variety.com/index.asp?layout=festivals&jump=review&reviewid=VE1117940233>>. Acessado em 22 jun. 2009.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Up (filme de abertura). In: **Cinemascópio**. 13 de maio de 2009. Disponível em <http://cinemascopicocannes.blogspot.com/2009/05/up_13.html>. Acessado em 22 jun. 2009.

Meu Cinema Brasileiro. Disponível em <<http://www.meucinemabrasileiro.com>>. Acessado em 15 de dezembro de 2010.

MERTEN, Luiz Carlos. Ainda “Altas aventuras”. In: **Uma geleia geral a partir do cinema**. 13 de maio de 2009. Disponível em <http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=ainda_altas_aventuras&more=1&c=1&tb=1&pb=1>. Acessado em 22 jun. 2009.

_____. Altas aventuras. In: **Uma geleia geral a partir do cinema**. 13 de junho de 2009. Disponível em <http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=altas_aventuras_1&more=1&c=1&tb=1&pb=1>. Acessado em 22 jun. 2009.

MINELLA, André. Monetary Policy and Inflation in Brazil (1975-200): a VAR Estimation. In: **Revista Brasileira de Economia**. Vol. 57, n.3. pp. 605-635. (Jul./Set. 2003).

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Londres: Routledge, 2000.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis: Vozes, 2007.

RÜDIGER, Francisco Ricardo. **Theodor Adorno e a crítica à Indústria Cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHULTZ, Alexandre Luis. **Sobre cinemas e vídeo-locadoras pornôs, províncias de outros corpos e outros significados.** Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2004.

Set Especial – Vídeo Erótico. Edição 98-E. São Paulo: Editora Azul, agosto de 1995.

SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. **Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais: um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira.** Porto Alegre: PPGCOM/PUCRS, 2004.

SILVA, Alexandre Rocha da; ROSSINI, Miriam de Souza; ROSÁRIO, Nísia Martins e KLIPP, Suzana. Manifesto Audiovisualidades. In: SILVA, Alexandre Rocha da e ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias.** Porto Alegre: Asterisco, 2009.

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas: a distribuição do filme nacional.** São Paulo: Ecofalante, 2010.

SILVEIRA NETO, Olavo Amaral da. **Cinemas de rua em Porto Alegre: do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974).** Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2001.

SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano.** São Paulo: Cultrix, 1978.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896 – 1930).** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TRIGO, Régis. Não se deixe enganar pelo tom do título nacional. In: **CinePlayers**. 24 de outubro de 2010. Disponível em <<http://www.cineplayers.com/critica.php?id=2036>>. Acessado em 7 de janeiro de 2011.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908.** São Paulo: Ecofalante, 2010.

_____. **As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908.** Porto Alegre: PPG-História/UFRGS, 2008.

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

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008

ZANELLA, Cristiano. **The end**: cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005). Porto Alegre: Idéias a Granel, 2006.

APÊNDICE

APÊNDICE A – ENTREVISTAS

Entrevista com Guilherme Leite, ex-administrador do Cine Theatro Carlos Gomes, realizada em 22 de novembro de 2010.

Gustavo Faraon: Qual foi a relação que tu teve com o Carlos Gomes, a função que tu desempenhou e durante quanto tempo? Só pra gente registrar.

Guilherme Leite: Bom, a minha função no Carlos Gomes foi de diretor administrativo. Administrava totalmente a empresa que logo depois fui logicamente auxiliado por dois dos meus filhos, Eduardo e André. E eu comecei as minhas atividades em 1971, quando iniciei até o encerramento, o fechamento da casa que foi em 2002, junho ou julho de 2002.

GF – Foi em junho, eu acho.

GL – É, junho ou julho de 2002. Então nesse tempo todo, eu exerci essas atividades que é uma coisa muito interessante dizer que precisa ter muito amor e gosto por cinema para exercer algo com tamanha dedicação, que foi o meu caso no Carlos Gomes. É um cinema de calçada, o qual eu dediquei o melhor das minhas forças, as minhas ideias, a minha criatividade. No início, eu administrava ele com meu falecido sogro, Mário Difini. E, após o seu falecimento em 1974, aí tive que praticamente administrar sozinho, quando paulatinamente recebe a ajuda dos meus filhos André e Eduardo.

GF – Quero saber, pra ti, o que que é gênero cinematográfico?

GL - Gênero cinematográfico tu quer dizer no sentido de gênero de filme?

GF – Exatamente.

GL – Ah, eu acho que gênero cinematográfico seria todo o tipo de conteúdo de filme que vá de encontro à satisfação das pessoas. Assim como na literatura que você tem o gênero da comédia, tem o gênero da aventura. Então no cinema, que existe o programador, é justamente essa pessoa que tem que escolher os filmes que lhe são oferecidos sistematicamente pelas distribuidoras.

GF – E agora especificamente sobre essa questão das escolhas. Tu participava das escolhas dos filmes do Carlos Gomes, obviamente.

GL – Sim, claro, a última palavra sempre era a minha. Como eu exerci essa atividade na época áurea do cinema, que naquela ocasião na década de 70 e 80 não existia shopping, só foi começar em 1991. Então os cinemas de calçada tiveram o seu apogeu

e eu tinha muita oferta de filmes porque o Carlos Gomes, modéstia à parte, era um dos cinemas populares, mas que tinha uma das maiores frequências de público no Brasil. Em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, nem se compara. Então todas as distribuidoras, com as suas sedes que eram em São Paulo e Rio de Janeiro, sempre estavam me oferecendo filmes, inclusive naquela época não é como hoje, existia muitas distribuidoras independentes: uma Condor Filmes, italianas que tinham que agora não me recordo o nome. Então era uma infinidade e me dava uma dificuldade que às vezes tinha ocasiões que eu tinha a minha programação já pronta com uns seis meses de antecedência porque eles me mandavam filmes, cartazes, às vezes me convidavam pra ir a São Paulo pra olhar um lote de filmes. E independente disso eles vinham aqui. Sabe como é? sempre “não, temos coisas novas pra você”, “você tem que passar os nossos filmes”, ofereciam às vezes um percentual que aí eu negociava o percentual. Então eu sempre tinha filmes ótimos. Isso até antes do advento do filme pornô. Mas até antes eu era visitado frequentemente de um diretor da Warner, o senhor Salen, agora me recordei do nome dele. Uma figura simpatíssimíssima, ele não deixava de me visitar quando vinha a Porto Alegre. Isso que eu não era, o meu cinema não era um Cacique, um Imperial, que tinham um movimento estrondoso, eram cinemas de elite. Mas além de ele tratar comigo, ele fazia questão de me visitar. E eu sempre exibia filmes da Warner, então ele sempre me proporcionava bons filmes por intermédio do seu gerente em Porto Alegre. Então nesse particular, eu ficava muito feliz porque eu tinha os meus amigos da Condor Filmes, que hoje já nem existe mais também porque era a distribuidora aqui era a Continental Filmes, que pegava esses filmes italianos, pegava filmes alemães, espanhóis.

GF – Então é interessante que essa relação pessoal até de amizade, de boas relações com os distribuidores, ela contava bastante na hora de escolher a fita também assim.

GL – Sim, claro, quer dizer, eles me respeitavam, essa que era a verdade. Na ocasião existia o diretor da... que se chama, o UIP, que engloba a Paramount e a Universal, era Paulo Fuchs. Todo mundo tremia ao falar com o seu Paulo Fuchs. O cara era uma fera. O que ele falava tinha que se dizer amém. E eu passava raramente filmes da Paramount, da UIP, com o gerente deles aqui. Aí numa ocasião ele veio a Porto Alegre e me convidaram porque ele queria falar comigo. Então aí tive que enfrentar a fera, mas a figura não era tão feia como se fazia. Então foi um cara muito afável. Até quanto à minha maneira de impor, porque ele queria também impor assim “ah, ó lhe dei esse filme, mas você tem que passar 30”, que aí já vinha porcaria no meio. E foi a

época do *Love Story* que pro Carlos Gomes foi uma honra. O filme já tinha estreado em outros cinemas. E ele então me deu o *Love Story* junto com outros filmes que naquela ocasião era um filme de mão cheia, mas sei que até o Carlos Gomes abriu mão da programação dupla pra exibir o *Love Story* em sessões, um filme só, em sessões corridas, tal o movimento que tinha. E aí fiz um contrato com ele que até se perdeu no tempo, mas sem que ele me forçasse: “Não, o senhor vai passar esse filme”. “Não, eu não digo não vou passar, o que tiver de filme bom, eu exhibo, agora o que for do meu agrado, do contrário não exhibo. Então aí depois ficamos amigos, o cara foi embora pro Rio, então eu tinha uns aqui que trabalhava na Continental Filmes, o Ivo Schmidt, o Ênio Peper, iam lá escritório. A gente saia pra tomar cafezinho. Quando eu viajava, o seu Ivo era muito meu amigo, então ele já mais ou menos fazia a programação por mim, eu já teria mais ou menos os filmes, então o cara fazia os clichês e mandava pra Folha da Tarde, pros jornais.

GF – Esse era quem, o Ivo...

GL – Ivo Schmidt, que era o diretor da Continental Filmes, que era uma distribuidora independente.

GF – Mas ele já meio que colocava alguns filmes nas datas do Carlos Gomes, só sugeria... como funcionava?

GL - Não, eu, normalmente, como eram filmes muito bons... Mas eu normalmente, quando as pessoas eram muito próximas e fiéis eu já reservava no mínimo uma data por mês ou duas. Se as outras empresas não tinham filmes muito bons pra aquela ocasião, então aí aumentava a cota daqueles. Então eu sempre favorecia a eles nesse aspecto, mas era um favorecimento que não vinha em prejuízo da minha empresa e eles gostavam porque ele já tinha sido sócio do Carlos Gomes também o seu Schmidt foi um dos sócios da empresa.

GF – Ah, dos tempos antigos.

GL – Sim, dos tempos antigos que tu deve ter no teu histórico dos sócios. Então a distribuição de filmes nunca me foi difícil, inclusive...

GF – Inclusive tu diria que a relação, que por vezes até pode ser conflituosa entre exibidor e distribuidor, mas contigo sempre foi mais de parceria?

GL – Foi mais de parceria. Por isso que hoje os tempos mudaram e eu fico, às vezes certas coisas eu não entendo, porque os distribuidores fazem gato e sapato dos exibidores e o pessoal baixa a crista. Não sei se porque os tempos são outros, hoje há uma infinidade de salas com tecnologia tudo nova, então a pessoa tem que se adequar.

E também tem muitos grupos americanos, como Cinemark e outras coisas. Mas o que eu estranho é que na minha época, não só eu, como o pessoal do Cacique que era o pai do Mário Luiz; os que eram lá do São João que é do grupo da Fama Filmes, tudo são pessoas que sempre foram meus amigos, quer dizer, se tornaram meus amigos, porque no início eram pessoas afastadas que a gente não tinha muita relação. E eram tidos como brabos, como terríveis e pra negociar. Mas no fim os caras vinham pro sul e me telefonavam “ó o gerente, tá aqui o Arnaldo”, “oi, vamos jantar fora, estamos te esperando pra um drinque”. Então a minha amizade, a gente tinha um convívio, uma confraternização muito bacana. Então o cinema se tornou uma cachaça que hoje é mais o trabalho, mas naquele tempo se convivia mais. Havia mais um contato do distribuidor com o exibidor.

GF – Eram relações mais pessoais.

GL – Mais pessoais porque eles vinham aqui também de vez em quando visitar pra cuidar das suas salas, então a gente fazia aquele contato. E todos eles queriam, logicamente, era difícil entrar no Carlos Gomes, por isso que eles vinham aqui e ficavam mansinhos, quer dizer, procuravam me agradar coisa e tal, porque naquela época um distribuidor que tivesse no mínimo uma data por mês, ele tinha uma boa renda, uma boa comissão do filme. E se tivesse, cada mês duas datas, é o que eles queriam. “Pô, esse cinema aqui pra nós”, tinha um faturamento astronômico naquela época, então todo mundo queria. Inclusive na época do cinema pornô, que eu ia com o André, a gente ia a São Paulo e às vezes sozinho ia negociar os filmes pornô. No início, os filmes eram assim, individuais, mas...

GF – Sim, só pra dividir assim. Antes nos primeiros tempos, antes de vir o filme pornô, na década de 70 até o comecinho dos 80, como é que era a relação, digamos assim, tu tinha o distribuidor que te oferecia várias fitas, mas tu acabava tendo que escolher algumas fitas do distribuidor, essa sim, aquela não...

GL – Lógico, eu que escolhia.

GF – Quais eram os critérios que tu usava pra escolher? Em algum momento tu usava o gênero, tu cuidava, por exemplo, pra ter sempre um de ação e uma pornochanchada? Tu cuidava pra variar o gênero? Como é que tu fazia?

GL – Claro, era mesclado, era mesclado, quer dizer, tu não ia passar só comédia, só comédia. Então era mesclado, uma comédia com um drama; um filme policial, um de suspense. Quando era a era do bang bang. Aí tu não ia passar todo o santo dia um bang bang. Quando o cinema que ele foi programado duplo, então tu botava, vamos

supor, to dando um exemplo, ou um kung fu, um caratê ou um bang bang, junto com uma comédia, porque tinha umas comédias italianas muito boas. E tinham uns filmes também com histórias maravilhosas, que às vezes a programação nem tinha bang bang, mas tinham filmes... Sempre procurava botar, alternar, um filme um pouco de ação, de suspense, um policial, junto com outro filme, ou uma comédia romântica ou uma coisa assim. Mas nunca que não era, vamos dizer assim, o que o público do Carlos Gomes não gostava, não podia botar filme musical como existia um pouco naquela época, depois já tinha, já houve a decadência dos musicais, eu digo estilo da Metro, então tu não podia pra um tipo de público. O do Carlos Gomes tínhamos assim. Agora, nesse aspecto, o proprietário, e eu era além de, praticamente, diretor e dono, eu fazia a programação. Então a pessoa tem que ter sensibilidade. É a mesma coisa tu teres sensibilidade pra música. Tu tem uma coleção de CDs de música. Tu gosta dos Beatles; o outro gosta de não sei o que de música clássica. Então tu tem que ter aquela sensibilidade no teu corpo pra saber escolher as músicas. Inclusive até isso eu também escolhia, o fundo musical antes das sessões do Carlos Gomes. Então é uma coisa que tava no meu ser, o gosto por esse meio de comunicação, porque eu antes trabalhei em rádio e depois fui pra cinema. E cinema sempre foi a minha brincadeira com o meu irmão quando nós éramos garotos, em casa, que a gente fazia os desenhos, fazíamos os filmes e tudo mais. Então isso é uma coisa que não adianta tu botar um cinema só pra ganhar o dinheiro, te sentar e achar que... Não, tu tem que gostar daquilo. Às vezes a maioria até dá prejuízo. Às vezes não dá lucro. Mas é tal coisa como demonstrou vários filmes italianos como Cinema Paradiso. É um amor tão grande que no fim paciência, tudo tem a sua época. Mas o que eu fico feliz é por isso, quer dizer, foi uma época que pode ter me dado trabalho, mas me deu muito encantamento porque justamente eu sabia escolher os gêneros. E, às vezes, um desses meus amigos que eram donos de distribuidoras ia lá: “não Guilherme, este aqui não te aconselho porque aparentemente recebemos isso aqui é uma bomba, isso aqui já levou lá em São Paulo”.

GF – E como é que funcionava?

GL – Funcionava pelas rendas de outros estados.

GF – Ah, tu via como era o desempenho dos filmes.

GL – Como é que era mais ou menos o desempenho dos filmes. Pedia os trailers com bastante antecedência. E uma coisa que eu sempre batalhei é encher a sala de espera com cartazes anunciando sempre com antecedência os filmes. É coisa que eu hoje

brigo na cinematografia atual que às vezes têm administradores e gerentes que se esquecem de... É em cima do laço que vão colocar “semana que vem tal filme”. Não dá. Tu tem que programar. Tu tem que fazer trailer, deixar o espectador ansioso por aquilo.

GF – E como é que acontecia a relação da programação com o público. Tu falou que o público não gostava dos musicais estilo Metro. Mas como é que funcionava? Às vezes o cara vinha lá e “ah, pô, passa mais uma coisa” ou não tinha...

GL – Não, nunca o público influenciou nesse aspecto e me pediu “olha, nós queremos tal tipo de filme”. Muito raramente, se eu não me engano, olha em todo o período que eu administrei o Carlos Gomes, eu acho que duas vezes que recebi carta de espectador solicitando um tipo de filme que nem “ah, por que que o senhor não passa tal filme, esse, coisa e tal”. Mas eu acho que como a programação agradava imensamente os espectadores daquela época do Carlos Gomes – basta dizer que o cinema segunda-feira sempre era um filão. Os filmes iam de segunda a domingo. Mas tarde eu procurei mudar a programação pra quintas-feiras ou sextas, mas como já era nos outros cinemas, mais aos poucos. Mas a fluência era tão grande que formavam filas imensas da Vigário José Inácio até a Rua da Praia. Então isso aí, pelos cartazes, pelo tipo de filme, sempre, nunca houve reclamação porque a maioria podia “pô, de novo essa porcaria. Vão mudar de filme”.

GF – Mas, embora não tivesse o diálogo e reclamação direta, tu te guiava pela resposta do público, do número de espectadores...

GL – Ah, lógico.

GF – E tinha alguma questão assim de, por exemplo, de ver “ah, esse gênero tá dando mais dinheiro”, “ah, a comédia tá mais em alta, então eu vou privilegiar”. Tu chegou a alguma vez a fazer alguma relação entre o gênero preferido com o que as pessoas...

GL – Era no início logicamente... a comédia. Quando eram filmes de bang bang tinha preferência. O pessoal dava preferência. A mesma coisa quando surgiu a época do kung fu, do caratê. E nos outros eram logicamente, vamos dizer assim, eram aceitos, mas sem muito... Sei muito... Como é que se diz? Não é sem muito gosto. Os outros tipos de filme que o pessoal aceitava. Policial, o espectador gostava muito. Então, mas isso aí a gente ia vendo pela bilheteria. Então tu tinha sempre aquele mar. Filmes de guerra às vezes sempre aparecia. Sem falar das pornochanchadas brasileiras, que isso aí também era sucesso na época de uma Vera Fisher que tava surgindo. Então as pornochanchadas pelos títulos meio safados que tinham, então aquilo, deixava o

espectador, viu o cartaz e “Bá, esse filme deve ser bom”. Isso que nós lutávamos e não tinha como dizer não com a censura, porque todos os filmes eram cortados. Era uma coisa absurda. Certas cenas de beijo assim mais explícito ou se caía um pouco o decote da artista pra aparecer um bico de seio. Não, tudo era cortado. Era uma vergonha. Mas o pessoal, mais ou menos, com um corte muito bem feito, não reclamava. E nem tinha como reclamar.

GF – Se não ia preso...

GL – Daí tu faz ideia depois de quando surgiu a liberação dos pornô que era sexo explícito ao vivo na tela. Aí o pessoal no início ficava maluco. Quando tu via uma coxinha, o troço era meio cortado, não aparecia, então era brabo.

GF – Voltando um pouco pra questão da escolha dos filmes e tal. Depois que entrou uma programação que ficou eminentemente pornô, ainda tinha uma preocupação na escolha dos filmes, o que que funcionava, o que que não funcionava, ou daí já meio que tanto fazia no filme?

GL – Não. Na época do pornô, era só filme pornô.

GF – Mas como é que funcionava daí a escolha dos filmes? O pessoal ainda tinha alguma preferência por artista ou alguma coisa assim?

GL – Na época do pornô tinha os artistas pornô que eram preferidos. O John Holmes era famoso. Tinha aquela artista da Garganta Profunda que também foi famosa. Tinha muitos artistas, inclusive diretores famosos que até o Goida sabe o nome. Damiano, não me lembro o primeiro nome.

GF – Gerard Damiano.

GL – É. E o Goida me orientava “pô, esse filme aqui é muito...”.

GF – Ah, o Goida te dava dicas?

GL – Me dava dicas. É que no início do filme pornô vinham uns filmes pornô clássicos, que eu vou dizer assim.

GF – Sim, tinha até revistas que faziam críticas.

GL – Claro. Então o Carlos Gomes... os cinemas de primeira linha – Cacique, Imperial –, começaram. Quando São Paulo começou a botar um pornô nas suas telas, aqui veio pra Porto Alegre. Então as famílias, os casais normais pagavam pra ver. Mas eram filmes... Aí claro, chegou seis meses, um ano, começou o pessoal já a diminuir a frequência, já ficou meio saturado. Aí esse tipo de filme começou, quando passava, vamos dizer, duas semanas num Cacique, aí o Carlos Gomes pegava, né, a distribuidora dava pro Carlos Gomes. Aí comecei a formar o público pornô. E aí aos

poucos foi surgindo mais um filme, mais outro. Então veio uma seleção de filmes. Até que chega um ponto que começou a escassear.

GF – E antes de falar da escassez, como é que era a questão da distribuição do filme pornô quando era 35 milímetros. Tinham muitos, tinham poucos, era bem mais...

GL – Não. No início tinham muitos. Depois logicamente quando começou a escassez de filmes a gente começava a repetir. Mas isso depois de um ano. Então eu tinha toda programação. Bom, esse aqui eu vou repetir porque no dia tal de 1985 deu tantos mil reais. Aliás, não era pelo valor do dinheiro. Deu tantos mil espectadores no mês ou na semana. Então a gente repetia aqueles que tinham mais público. Mas no início da programação do pornô, eu negociava muito filme, às vezes ia com o André lá pra São Paulo pra não ter esse trabalho que eles tinham aqui de toda hora tu estar te comunicando com gerente daqui “á me dá um filme”. É uma encheção de saco. Então eu ia fechar pacotes de filme, mas aí com um percentual bem menor. Eu pedia 30% e às vezes até menos. Mas daí os caras me davam um lote, vamos dizer, de 20 filmes, 30 filmes. Então aí eu tinha filmes pra um tempão. Assim como eu fazia com a Ômega Filmes, eu fazia com a Paris Filmes tinha. E daí eu tinha esses lotes de filmes. Aí depois tinha a Ocidental Filmes, Estúdio Ocidental, que tinha um gerente aqui que era o Barros. Aí também fazia um percentual bom. Porque aí aparecia um Joãozinho da Silva “ó, porque eu tô com um... tenho um filme pornô pro senhor maravilhoso”. Quer dizer, o cara conseguiu um pornô. Aí tá. Já tava ficando difícil encontrar. Então eu não rejeitava nenhum. Até que chegou uma ocasião que não tinha mais jeito. Só repetir os filmes já estavam ficando tudo estragado, os 35 milímetros. Aí é que se bolou a possibilidade do vídeo. Aí o Carlos Gomes comprou... Eu fui a São Paulo com o Eduardo, o meu filho. Fomos ver em diversas empresas com o assessoramente da J. Lucas, do Gonzaga, de ver vários projetores. Aí compramos um Barco que na ocasião custou perto de 30 mil dólares. Foi uma grana que hoje tá lá, encostado num canto lá, sem serventia. Então se apelou pro sistema de vídeo porque aí até em Alphaville, que é essa que tem em Caxias, é uma Vídeo... Tu conhece o nome. Ela é de Caxias do Sul. Então eles começaram a produzir vários filmes pornô dos Estados Unidos vinham as matrizes e faziam a distribuição em vídeo. E então aí vídeo começou a facilitar a vida. Até que também chegou um ponto que não tinha mais vídeo...

GF – Mas mesmo em vídeo, como é que funcionava? Era compra de fitas ou era aluguel?

GL – Não. No início era aluguel. Eu ia também a São Paulo e tinha um fornecedor. Aí fazia um contrato. Um exclusivo. Ele me vendia. Ele chegava a me vender os vídeos. Aí eu tinha exclusividade, vamos dizer, por três anos, quatro anos. Aí eu fazia o que quisesse depois daquele tempo, se eu quisesse vender pra outro. Mas eu nunca vendi. Tô com os vídeos tudo estocado aí. Mas era o seu Caetano. Eu nunca me esqueço. Então eu comprava lotes de vídeos. E depois começaram a surgir também as locadoras. Aí o cinema tudo tem isso, com as coisas modernas. No início tudo era proibido, era gostoso. O pessoal ia assistir na tela do cinema. Aí nas vídeolocadoras tu podia tirar um filme pornô, de sacanagem. Começaram a surgir os motéis. Aí o interesse já não era tão grande. Então vários começaram. E pra aguçar o interesse, os produtores começavam a inventar nomes aberrantes, como os filmes brasileiros de sexo que tinha As Experiências Sexuais de um Cavalo, que essa foi a maior renda do Carlos Gomes. Vinha peão. Vinha caseiro de sítio de Guaíba. Todo mundo queria ver o que que faziam com o cavalo. Bá, mas era terrível. Pro Carlos Gomes ficar com um filme quase quatro semanas em cartaz, tchê. As primeiras sessões lotavam com 3 mil pessoas. Era uma coisa de louco por causa dos títulos aberrantes. “Pô, Guilherme que título é esse?, mas esse filme deve ser bom”. Todo mundo tinha vontade de assistir esse filme, mas ninguém tinha coragem. Então, eu até ficava chateado porque como chefe de família tive que lidar e aguentar no osso várias insinuações de cinema de pederasta, de cinema de sacanagem e não sei o quê. Mas como todo negócio, se levava a sério, era bem cuidado, bem fiscalizado. E graças a Deus isso foi o ganhão pra minha família e foi o trampolim para formar uma das maiores empresas brasileiras de cinema que é o GNC.

GF – E tu falou antes, eu quero voltar à questão da justiça que era proibido, tudo era censurado, era proibido...

GL – Cartazes também.

GF – Era proibido passar cenas mais explícitas e tal. E teve uma época que eu tava lendo que os filmes pornôs, durante muito tempo, na verdade, eles sempre passaram com liminares na justiça.

GL – Ah, sim, sim.

GF – Como é que funcionava? Me explica como é que era, tu se lembra como é que funcionava essa questão das liminares para poder exhibir os filmes?

GL – É, como eu não me lembro em que governo que foi porque o governo que liberou praticamente tudo isso pro cinema foi o governo Collor. Foi a única coisa boa

que o Collor fez. Isso justiça que se fez. Ele terminou com a Embrafilme e com as indústrias de liminar. É que no início do cinema pornô sempre tinha aqueles moralistas de fachada. Eu nunca me esqueço eu tava uma vez em Aruba quando o Eduardo me telefona “ó, pai tive que me virar aqui porque tiveram o pessoal da censura aí a Polícia Federal tirar o filme de cartaz. Então agora nós estamos com uma liminar. Tem que esperar uma liminar”. Porque aí as distribuidoras é que se viravam.

GF – Ah, não era o cinema...

GL – Não, não era o cinema. Aí a distribuidora... Aí o filme já vinha com liminar pro Brasil ou pra Porto Alegre, pra tal cinema. Então tinha já os filmes com a liminar.

GF – Mas virou uma tal de indústria então de liminar assim.

GL – Ali virou. É virou. Tinham advogados que trabalhavam só com isso. Como virou a indústria também do direito autoral, tudo isso. Mas a liminar depois terminou. Aí tu podia passar o filme sem exigir. Mas todo o filme vinha com um certificado da censura. E o certificado você lia. “Não, parte terceira, corte em tal cena, onde...”. Descrevia a cena onde tinha o corte que a censura fazia.

GF – E uma outra coisa que eu queria te perguntar. Tu falou da decisão de mudar a tecnologia do cinema pela escassez de filmes e tal. Mas outros fatores, como por exemplo o preço do ingresso até. Normalmente o Carlos Gomes, ele tinha o preço do ingresso que era considerado um preço popular sempre. Mas principalmente o que eu chamo de modalidade de exibição que era, ou seja, o programa duplo ou então o programa normal. Ou então aquela, não sei se chegou a ter em alguma época que pagava e aí via quantos filmes quiser, que queria.

GL – Não, quanto não. A pessoa pagava e veria os dois filmes. E se quisesse, entrava às duas, levava um filme. Às quatro, era o segundo filme. Se ele queria ficar às seis, às oito, às dez, nada a ver. Não é como hoje, por exemplo, que ele teria que sair da sala e pagar. Então vamos dizer, o cara pagava 4 reais ou 3 e ficava. Entrava às duas e se tu quer ficar até meia-noite, tu durmia lá dentro. E tinha casos que de manhã, o pessoal ia limpar o cinema e tinha ‘nego’ dormindo. É, pegava no sono e esquecia de acordar. É, impressionante. Enfim. Mas o preço logicamente como tudo na época... Tinha a época da inflação que o nosso dinheiro diariamente desvalorizava. Então o pessoal, que ali era o cinema popular, eles lutavam. Então eu sempre tinha que ter um preço acessível. Mas independente disso eles tinham ainda um dinheirinho fim de semana, os namorados, tinha a bombonière de cinema.

GF – Mas até não tão com relação a preço, eu acho que mais importante que tem a dizer que como é que funcionava a decisão nessa questão de ser ou programa duplo. Tu falou que desde 71 ele foi sempre programa duplo.

GL – Foi, foi sempre...

GF – Mas em algumas vezes isso mudou, poucas vezes.

GL – Não, não mudou. Só mudou quando passei o filme esse *História de um amor*, *Love Story*, que aí era sessões, mas só no fim de semana. Que aí eu passava só o filme em várias sessões corridas, duas, quatro, seis, oito e dez. Foi só isso, só com esse filme.

GF – Mas basicamente... o motivo da mudança basicamente é porque tinha muito potencial?

GL – Não. Mas era pra inovar. Pra ver se o cinema atraia. Era um filme pra jovem, um filme com uma história de amor bonita, que eu queria melhorar, renovar o tipo de espectador. Vê se criava um espectador jovem, fixo, pra tirar, porque nessa época o cinema nem pensava em pornô, nem existia filme de sexo explícito, pra melhorar a frequência do cinema. Então iam pais, iam casais, mas tudo pra assistir esse tipo de filme. Então era uma maneira de tentar trazer outros tipos de público. Mas foi. Depois eu vi que não, que a coisa não pegava, não vingava. Não sei se era pela localização do cinema, o que que era.

GF – É, ou pelas pessoas já, de repente, conhecerem Carlos Gomes como filmes mais de ação, de aventura.

GL – Exatamente, já não iam. E quando ele não era só de ação de aventura, todos aqueles moradores da Rua da Praia, das imediações, tudo eram frequentadores porque o Carlos Gomes na minha época de adolescente, de guri, era o cinema de levar filmes de Chaplin. Levava filmes musicais com Alan Jones, Janete MacDowell. Então eram filmes da elite de cinema daquela época que o Carlos Gomes levava. Então ele pegou naquela ocasião toda essa plateia. Ainda com bang-bang tinha uma fluência magnífica. Um dos espectadores que ia toda segunda-feira ver o bang bang é o Mario Quintana. Mario Quintana ficava sentadinho na sala de espera, esperando a vez de começar a sessão, ali comendo uma balinha, coisa e tal. Ele era fã de bang-bang. Então assim como tinha essas pessoas, assim era do kung fu, o caratê. Aí é isso o que tu falou. Aí chegava um outro estilo de ação que já não interessava a um jovem ou a um casal mais interessado numa ou num romance de amor, um troço mais profundo... um drama. Se bem que se passava, mas aí você tinha que coordenar pela preferência

do público. Inclusive pra melhorar a frequência, nessa época, surgiu a terceira dimensão. Eu não sei como, mas filme de kung fu eu levei um em terceira dimensão junto com o Avenida. Os óculos... se distribuía óculos, inclusive tinha que ser super bem esterilizado que a saúde exigia numa máquina que se tinha. E era a terceira dimensão perfeita. Tu botava os óculos aí tu via aquelas espadas saltando fora da tela, tudo mais. Tudo isso são tecnologias da época que os produtores – quem fazia o filme – inventavam e criavam pra atrair. Então era aquele chamarisco. Fazia aquela propaganda na fachada, coisa inédita naquela época, você nunca viu em terceira dimensão, se passava trailer e tudo. Então são coisas assim que foram inovando e outras depois foram se tornando obsoletas.

GF – Então tá, eu acho que é isso aí de questões. Eu acho que a principal coisa que a gente tinha que conversar era essa da relação de como escolher os filmes e tal. Mas acho que tá bacana.

GL – Exatamente. Até que terminou justamente como eu te falei, quer dizer, em 2002, em junho, já não se tinha nem filme em vídeo de pornô, a frequência lá em baixo, o cinema dando prejuízo. Não dava nem pra pagar o aluguel.

GF – Ah, e uma pergunta interessante assim. Pode se dizer que o Carlos Gomes teve alguns ciclos. Teve o ciclo do bang-bang. Depois teve o ciclo do kung fu. Depois teve o ciclo dos filmes eróticos e depois teve o ciclo do pornográfico. Tu consegue ver uma diferença clara entre os tipos, qual é o público que frequentava cada uma dessas épocas assim no Carlos Gomes?

GL – Ah, bem diferente. O público do início da década de 70 era um totalmente diferente. Era um público assim mais... fino eu digo no aspecto de apresentável. Claro, apesar de ser um cinema mais... E um público que era que gostava só de aventura. Mas piorou quando foi pra sexo explícito. Então aí era só homem. Só homem que entrava. Assim já o pessoal mais, como é que eu vou te dizer, mais sem cultura. Porque o jovem, os jovens que não tinham 18 anos alugavam os filmes na locadora. Então era um elemento bom pro cinema. Então às vezes ia 'rafuagem'. Aí já começava já... foi uma coisa que me desgostou no final. Era o tipo de elemento de público que ia. Começava às vezes a dar, não digo briga, mas a incomodarem, a xingarem, a reclamarem. Então ficava um ambiente muito pesado. E os funcionários também já ficavam sem paciência pra tá cuidando. E aí a coisa aos poucos vai se deteriorando e a gente, pra não se incomodar mais, termina. Mas o público foi sempre distinto. A época áurea que o pessoal chegava a sentar, porque na ocasião antes do

incêndio da loja Renner, o cinema tinha mezanino – a parte de cima. E o movimento era tão grande fim de semana que se abriam as janelas de cima. O pessoal se sentava nas escadas do mezanino, uns sentados nas janelas. Tu olhava os caras com a namoradinha, a janela, por causa do calor, abriam aquelas janelas, onde ficava a cabine de projeção. Ficavam ali. Era superlotado. Então a fluência de público sempre foi boa. E os namorados sempre iam no final de semana, logicamente. No início do pornô também, como eu te falei, que no pornô no início era seletivo. Mas aquela mesma coisa. Todo o dia tu passando a mesma coisa. Tu enjoa de comer pipoca todo o dia. E aí chegou um ponto que mudou já a frequência. O pessoal já não se interessava. Todo o casal de namorados jovens que quisesse ver sexo explícito ia comodamente num motel ou na sua casa com aparelho de DVD. Aí não tinha mais como. Eu aceitei tudo. A Columbia chegou a me oferecer filmes tipo... foi antes do Homem-Aranha que tinha aquele do Capitão Marvel, tipo uns Batman, uma série de filmes pra ver se salvavam. Pra botar fim de semana ou de quinta até domingo. Mas já eram filmes que já tinham sido levados em todos os outros cinemas. Então eu tentei, mas a frequência foi pequena. E eles não queriam dar assim nada novo. O cinema já tava meio ficando velho. Então a ...coisa morreu. Mas morreu nesse aspecto como eu já falei. Morreu para a melhor porque graças ao Carlos Gomes, ao cinema de calçada, ao Imperial, ao Guarani, que aí formamos uma empresa. Graças a isso quem tem o amor e o cinema no sangue, a gente vibrou porque foi uma época maravilhosa, em 91 até a gente inaugurar os cinemas no shopping, do GNC. E os meus filhos estão continuando, que é uma coisa na família, os guris. E hoje é tudo moderno. Hoje, sinceramente, eu não saberia administrar a tecnologia de internet e computador. Não estaria na minha alçada. Porque hoje é tudo mais mais difícil. Como eu já to velho... Mas o importante eu injetei foi a semente e o amor pelo cinema.

Entrevista com André Difini Leite, ex-administrador do Cine Theatro Carlos Gomes, realizada em 24 de novembro de 2010.

Gustavo Faraon – Primeiro, eu quero que tu fale da tua relação que tu teve com o Carlos Gomes e função que desempenhou durante essas relações que tu teve com o cinema.

André Difini Leite – Bom, eu comecei no Carlos Gomes em 77, 78, ajudando meu pai na administração do cinema. Foi o meu primeiro emprego de carteira assinada. Eu fazia parte da administração, tarefas administrativas, contábeis, folha de pagamento, e cursava a faculdade de Direito. Então eu comecei também aos poucos me introduzindo no assunto jurídico do cinema – as questões trabalhistas, relações com o Sindicato dos Empregados, sindicato patronal, fazia parte da diretoria do Sindicato dos Exibidores. E então aos poucos eu fui agregando as tarefas administrativas da operação propriamente dita, como também as tarefas jurídicas da empresa.

GF – E tu chegou em algum momento a ter participação de alguma maneira nas decisões de escolhas dos filmes programados?

ADL – Aos poucos, como era eu e o pai, as distribuidoras que ofertavam os filmes, ofertavam lotes de filmes, algumas alternativas de programação pra colocar no meio de semana, meio de mês. Então a gente conversava, eu e o pai, qual seria o melhor filme pra colocar naquela semana. Se tinha feriado, se não tinha feriado. Lançamento. Início de mês que o poder aquisitivo da pessoa era maior por causa da folha de pagamento. Então havia uma conversa minha e dele pra ver se era um bom filme, se não era. Qual seria eventualmente uma repercussão de bilheteria. E aos poucos eu fui cada vez mais me interessando e, junto com ele, decidindo alguns critérios de programação.

GF – Digamos assim que não era o cargo que tu ocupava, mas tu acabava colaborando?

ADL – Eu acabava junto com ele participando de qual é o filme que nós vamos botar na outra semana, na aquisição de filmes que a gente fazia em São Paulo. Eu ia com ele. E a gente comprava lotes de filmes e, aos poucos, ia programando esses filmes ao longo da semana.

GF – Qual é o teu entendimento, o que é pra ti um gênero cinematográfico? O que que tu entende como gênero cinematográfico?

ADL – Eu entendo gênero cinematográfico, a natureza do filme. Por exemplo, pra mim, o gênero cinematográfico eu relaciono com o filme, não com o cinema. Um filme de ação, um filme romântico, um filme de ficção, pra mim, é um gênero de filme. Eu entendo assim.

GF – Sobre os processos de escolha dos filmes. Tu falou que tu ajudou nesses processos e tal. O que que tu lembra? Como é que acontecia? Como é que era?

Tinham reuniões? Eram ofertados ou se ia buscar? Como é que acontecia assim no dia a dia essas escolhas?

ADL – O Carlos Gomes era um cinema muito visado no bom sentido pelas distribuidoras de São Paulo. Porque era um cinema que, embora, com preços populares, ele faturava muito em Porto Alegre pelo número de público que levava os filmes. Então eram muitas distribuidoras a procurar e, como era um só um cinema, a procurar o escritório – o contato direto era com o pai – pra visitar, pra mostrar os filmes que tinham, pra ver como é que tava com a programação. Porque às vezes a gente já tava com um mês, dois meses fechado, então a gente só tinha disponibilidade de data daqui a 60, 90 dias. Então era a procura, a oferta era muito grande. E eles iam lá no escritório com os cartazes, com o nome dos filmes. Normalmente eram filmes populares. Não eram lançamentos como existem hoje em Porto Alegre. Eram filmes que já tinham passado algum tempo atrás. Eram filmes de kung fu. Eram filmes assim de bang bang, no início. Em 1982, 83, com a mudança da programação para os filmes de sexo explícito, a situação começou a se inverter, na medida em que também a oferta era muito grande, mas nós começamos ir a São Paulo e comprar diretamente das distribuidoras de lá lotes de filme. Então a gente não comprava mais um ou dois filmes. Não pagava mais percentualizado os filmes. Nós comprávamos lote de dez, 12, 15 filmes. Pagava em quatro, cinco, seis vezes como se o filme ficasse disponível pra nós para agendar em uma semana que a gente poderia escolher. Então a gente tinha direitos, digamos assim, adquiria o direito de 15 filmes para serem escolhidos durante o decorrer da nossa programação porque ficava a critério nosso avisar a distribuidora antecipadamente. Então se inverteu um pouco esse processo que nós íamos a São Paulo comprar e eles, lógico, sempre ligavam pra gente voltar lá que tinha novos lotes pra comprar porque sempre houve muita oferta desse tipo de filme.

GF – Só pra separar um pouco assim, antes da programação ser essencialmente de filme de sexo explícito o Carlos Gomes programava muitos gêneros alternadamente. Eu quero saber se havia uma preocupação de, por exemplo, em determinada época de não misturar os gêneros ou de fazer um balanceamento, ou do que que tava na moda. Existia uma preocupação nesse sentido lá, principalmente, no final dos 70, bem comecinho dos 80?

ADL – É, no começo, quando eu comecei a trabalhar no Carlos Gomes em 76, 77 eu me lembro que os filmes eram bang bang. Os filmes nacionais, digamos assim, que tinham uma temática sobre sexo eram as pornochanchadas brasileiras, as que aparecia

a Vera Fisher, então aparecia os seios da Vera Fisher, aparecia... Enfim, então aquilo era o máximo. E depois começou o kung fu, os filmes de ação, violência, os bang bangs. Mas em 82, 83, quando começou o gênero de sexo explícito, ficava difícil tu mesclar um outro tipo de programação porque aí tu começa a fixar um perfil para o cinema. E como era um cinema já popular, dificilmente, num ano que tem 52 semanas, tu passava 60, 70, 80% o mesmo gênero, depois tu não conseguia reverter e uma, duas ou três semanas com um filme normal. Aí era botar dinheiro fora porque ninguém mais iria porque o cinema ficou marcado, digamos assim, por ser um cinema popular e que passava filmes populares. E entre os filmes populares, a partir de 82/83, começou a passar o filme de sexo explícito. Por que que passava? Porque todos os cinemas populares tipo o do Carlos Gomes tanto em Porto Alegre como em São Paulo e Rio de Janeiro, nas grandes capitais, começaram a passar esses filmes, esse tipo de filme, e começaram a ter um retorno muito grande. Então o Carlos Gomes por ser um cinema também deste tipo não poderia deixar de passar esses filmes sob pena de ficar completamente à margem, digamos assim, desse tipo de programação. Tanto é que os cinemas mais tradicionais de Porto Alegre não passavam esse tipo de filmes. Não passavam por quê? Pela natureza do cinema. Na época pegava um Cacique, um Escala, um Imperial, um Guarani, um Sala Um, Coral, jamais iriam passar esse tipo de filme. Então cada cinema tinha a sua característica. Então não se conseguia, eventualmente, se parava de passar uma semana o sexo explícito vinha um kung fu, ou tinha programação dupla de kung fu e sexo explícito. Isso funcionou bastante durante um período muito longo – programação dupla que tinha o Carlos Gomes: dois filmes de sexo, ou um filme de sexo ou um filme de ação. Mas fora disso não se conseguia interromper, digamos assim, esse ciclo porque ficou marcado no cinema.

GF – Mas eu digo até antes de começar esse ciclo, analisando a programação eu vi que, via de regra, por ele ser sempre sessão dupla, é muito raro os casos em que o mesmo gênero tava presente nos dois filmes programados. Então antes de ter essa guinada para o sexo explícito como é que funcionava a escolha dos filmes? Tinha uma preocupação ou alguma maneira de verificar o gênero preferido do público pra ele tá ali? Ou como se faziam essas combinações de gênero? Tinha alguma preocupação específica ou era mais de acordo com a oferta,?

ADL – Não, tinha a preocupação pela bilheteria que resultava uma combinação. Então a gente tinha já o histórico. Olha quando a gente passava dois filmes do mesmo gênero, a bilheteria era mais fraca. Então se mesclava com dois gêneros diferentes.

Ou tu vai botar um filme com ação e um filme, uma pornochanchada; ou dois grandes kung fu. Jamais se botava dois bang bang porque aí saturava. Então a gente tinha a experiência do próprio retorno que o público via na combinação que era uma combinação interessante porque havia o retorno. Então era uma ação com sexo ou eram dois grandes kung fu ou um kung fu com sexo. Então a gente via... porque a oferta era muito. As distribuidoras, por elas tu botava o que tu colocasse, elas queriam era ter o filme em cartaz ali. Então a gente que tinha que tomar cuidado pra criteriosamente começar a eleger os filmes que melhor a gente achava que se adaptaria naquela semana. E o Carlos Gomes era ao contrário dos cinemas normais, a programação mudava na segunda. Todas as segundas-feiras tinha um filme novo que ficava até domingo. Então era assim, a segunda-feira era o termômetro. Era o melhor dia. Era a melhor renda. E aí, digamos assim, a partir de terça-feira a renda já diminuía gradativamente, assim era, tipo uma escada descendente. Era a melhor segunda, depois ia diminuindo terça, quarta, quinta, fim de semana era horrível, ao contrário dos outros cinemas que o fim de semana era uma grande bilheteria pela natureza dos filmes. E o Carlos Gomes é central, então o pessoal tava lá do lado, o público popular ali. Então entrava ali durante a semana. E no momento que a gente errava na combinação, a gente já sentia na segunda-feira que o filme era fraco, que deu errado. Enfim, que muitas bombas nós passamos também porque às vezes tu não dá tempo de ver o filme antes e vai muito pelo nome e pelo estilo e aí tu erra na programação porque o público não entrou no cinema.

GF – Queria ver a relação do exibidor com o distribuidor, tu falou que eles estavam sendo sempre oferecendo muitas fitas e tal, até pelos cinemas, cada cinema tinha uma sala só. Então era pouca oferta de sala. Como é que era a relação com o exibidor? Era uma relação mais de parceria ou mais de disputa? Era uma relação mais pessoalizada ou era mais informal? Como é que se dava?

ADL – É, o Carlos Gomes, ele, pela característica do cinema, nós tínhamos uma relação muito boa com as distribuidoras porque a gente não disputava os cinemas, os filmes de lançamento. Então nós não concorriamos, digamos assim, com os grandes cinemas de Porto Alegre naquelas datas que existia um grande lançamento em Porto Alegre e não havia necessidade de colocar mais uma cópia daquele lançamento para o Carlos Gomes. Então mais ou menos se administrava muito bem a relação porque eram filmes de segunda linha, digamos assim, que não estavam sendo usados ou que já tinham passado algum tempo e que as distribuidoras ficavam ofertando e a gente

não tinha dias disponíveis pra passar tanta oferta. Agora, não tenha dúvida que houve uma ou outra vez que a gente queria lançar um filme que eu me lembro junto pra tentar alterar a característica do cinema. Eu não me lembro bem, mas houve dois ou três filmes assim muito marcantes que se queria lançar junto com os cinemas tradicionais, mas que não havia cópias disponíveis. O Carlos Gomes não, não, não...

GF – Era preterido.

ADL – Era preterido porque não fazia parte de rede de cinema, de grupos grandes de exibidores que aí sim essas grandes redes de exibição exerciam um poder de barganha pra obter esses melhores filmes nas melhores datas em detrimento de cinemas de empresas que tinham uma sala de exibição só. Então nós não sofríamos mais porque os filmes que se passavam eram filmes que não tinha concorrência pra exhibir. Praticamente, havia dois, três cinemas em Porto Alegre que existia matéria-prima em abundância pra poder abastecer esses cinemas. Mas a concorrência para os filmes bons sempre foi, e é atualmente até, uma concorrência agressiva de disponibilidade de data, de disponibilidade de salas. As distribuidoras querem as melhores salas, as melhores datas. E aí tu tem três, quatro, cinco companhias que às vezes querem lançar na mesma semana, então aí começa toda uma concorrência, toda uma distribuição das cópias nas salas.

GF – E a relação entre a programação e o público. Se tinha algum contato com público? Ele chegava a reclamar ou a elogiar? Ou entrar em contato ou pedir filme, ou pedir pra tirar filme? Existia algum termômetro de contato entre a administração e o público de época pra saber alguma coisa da programação?

ADL – Não, existia um retorno quase que imediato. Hoje, eu vejo os grandes negócios empresariais tendo setor de marketing, telemarketing, os mailings das empresas, os sites das empresas, os contatos feitos tudo pela internet. Naquela época o contato era direto. O escritório era do lado do cinema, então constantemente se estava, eu ou o meu pai, dentro do cinema ali, junto com os funcionários e junto com os espectadores. E a gente sentia na saída da sessão, das sessões, a reação do público. Se o público gostava, ele comentava e se ele não gostava ele dizia pra nós: “Pô, esse filme é uma bomba”, “esse ator não dá já passou”. Então a gente sabia nitidamente quando o filme agradava. Até porque quando agradava tinha pessoas, fregueses do cinema, que ia duas, três, quatro vezes na semana pra matar o tempo. Ou entrava pra fazer uma hora que tinha uma reunião lá no centro e depois saía, voltava de novo porque o preço era barato. Então às vezes ele entrava nos horários só que tinham

disponíveis e não olhava o filme inteiro. Mas a gente sentia sim, quando o filme era bom, o retorno do público era imediato e quando era ruim também. Ele não gostava, ele batia o pé, ele reagia da maneira natural dele.

GF – E uma coisa, quando vocês tentaram fazer aquelas duas ou três tentativas que tu falou de de repente mudar um pouco o perfil do público, tentando colocar um lançamento ou um filme diferente? Quando tinham essas tentativas mais pontuais de fazer uma coisa bem diferente, tinha alguma resposta do público ou alguma diferença do público ou alguma coisa assim?

ADL – Mudava radicalmente o perfil das pessoas que frequentavam o cinema. Aquele público tradicional popular que frequentava os filmes, digamos assim, de ação, de sexo explícito, de violência, digamos, os kung fus, mudava completamente pra um outro tipo de... Eu me lembro que o Carlos Gomes, me parece, eu tenho quase certeza, passou Love Story.

GF – Passou.

ADL – Não sei quantas semanas que passou. Então tu via sim um público que nunca tinha entrado no Carlos Gomes. Não entrava porque dentro da característica do cinema e da programação. Então mudava radicalmente e o que que acontecia, aquele público frequentador às vezes ele até entrava e não gostava do filme: “ó que filme chato, que filme murrinha”. Eles não entendiam o filme. E a frequência diminuía. A gente sentia que embora o público, o perfil do público, se atraía um público diferente, se cativou, digamos assim, um público também popular, mas que gostava de um outro tipo de filme. A realidade é que na soma do número de espectadores, acho que era aquela semana não se atingia metade da média do que o Carlos Gomes fazia. Então sempre quando se quis alterar a programação pra uma programação, digamos assim, normal, de lançamentos como os outros cinemas de rua faziam em Porto Alegre, o Carlos sempre saiu em prejuízo porque não era a característica dele. Não era o público que ele absorvia. Ele absorvia o público destinado àquele tipo de filme. Filmes característicos a cinema popular.

GF – Mais uma questão importante. A questão da censura e das liminares pra exibir os filmes de sexo explícito que teve. O que que tu lembra dessa relação de censura ou de proibição ou de corte de filmes? E depois quando teve a época em que todos os filmes para serem exibidos, eles já tinham que tá com a liminar, como é que era esse período? Como é que era o dia a dia das coisas? Como é que funcionava na prática?

ADL – É, os primeiros filmes de sexo explícito que começaram a ser exibidos, eram exibidos por força de medida liminar que era obtida em São Paulo com efeito por todo o território nacional. Então vinha o filme e junto com o filme vinha a documentação da medida liminar porque tu liberava a programação na censura que tinha, carimbava a programação que era feita e tinha que mostrar esta medida liminar. Às vezes essas medidas eram revogadas, então tinha uma grande expectativa para elas serem novamente concedidas, essas liminares. Mas o filme sempre vinha com esta medida judicial. Então era uma expectativa muito grande quando era... se recebia uma grande notícia em São Paulo que foram liberados através de uma medida liminar um lote de 20 filmes, um lote de 30 filmes. Às vezes era caçado, então parava e depois era novamente concedida as medidas. Com o tempo, eu acho que com a evolução e com a abertura do país, essas medidas, elas foram se tornando desnecessárias porque a própria censura começou a liberar esses filmes dentro de critérios rígidos de controle, de juizado de menores que não podiam entrar, de divulgação de material publicitário que tinha que ter cuidado pra não expor nas vitrines do cinema fotografias ou cartazes que pudessem ter cenas de sexo explícito. Os próprios municípios começaram a legislar sobre esse tipo de divulgação de material, que tinha que se colocar ou tarjas ou no interior dos cinemas esse tipo de divulgação, mas não de sexo explícito. Então, digamos assim, a própria pressão popular por exigir, digamos assim, esse tipo de filme fez com que naturalmente esses filmes fossem liberados, mas dentro das cautelas que o tipo de filme exigia. Então se tinha muito cuidado, muita preocupação com a exposição do nome do filme, que não podia ser um nome, uma palavra, uma coisa assim. Então às vezes colocava abreviaturas. Os cartazes não podiam aparecer nem fotografias com órgãos genitais. Então havia todo um controle, toda uma sistemática pra não expor, digamos assim, esse tipo de material na rua, no centro, por exemplo, de uma cidade. Isso aconteceu não só em Porto Alegre, mas isso foi um movimento que aconteceu em todas as grandes capitais do país. Essa evolução iniciando por liminares e depois a não necessidade de se obter judicialmente porque a própria censura começou a liberar mediante restrições. E se tinha muitas restrições, se tinha um controle muito assíduo do juizado de menores. Volta e meia, eles estavam no cinema, me lembro, com uma camionete azul tradicional que tinha ali do juizado pra fazer fiscalização, se tinha menor dentro do cinema, coisas desse tipo.

GF – Interessante, tu falou que tinha uma pressão popular pra liberar mais, enfim, todas as coisas, inclusive o cinema. Mas imagino que devesse ter, à medida que foi

sendo liberado, também alguma parcela da população que também tinha a demanda contrária daqui, de que era contra as liberdades, não contra as liberdades, mas daqui a pouco de costumes e tal. Chegou a sofrer alguma coisa com isso o cinema ou ter problemas com até ser na frente de uma igreja?

ADL – O interessante é que por ser quase na frente da Igreja do Rosário, ao longo desse período, digamos assim, de filmes de sexo explícito, em nenhum momento a administração do Carlos Gomes recebeu qualquer tipo de correspondência, qualquer tipo de visita, qualquer tipo de... da Cúria metropolitana ou da igreja respectiva se queixando do tipo filme ou de eventualmente de algum material exposto. Até porque a gente cuidava muito. A gente recebia muita pressão e também não do público frequentador ali ou o que não gostava não batia lá no cinema e reclamava ou mandava correspondência, coisas desse tipo. O trabalho maior que se tinha era de justamente contestar, digamos assim, projetos de lei que existia no município, principalmente, de Porto Alegre e da Câmara de Vereadores, onde tentava restringir esse tipo de divulgação. Então houve alguns projetos de lei que proibiam rigorosamente qualquer tipo de anúncio, qualquer tipo de nome, qualquer tipo de divulgação do filme. Tinha que passar, mas completamente sem... era dentro do cinema que talvez se pudesse botar um nome de um filme que fosse assim completamente normal, o nome. Então a gente participava e era convidado, eu me lembro que eu participei de vários programas de rádio e televisão dando a posição do exibidor. E aí vinha o outro lado, participava até os vereadores autores do projeto de lei, então havia um debate, havia uma polêmica. Eu sustentando o lado do exibidor e os vereadores dizendo que estavam defendendo os interesses da sociedade local. Então as restrições e o trabalho que se tinham muito era mais nessa esfera assim legislativa do que propriamente do público frequentador ou dos vizinhos do cinema, que esses sim nunca houve nenhum tipo de manifestação.

GF – É uma última questão que é meio difícil de tentar pontuar, mas que é sobre a decisão de alteração de outros fatores, como por exemplo, além do preço do ingresso, mas que variava mais como uma questão do produto mesmo, questões como a modalidade de exibição, que seria o momento em que passa de um programa duplo pra um programa normal, um filme só ou até as questões tecnológicas assim. Essas outras questões, além exatamente da programação do filme, tu te recorda como é que eram feitas, por que eram feitas e em que circunstâncias.

ADL – É, eu me afastei da administração do cinema por 91, mais ou menos. Mas sempre fiquei acompanhando. Mas iniciou um processo desse tipo de filme, onde o período de sucesso desses filmes correspondia à falta do poder aquisitivo das pessoas que frequentavam esse tipo de cinema popular – pessoas então de classe baixa – de adquirir o seu vídeo-cassete pra poder alugar uma fita de sexo explícito, que já começaram concomitante a exibição desses filmes no cinema a ter nas locadoras esse tipo de filme em VHS, em tudo. Então o pessoal locava. O pessoal que tinha poder aquisitivo assistia sim, e muito, esse tipo de filme porque a gente tinha o movimento das locadoras e via que os filmes de sexo explícito eram os mais retirados. E quem retirava é classe alta média que tem um poder aquisitivo de ter um aparelho daquela época. Me lembro que muita gente importava o aparelhos. Vinha do Paraguai, vinha não sei o quê. Tinha que decodificar, vinha dos Estados Unidos, porque até aqui no Brasil era mais caro e difícil comprar os primeiros vídeos. Mas obviamente que na medida que foi barateando esse tipo de equipamento e que foi tendo alternativas de marcas e abundância desses filmes no mercado, o frequentador começou a adquirir e começou a ver esses filmes em casa. Começou naturalmente a haver um desinteresse por esse tipo de filme. Como consequência disso, o movimento do cinema caiu. Ele ficou ainda bastante tempo passando filme. As próprias distribuidoras de filmes, com isso, começaram a escassear a produção desses filmes em 35 milímetros. E começou essa produção em vídeo substituir, praticamente, as cópias tradicionais de cinema. Então esses vídeos, alguns cinemas, inclusive o Carlos Gomes fez isso, começaram a adaptar os seus equipamentos de projeção para colocar fitas de vídeo. Então tinham projetores especiais que projetava aquele filme na tela. Então em vez de comprar os direitos de exibição de uma cópia de 35 milímetros, se comprava os mesmos direitos e de mais filmes até, que eu me lembro que vinha caixas e caixas, que se comprava de filmes que eram em fitas, em VHS. Então começou haver uma alteração e uma diminuição gradativa do interesse do público desse tipo de filme que começou a praticamente estender a todas as camadas da população o acesso através de vídeo pra ver em sua casa. E ninguém mais saía de casa pra ver esse tipo de filme. Então o desinteresse foi aumentando gradualmente até que se ver... hoje em dia até o Carlos Gomes já fechou já faz, não me lembro bem...

GF – Oito anos.

ADL – Oito anos, justamente por isso, quer dizer, começa o faturamento, não paga as contas e o desinteresse normal e não há como tu resgatar um cinema desse tipo. O

cinema de rua já não mais existe, quer dizer, então não tem como tu ressuscitar uma programação diferente num cinema de rua que também pela própria natureza nas grandes capitais se vê ainda remotamente algum cinema de rua no interior do Estado. Mas são exceções que servem até de reportagem como saiu ultimamente na Zero Hora, acho que num fim de semana, sobre cinemas em Santo Ângelo, Pelotas, que ainda tem alguns resquícios assim daquele cinema. Então, gradativamente, pelo desinteresse, essas salas foram sendo fechadas. Assim como também as salas de cinema tradicionais e colocadas tudo em shopping. E hoje não se consegue um cinema em shopping center, por exemplo, passar filme de sexo explícito porque vai contra todo o tipo de público que frequenta esses shoppings, que buscam no cinema um tipo de filme completamente diferente que aquele público que buscava quando via filme de sexo explícito.

GF – Além da questão das mudanças que levaram à questão das tecnologias e até do fechamento do cinema, especificamente com aquela questão da sessão dupla, que ela começou, e desde que o Mario Difini assumiu em 71, pelo menos pelo o que eu levantei, começou já com a sessão da sessão dupla virando uma prática do Carlos Gomes e virou uma marca registrada, digamos assim. Lá pelas tantas, verificando, eu vi que tem algumas semanas pontuais em que a sessão voltava a ser de um filme só. Aconteceu em alguns períodos dos anos 70; algumas semanas pontuais; no comecinho dos anos 80 também. Tu te recorda disso ou motivo, ou por quê, ou que diferença, o que que fazia com que de repente uma semana específica pudesse voltar ou alterar essa sistemática ou não te recordas...

ADL – Eu me lembro, não, eu me lembro de algumas semanas, mas com certeza não era falta de filme. Não era falta de filme porque se tinha muita oferta. Eu acho que se... seria algum, traduziria isso em alguns movimentos que houve no passado no sentido de testar qual seria a receptividade do público pra passar um filme uma semana só. Porque se achava e eu me lembro disso, não faz muito tempo, mas alguma coisa no sentido de que o programa duplo a pessoa entrava duas horas no cinema e só saia às seis horas. E se perdia um pouco da rotatividade dentro do cinema, quer dizer, o cinema ficava... o público que tinha disponibilidade de tempo entrava às duas horas, via o primeiro filme até às quatro, depois pegava a segunda sessão das quatro às seis. Então a rotatividade do público era menor e isso fazia com que a renda fosse menor, automaticamente. Com um filme só, e eu acho que depois do sexo explícito ou no final do período do sexo explícito era só um filme. No início, eu acho que foram dois

e depois foi diminuindo pra um também pra não matar dois filmes na mesma semana. Mas eram movimentos assim de teste que a gente jamais ia passar um Love Story que era uma outra característica do filme junto com algum outro filme. Então chegamos a passar outros filmes também famosos assim de um só naquela semana porque não havia como, aí tu combinava, um kung ku, um sexo explícito com bang bang. Mas eram movimentos assim muito discretos, a gente pode dizer, pra até testar qual seria a reação, que às vezes a gente testava pra não ficar só naquela sistemática. Então fazia aí pequenos ensaios, digamos assim, de programação. Mas normalmente que eu lembre é que não dava tão certo assim e, volta e meia, se voltava ao sistema antigo.

GF – Pra finalizar, nos últimos tempos do Carlos Gomes, da maneira que se pagava pra ver o filme. Ela chegou a ser no final ou em algum momento aquela sistemática de pagar pra ver o filme e poder ficar o tempo que quisesse ou ele sempre foi: começa a sessão, acaba sessão; começa sessão, entra e acaba sessão, esvazia...

ADL – Não, nunca havia controle se a pessoa que entrava naquela sessão tinha que sair na próxima.

GF – Nunca houve?

ADL – Não, não. A pessoa que quisesse ficar lá assistindo o mesmo filme ou o filme duplo mais de uma vez ficava porque não se tinha esse controle. A gente notava que muita gente ficava. Eram aquelas pessoas que entravam na metade do filme pra ver a outra metade pra completar. Mas também tinha casos que a pessoa ficava pra ver de novo e não se pedia pra ela sair. Não tinha esse controle assim de esvaziar todo o cinema e ter que encher de novo. Era um cinema assim de entre sai, entre sai, entre sai. Era uma coisa assim, a pessoa que quisesse ficar o tempo que quisesse lá dentro, ficava. E me lembro de casos cômicos que tem pessoas que entravam, pegavam no sono e a gente tinha que acordar pra poder sair porque não tavam mais vendo o filme, mas tavam dormindo. Então era no centro da cidade, às vezes as pessoas entravam, tava muito quente na rua, no verão entravam lá pra se refrescar. Embora não tivesse sistema de ar condicionado no cinema, mas tinha ventiladores, ficava na sombra. Ou tava chovendo muito forte na rua ou tava muito frio na rua e entravam pra se abrigar porque o próximo compromisso dessas pessoas eram daqui uma, duas, três horas. Então ficavam lá matando tempo ou esperando pessoas porque pegavam ônibus pra ir pra Grande Porto Alegre. Era um cinema popular então aquilo ali era um ponto de referência até.

GF – Era um ponto de parada

ADL – É, parada porque lá tantas tu via os mesmos frequentadores nos mesmo dias. As mesmas pessoas conversavam, então a gente via os funcionários perguntando, acompanhando a vida daquele espectador: “Como é que foi a sua família”, não sei o quê, “Melhorou da gripe?”, sabe? Então tinha uma continuidade assim, uma relação muito próxima porque acaba, a frequência durante um ano, dois anos, três anos, acaba se tornando uma relação mais do que comercial.

Entrevista com Hiron Cardoso Goidanich, crítico de cinema, realizada em 26 de novembro de 2010.

Gustavo Faraon – Goida, gostaria que tu começasse falando sobre que relação que tu teve com o CineTeatro Carlos Gomes, digamos, qual era a tua função assim nessa relação que tu exercia que tu era crítico e tal.

Hiron Goidanich – Bom, tudo começou de fato lá por volta de 1943 ou 44, quando um tio meu levou eu e o meu irmão pra ver o Robin Hood [As Aventuras de Robin Hood, de Michael Curtiz, William Keighley, 1938] e ele disse: “Vocês vão ver hoje o que é filme de aventura”. E realmente aquilo foi uma aventura porque o cinema fazia muitos filmes de aventura mais tão bem feitos quanto os filmes da Warner, principalmente esse Robin Hood que foi dirigido por dois diretores, o Michael Curtiz e o outro que eu não lembro agora o nome. Olha, realmente aquilo marcou. Aqui nesse cinema eu vi pela primeira vez o Robin Hood, que depois eu acho que eu vi mais umas duas ou três vezes ainda. Bom, naquela época, eu já tava morando da rua Conceição que me deixava bem perto de três cinemas marcantes pela programação e pelo fato de serem cineteatro: o cinema Carlos Gomes em primeiro lugar, o cinema Apolo e o cinema Coliseu. Esses cinemas eles dividiam a programação assim com coisas de teatro específicas ou outras manifestações ao vivo. Isso não queria dizer que o Carlos Gomes, de repente assim, passasse um mês com uma companhia de teatro, não. Às vezes durante uma semana, numa quarta-feira, ele reunia alguma coisa dos rádios locais e eles faziam assim porque naquela época os auditórios de rádio eram muito pequenos. Não tinha auditórios grandes e fama dos programas radiofônicos – o rádio era completamente diferente desse que a gente faz hoje que é só a notícia, nenhuma música, nenhum momento de humor, nada assim. Então, eu me lembro, por exemplo, de ter visto mais ou menos nessa época, antes de 45, no Carlos Gomes, uma

representação de um programa de rádio que se chamava Os Serões da Dona Generosa, que era um negócio muito bem feito pela Rádio Difusora e era um programa assim semanal. Todas as semanas tinha um episódio novo. Era a história de uma dona de uma pensão, bem características. Existia muito naquela época, as pessoas morarem em pensão, não em hotéis. Então esse tipo de coisa substituiu o que hoje seria a televisão. O programa ser apresentado ao vivo. E no caso do Carlos Gomes, às vezes tinha programa de variedades, música, apresentação de comédicos, apresentação de um pequeno esquete assim de radioteatro breve, essas coisas todas. E o Carlos Gomes era o rei disto porque, em geral, no Coliseu, vinham mais artistas de fora de Porto Alegre. Vinham, por exemplo, companhias de revista, vinham companhias de mágicos, embora o Carlos Gomes também de vez em quando apresentasse mágicos. E vi, não sei se foi a segunda ou a terceira apresentação do Richard em Porto Alegre, eu vi no Carlos Gomes. Então isso aí dava ao cinema uma programação especial. Além disso, era a época gloriosa dos seriados completos. Em vez de se exibir como se fazia nas cidades de interior, que todos fins de semana se exibia uma parte dos seriados, durante a semana se apresenta assim o cinemas dos interiores apresentavam todos os fins de semana uma ou duas partes do seriado completo. O Carlos Gomes, o Apolo e o Coliseu apresentavam, em geral, na segunda, na terça e na quarta, os seriados completos, seriados que já existiam, alguns reapresentados, etc. E isso dava uma programação muito interessante porque no início da semana a gente tinha uma programação; no final da semana, a gente tinha outra às vezes com programas duplos. Mas eu me lembro, claro, do Carlos Gomes exatamente por causa disso. A primeira visão do Robin Hood, que foi uma visão assim quase de encontrar o paraíso do cinema de aventura, e essas apresentações radioteatrais ou às vezes até apresentações de mágicos, etc, essa coisa toda. Eu fiz até umas anotações.

GF – Só pra ir já desdobrando as próximas questões assim, a partir de 71 até comezinho dos 80 assim, como é que o Carlos Gomes era visto pela crítica e pelo público. Como é que era o cinema em comparação com os outros?

HG – Então eu começaria antes

GF – Diga lá.

HG – Embora fosse considerado um cinema de segunda linha, o Carlos Gomes tinha uma característica caprichosa de projeção e som da melhor qualidade. Então às vezes sobravam alguns filmes pelo fato de não terem espaço, por exemplo, como eu te expliquei a programação do Vitória, por exemplo, era Paramount, a Condor Filmes e

a Cinedistri. E, às vezes, faltava espaço nesses cinemas pra exibir alguns filmes que o Carlos Gomes pegava e conseguia transformar em enorme sucesso. Por exemplo, toda a primeira fase do cinema do Sam Peckinpah, eu vi no Carlos Gomes, porque eram considerados westerns de segunda linha, inclusive, um dos maiores clássicos de todos os tempos do western que se chamava Os Pistoleiros do Entardecer, um filme com Randolph Scott e o Joel McCrea. Vi Iluminado no Carlos Gomes. E fazia um sucesso tremendo esses filmes porque o público lá, embora fosse um público mais popular porque o preço era, inclusive, um pouco mais barato que os outros cinemas ali do centro, o público vibrava com esses filmes que a crítica botava lá no céu também. Eu me lembro que Pistoleiros do Entardecer uma loucura. Antes disso tinha passado um filme chamado O Homem Que Eu Devia Odiar. Esses filmes não eram da Warner. Esses filmes eram da Metro, porque a Metro lançava no Imperial e no Guarani. E, às vezes, também faltava espaço. O Guarani ficava, curiosamente, pode se fazer um parêntese, ficavam às vezes assim seleções de filmes, como por exemplo, filmes de guerra, filmes da Greta Garbo, comédia dos bons tempos da Metro. Essas coisas sempre quem passava isso era o Guarani. E pro Carlos Gomes sobravam esses filmes que os caras consideram B, que não eram considerados A. E, por exemplo, antes disso, antes mesmo dos anos 70, tudo isso aconteceu nos anos 60, inclusive, por exemplo, a presença de um ciclo de reapresentações do cinema do Cecil B. DeMille dos anos 30, que passou, eu me lembro entre os filmes que passaram, passou, inclusive, que eu nunca tinha visto um chamado Aliança de Aço, que era Union Pacific que deve ser de 38. Passou Jornadas Heróicas, esse eu já tinha visto uma vez. Passou que era de 36 mais ou menos. E terminou com Legião de Heróis, que era um filme de 1940. E esses filmes todos, por esse fato do Vitória não ter possibilidade de exibi-los, o Vitória e o circuito Vitória, ia lá pro Carlos Gomes (risada) e que festa que era isso. Impressionante! Também tem da década de 70, talvez, um dos filmes que deu origem à série do Indiana Jones. O Spielberg e o Lucas falam muito das histórias do Karl Marx, etc, mas realmente o filme que deu origem a esse personagem se chamava Doc Savage, O Homem de Bronze, dirigido pelo George Pal no final dos anos 70. Era um filme assim impressionante, uma aventura que poucas vezes eu vi.

GF – Bom, então retomando, tu tava falando do Doc Savage, de 1975.

HG – É, exato. Por que que esses filmes iam parar no Carlos Gomes? Em primeiro lugar, era como eu te expliquei, as promoções eram muito grandes na época. Era raro o ano em que a Universal, a Metro, a Warner, a Columbia, não tinham 52 filmes por

ano. Então... e pegava alguns, por exemplo, no início dos anos 60, tu pega assim Os Dez Mandamentos, que ficou quase um ano no cinema Guarani. Depois veio Os Canhões de Navarone, que ficou acho que no mínimo seis meses em cartaz. Então isso criava, assim pras companhias, problemas pra colocarem certos filmes. Então, isso a gente via de bom no Carlos Gomes. Eles pegavam esses filmes que às vezes as pessoas não queriam – “Ah não, esse é filmezinho B” – e levavam lá pro Carlos Gomes e fazia sucesso de público e de crítica. Posso te garantir, olha que era uma coisa impressionante assim, como os caras davam assim apoio àquela programação diferenciada do Carlos Gomes. Às vezes não era diferenciada, era recuperação de clássicos que acontecia muito isso. Era raro o ano que também não tinha uma reapresentação ou da Metro, ou assim até mais de uma reapresentação. Não existia naquela época DVD. Não existia vídeo. Quando muito existia cinema em 16 milímetros, mas eram os restritos. Então, o Carlos Gomes, antes de mais nada, foi um cinema que fazia da sua programação desprezada pelos outros cinemas uma programação de luxo.

GF – E isso pelo menos até que época tu considera, esse tipo de programação.

HG – Isso aí foi até mais ou menos até o início de 80. Porque em 83 começou a liberação dos filmes pornô, os filmes de sexo explícito. O primeiro foi um filme brasileiro, eu não me lembro, acho que era Coisas Eróticas, um filme de categoria horrorosa. Mas logo em seguida veio O Império dos Sentidos, que era um filme que tinha sexo explícito, mas dentro de uma configuração assim...

GF – Mas me diz a tua visão de um crítico que trabalhava na época assim, essa onda dos filmes eróticos e depois até dos pornográficos, com cenas explícitas, que invadiam os cinemas, foi uma coisa pontual do Carlos Gomes? Ele teve em outros cinemas, como é que foi?

HG – Não começou com o Carlos Gomes isso. Não. A coisa mais engraçada. Teve uma época que com o sucesso desses filmes parecia tão grande que Cacique, Imperial, São João, Capitólio passavam esses filmes. Passavam assim às vezes, passavam uma semana, duas semanas, depois voltava à programação normal. Mas isto aí porque atraía muita gente. Eu acho que quando começou a cair o público desses cinemas considerados classe A é que o Carlos Gomes começou... que não foi o Carlos Gomes o criador desse tipo de programação, de caráter permanente, inclusive.

GF – E quando esse tipo de filme de sexo explícito, ele começou a ser exibido nas salas, até no Imperial, qual era, que tu te lembre assim, a postura da crítica por um

lado e do público, porque eu cheguei a ver em algumas revistas e tal, chegava a sair crítica de cinema. Até o Rubens Ewald Filho, que hoje é famoso, fazendo crítica de filme pornô.

HG – Eu, nesse meu livro, esse *As primeiras fileiras*, eu citei algumas críticas de filmes pornôs que eu vi. Inclusive mais uma vez o Carlos Gomes era marcante. Depois que começou a ter uma programação mais constante no Carlos Gomes, eu descobri a deusa do cine pornô norte-americano, a Traci Lords, em três filmes que eu vi no Carlos Gomes. Essa Traci Lords, ela tem uma história muito curiosa, porque ela é uma espécie assim de Brigitte Bardot, aquela menina do lado, etc. Mas era muito sensual e uma menina muito bonita. E aí depois que ela fez sucesso em vários filmes, os caras descobriram que ela tinha 17 anos. Ela não tinha 18 anos ainda. Aí foi um escândalo tremendo. Mas isso aí não impediu que ela fizesse sucesso antes também de ter descoberto isso aí. Ninguém sabia que ela tinha 17 anos ou 16 anos quando fez alguns dos seus filmes. Eu me lembro que três filmes da Traci Lords eu consegui. Eu não tinha DVD naquela época e continuo não tendo hoje. Esses dias eu tive um amigo meu que mostrou assim duas caixas de DVD que ele compra através da London. A London Amazon é bom. Inclusive ele consegue comprar na London Amazon mais barato do que na Amazon brasileira ou na Amazon de Nova York. Inclusive ele recebeu assim duas edições especiais do ...E o Vento Levou e O Mágico de Oz. ...E o Vento Levou tinha 18 horas de extras, 18 horas. Eram seis discos, uma caixa desse tamanho, dessa grossura. Impressionante! Então naquela época eu não tinha DVD, então não podia alugar filme pornô. Não tinha canais desses pornôs, etc, que têm hoje nas redes de televisão aí. Então nesse ponto era bom também.

GF – E, mas... bom, por um lado o filme pornô era visto de uma maneira diferente do que ele é hoje, quando começou em 83? Ele tinha um caráter diferente?

HG – Sim. Sim porque tinha... em primeiro lugar, era uma exibição em 35 milímetros. Os filmes vinham em 35 milímetros, então eram cópias bem melhores, que depois que começou a virar assim projeção só de vídeo. Eu me lembro que...

GF – Eu digo até com relação ao... não digo o nível de filme, mas a importância que até os críticos davam pra ele, tipo se analisava...

HG – Não, nem todos os críticos viam. Por exemplo, o Hélio Nascimento viu um dois ou três filmes e disse “Ah, eu já vi tudo. Não vou ver mais nada”. Então, ele era muito sério. Mas eu escrevia. Eu até gozei com o pessoal que eu ia criar um personagem que

comentaria só filmes eróticos que se chamaria Afrodísio da Silva.

PAUSA

GF – Bom, vamos voltar ao Afrodísio. Tava falando que nem todo mundo gostava e tal, mas...

HG – Não, mas tinha muito público.

GF – Inclusive no começo e o público era o público pra gente... o mesmo público que vê outros filmes assim... não era...

HG – Eu me lembro que uma vez eu vi um filme feito por um diretor bem conhecido que tinha um nome engraçado. E que era um filme muito bom. Que era a história de um diretor de teatro que queria botar sequências de explícito numa peça que ele tava fazendo e buscava assim as motivações mais incríveis do mundo. Era um filme extremamente bem feito, muito bom. Então tinha, tinha esse negócio... depois virou assim, entrou no lugar-comum.

GF – E me diz uma coisa assim, na última fase do Carlos Gomes, digamos, que ele perdeu o prestígio que tinha e não era mais tido em grande conta assim...

HG – Aí também por um motivo muito chato. Eu me lembro que eu ia no Carlos Gomes tranquilamente. Eu chegava lá, até mexia. Às vezes tava o Eduardo lá... “E aí, tu garante isso aí? Tudo bem”. A certo momento o Carlos Gomes começou a virar um refúgio de homossexuais. Isso foi muito triste. Então tu dizia: “Eu não vou entrar, porque vai sentar um cara do meu lado e vai querer”. Então a gente parou de ver. E eu acho que foi em quase... aí tinha só o Carlos Gomes que exibia filmes pornôs, o Atlas, o Áurea e tinha um outro que se chamava também, puxa vida, Avenida... uma coisa assim. Não, não era o Avenida. Eram cinemas desse cara que foi dono desses cinemas ali do Vitória. Cara que morreu, inclusive, depois com problemas... e o filho dele também morreu, era um cara muito louco assim. Mas eles exibiam filmes já em DVD. Esses cinemas eu nunca fui. No Carlos Gomes eu ia porque era tranquilo. Eu conhecia todo mundo. Conhecia até os operadores. Então tu te sentia em casa. Eu sabia que... Agora quando começou essa onda...

GF – Então, tu acha que o público, o tipo de público que frequentou, pelo menos pra ti, fez com que tu parasse de frequentar ou as outras pessoas...

HG – Eu não cheguei a jamais a ser molestado lá no Carlos Gomes. Mas a gente via, às vezes. Tu tava lá vendo um filme, tu via um movimento pro banheiro, era maior que às vezes que o movimento da plateia. Embora tivesse quase sempre cheio o cinema. Então lamentavelmente ficou marcado como reunião de homossexuais. Não

tenho nada contra os homossexuais, mas não quero que eles venham me incomodar. Eu to lá pra ver mulher, etc, e de repente vem um homem encher o meu saco, não, então não.

GF – Ah, então vamos voltar um pouquinho de novo no tempo assim. Tu falou que tu era, que tu sempre foi bem próximo do pessoal que administrava o Carlos Gomes, que sempre conheceu todo mundo...

HG – É, tinha um gerente muito bom. É um cara que depois foi gerente muito tempo. O nome dele era José. Eu não me lembro do sobrenome. Ele era muito bom e ele, a gente, às vezes, sugeria coisas pra ele. E ele ia a campo e conseguia passar.

GF – Pois é, isso que ia perguntar. Como tu tinha essa relação próxima como crítico e até como alguém que frequentava, principalmente ali nos anos 70. Tu chegava, isso que eu ia te perguntar, tu chegava a dar alguma dica, dizer, daqui a pouco algo que acabava influenciando a programação assim.

HG – Sim, e não só eu. O Hélio. Eu me lembro que o Carlos Gomes, poxa vida, ia o Enéas, ia o Jeferson. Todo mundo ia no Carlos Gomes porque tinha essas coisas assim de programação como eu te expliquei que era programação de primeiríssima linha, com filmes que às vezes os grandes cinemas não queriam. Eu achava sempre a cinematografia local assim muito, eu diria, muito amadora. Eram raras as pessoas que liam sobre os filmes, que iam ver os filmes, que conheciam alguns diretores. Eram raros. O pessoal era exibidor assim por opção, por antiguidade. Eu me lembro, eu acho que eu e o Hélio brigamos, eu acho, que dez anos pra convencer os exibidores que filmes de duas horas e meia não cabia num horário de duas horas. Eu me lembro que o cara me dizia assim: “Não, Goida, a sessão das duas a gente começa a uma e quinze e aí dá tempo de acertar”. Digo, mas será impossível, tchê. A gente tentava “Pelo amor de Deus, façam um horário diferenciado”. Tinha essas amadorices assim que tu não entendia, tchê.

GF – E tu lembra de algum evento, por exemplo, de um filme que tu ou o Hélio de repente tenham sugerido e acabou na programação assim, não sei se uma discussão técnica assim acabou sendo sugestão ou não...

HG – Eu acho que sim, principalmente, O Pistoleiro do Entardecer, porque O Homem Que Eu Devia Odiar, que não sei o que, esse que foi o primeiro do Peckinpah de longa-metragem, esse filme a gente não conhecia muito ainda o trabalho do Sam Peckinpah. Mas a gente lia muito. Aí é que tá. Então a gente lia e dizia: “Olha, procura passar esse filme aí”. Eu tenho ali anotado ali atrás filmes que eu vi desde

1969 até hoje. Então teria algumas coisas ali que certamente entraram no Carlos Gomes, além desses que eu falei, que era muito mais intensa a programação. Não era só dizer assim: “Não, só passou o Sam Peckin, passou o...”. Por exemplo, teve um filme do Sam Peckinpah, A Morte Não Manda Recado, que era um western assim bem diferenciado. Era com o Jason Robards, com a Stella Stevens. Tinha alguns momentos que eram eróticos e o cara terminava da forma mais trágica possível. Ele terminava atropelado por um carro daqueles bem primitivos que chegavam no Oeste, lá. Então esse filme ninguém quis passar. E a gente dizia pro Zé: “Pega Zé, esse filme é do Peckinpah, o mesmo do O Pistoleiro do Entardecer”. Claro que o filme mais famoso do Peckinpah, aquele... como é que se chama, puxa vida, com o William Holden, Warren Oates. Bá, tá me faltando agora o nome. The Wild Bunch, eu não me lembro do nome em português. Meu Ódio Será a Tua Herança, claro, que esse passou no grande circuito, porque esse veio estourando lá a boca do balão. Então esses não deixaram ir pro Carlos Gomes. Mas A Morte Não Manda Recado, que foi feito depois, foi lá no Carlos Gomes ainda.

GF – E me diz uma coisa, o que que tu te lembra, o que que tu pôde observar, por exemplo, da relação da programação com o público, principalmente naquela época em que o Carlos Gomes alternava os filmes de faroeste com caratê. Como é que era? Tu observava que mudava o público de acordo com o filme ou era um público que gostava... Como é que tu observou toda essa coisa?

HG – Em primeiro lugar deixa eu te explicar uma coisa, eu acho que eu fui mais de 200 ou 300 vezes no Carlos Gomes ao longo desses anos todos. Mais de 300 vezes. E dava pra contar nos dedinhos da mão direita as vezes que o cinema não tava lotado ein. Então a gente nem podia dizer assim: “Não, é fácil de dizer o filme”. Era um cinema muito grande. Então tu não via a diferença do público do Carlos Gomes com o público de outros cinemas. Não tinha nenhuma característica assim, digamos que passasse um filme de caratê e os caras fossem vestidos de carateca. Nada disso. Era um público absolutamente normal.

GF – E normalmente todos eram de qualquer maneira, sejam as comédias, ou as comédias eróticas, ou os faroestes, ou os de caratê, eram de qualquer maneira filmes para maiores de 18 anos, a maioria?

HG – Sim, a grande maioria. Mas tinha também, essa programação assim que começou mais ou menos em 62, 63 e foi até 75, quase 80, essa programação tinha muitos filmes também. Não tinha problema. Eu não me lembro agora quando é que

começou a sessão com duplos do Carlos Gomes, porque em geral as sessões eram às três, às sete e meia e nove e meia. E os lançamentos acompanhavam, claro, os lançamentos da semana de segunda-feira. Não eram lançamentos na sexta-feira como é hoje. Muitas vezes ficava pelo menos em segunda semana, ficava alguns filmes.

GF – Qual o teu entendimento de gênero cinematográfico? Pra ti o que que é o gênero cinematográfico?

HG – Olha, eu acho que classificar os filmes assim como gênero, eu acho muito bom isso. Eu acho interessante. Western, musical, filme de ação, filme de aventura fantástica, essas coisas assim, ficção científica. Eu acho isso muito bom. Eu acho uma coisa interessante que dá. Filme de suspense, cujo grande mestre era o Hitchcock. As pessoas gostavam de falar: “É um filme de suspense”. Mas isso era uma época que o cinema tinha... as pessoas liam muito sobre cinema. Eu não digo que fossem ao cinema por causa da crítica. Ao contrário. Até os exibidores vinham com a conversa que “Não, os filmes que os críticos gostam não dão dinheiro”. Conversa fiada. Eu me lembro até O Processo, do George Wells, baseado no Franz Kafka, foi um sucesso no cinema Vitória. As pessoas saíam puta da cara com o filme, mas foi um sucesso. Eu me lembro os filmes do Loosen. A Condor trazia os filmes do Loosen. E tu dizia: “Como é que os caras vão gostar desses filmes”. E os caras tavam lá vendo os filmes. Não era por causa que tava passando no cinema Vitória. Era porque o filme tinha a fama de algum momento assim.

GF – E tu acha, como crítico assim, olhando especificamente pro Carlos Gomes assim, tu acha que os gêneros cumpriram um papel importante? Que papel que tu vê que eles possam ter cumprido?

HG – Ah, sem dúvida alguma, porque o Carlos Gomes era um cinema mais popular e isso não quer dizer que o cinema popular não seja o cinema bom. Tu pega um Michael Curtiz, que foi um dos maiores diretores do cinema, ele dirigia todos os tipos de filmes: westerns, musicais, dramas, filmes como Casablanca, essas coisas assim. Tu pega um John Ford. O John Ford nunca chegou disse assim pra mim: “Não, eu tenho que fazer filmes-cabeça”. Bobagem. Sempre fez um cinema assim, absolutamente, voltado para o grande público. É que eles faziam tão bem o negócio que seria muito burro os críticos dizer que não eram bons os filmes. Ah, me lembro de ter visto no Carlos Gomes a versão nova que o John Ford fez. Era Os Três Padrinhos. The Three Godfathers. Em português era O Céu Mandou Alguém, que era com o John Wayne, com Harry Carey Jr. que era filho do Harry Carey, que tinha sido um dos

atores que o John Ford mais tinha dirigido no início de carreira dele, e um cara mexicano que eu não me lembro quem era. Eu me lembro de ter visto esse filme e eu digo: “Puxa vida!”. E eu me lembro que na abertura do filme aparecia um cavaleiro num crepúsculo e erguia o cavalo. E o John Ford mandou botar assim: “Esse filme é em homenagem a Harry Carey”, que tinha morrido na mesma época. E o Harry Carey Jr. tava trabalhando no filme. Olha que era um troço que eu me lembro que passou no Carlos Gomes. E tu podia dizer que não era um western convencional. Era um western pra crítica, aquela história de três.

GF – Eu acho que cumprimos a meta aqui, então fim da entrevista.

Entrevista com José Seadi, profissional ligado a área de distribuição, realizada em 2 de dezembro de 2010.

Gustavo Faraon – Começar falando sobre a relação que teve com o Carlos Gomes e as funções que exerceu durante essas relações.

José Seadi – É, tive várias relações com o cinema Carlos Gomes e com direção, com gerência, enfim. Na década de 50, eu trabalhava na Metro como auxiliar de programação e naquela ocasião o gerente do cinema Carlos Gomes era o seu Pinélli. Pinélli que hoje é falecido, mas era um uruguaio muito ativo, muito participativo, gostava de fazer promoções e tudo mais. Depois nos anos 60, através da Pelmax que era gerente já naquela ocasião da Pelmax, depois fui gerente Warner. Nos anos 70, eu fui gerente da Columbia. Depois passei a ser representante da Columbia, sempre mantendo um estreito contato com o cinema Carlos Gomes, como os outros cinemas da capital também. Mas o Carlos Gomes especificamente, até porque todas as companhias, as filiais eram sempre aqui na Rua dos Andradas, no Sete de Setembro, e sempre ficavam muito perto do cinema. A gente sempre tinha um contato maior. Nos anos 80, eu tava na Embrafilme e depois nos anos 90, que se não me falha a memória eu acho que foi os últimos anos do Carlos Gomes, nos anos 90?

GF – É, ele fechou em 2002, na verdade.

JS – É, até 2002, tá certo. Aí eu tava com a Fox e com a Warner como representante, mas já com o cinema Carlos Gomes fora da minha órbita nesse período, porque ele tinha trocado de gênero de filme. Então esse era o meu contato com ele. Não sei se tu quer fazer outro tipo de pergunta relativo a esse contato, no caso?

GF – O que que tu entende por gênero cinematográfico?

JS – Gênero cinematográfico vamos dizer... Vou te dar um exemplo: o filme policial é um gênero, drama é outro gênero, comédia é outro gênero, pornô é outro gênero. Então o cinema tem um perfil. Naquela ocasião, nos anos 50 até... acho que até os anos 80, se eu não me engano, o cinema Carlos Gomes exibia filmes de ação, mesclado com filmes de comédia e tudo mais. Tinha uma época que exibia sozinho, dando sessão às 3 horas e as oito na noite. Depois evoluiu pra duas sessões à tarde e duas à noite, mas aí passando programa duplo. Botava normalmente dois faroestão ou dois kung fu, aqueles filmes de Maciste, Sansão, que na época passava muito. E depois mais pro fim, ele partiu pro filme pornô, que foi quando ele fechou, ele tava exibindo filme pornô, no caso. Então gênero de filme é isso. É o tipo de filme que aquele cinema exhibe.

GF – Bom, não são tanto perguntas, mas vou jogando alguns tópicos pra ver o que que tu vai lembrando, o que que a gente pode resgatar assim. Primeira coisa, como era a relação exibidor-distribuidor, no teu caso, quando tu trabalhou, especificamente com o Carlos Gomes? Era uma relação mais pessoal, era mais fria, era mais competitiva? O que que tu pode contar?

JS – Bom, deixa eu te dizer uma coisa: a partir de 90, da década de 90 pra trás, era diferente o contato que um distribuidor tinha com um exibidor. Não tinha essas grandes empresas que hoje agregam vários cinemas num lugar só. Era cinema por cinema. Então o cinema Carlos Gomes era de uma pessoa só, doutor Mário Difini. E a gente tinha contato direto com aquele..., era diferente, com o dono direto, só aqui do cinema. Era bem diferente. No meu caso, eu tinha um contato muito legal com o cinema Carlos Gomes, além de ter uma amizade muito grande com o doutor Mario Difini. O cinema era um cinema que alguns tipos de filme, por exemplo, quando eu tava na Pialmex tinha aqueles filmes de luta livre de um mascarado chamado... não sei se era Fantasma, agora me foge o nome do personagem, mas que cabia direitinho pra aquele tipo de gênero que o cinema Carlos Gomes exibia. E depois foi evoluindo sempre com filmes grandes, bons, exibindo lá. Sempre tive o melhor contato com o Carlos Gomes. Nunca tive problema nenhum com o cinema Carlos Gomes. Até que ele passou daquela fase de filmes, vamos dizer que chamados normais assim, pros filmes pornôs. Na ocasião, eu conversando com o pessoal que era da direção do cinema, eles me disseram que já não tinham mais como combater as grandes empresas que naquela ocasião já tavam formadas. E acabavam canalizando pra eles os grandes filmes, não

deixando pro Carlos Gomes, porque ele era um sozinho. Então eles tiveram que apelar pra esse outro gênero de filme, que na época não tinha ainda o vídeo-cassete e tudo pra concorrer, então dava uma verdadeira fortuna lá. Então era esse contato que eu tinha com o cinema Carlos Gomes.

GF – Era uma relação tu diria...

JS – Comercial e de amizade também. As duas coisas juntas, porque naquela época era muito normal um distribuidor ter esse tipo de relacionamento com um exibidor. Como eu te disse, porque era um cinema pra casa... até no interior também era assim. Em cada cidade tinha um cinema e cada cinema tinha um dono. Era uma família daquela cidade.

GF – Eram mais raros, digamos assim, os atritos por datas...

JS – Sem dúvida, sem dúvida. Não tinha atrito, quase que nenhum nesse tipo de coisa. Porque era coisa muito mais tranquila, muito mais simples. Um filme, por exemplo, que hoje, tu pega por exemplo... vou te dar um exemplo: Tropa de Elite, seiscentas e poucas cópias. Entra tudo junto na mesma data e invade os cinemas. Naquela ocasião não era assim. Naquela ocasião era: tu pegava um filme pra lançar. Primeiro lançava no Rio de Janeiro em quatro ou cinco cinemas. Depois ia pra São Paulo, depois ia... ia fazendo uma escala. Levava um ano pra tu exhibir em todo o território. Um ano, um ano e meio pra tu exhibir em todo o território nacional. Hoje não. Hoje, em dois meses tu liquidou, tá recebendo em tudo que é lugar pelo número de cópias, e porque agora o exibidor coloca tudo junto, antes não colocava. Por exemplo, se um filme passasse, naquela ocasião, no Praia de Belas, esse filme não passava em outro cinema. E hoje não, os filmes passam em tudo que é lugar, tudo junto. Então essa é a diferença que tem daquela época pra agora.

GF – Como é que eram feitas as negociações das fitas pra serem exibidas, tanto a questão de como é que era a prática de tu mostrar o que que tu tinha até a negociação de preços? Como é que acontecia assim as coisas?

JS – Bom, aqui era um contato mais direto do distribuidor com o exibidor. Hoje tem computador, tem... tudo transmitido, trailer. Até os trailers são passados por... Eu recebia aqui em Porto Alegre, trailer e material do filme que ia exhibir daqui um mês, vamos supor. Com aqueles trailers e material, eu visitava os exibidores que eu queria colocar o filme, mostrava pra eles os trailers no cinema, porque não tinha onde mostrar antes. Não tinha vídeo-cassete, não tinha nada. Mostrava o material e fazia um contato de venda cara a cara como se diz.

GF – Convencimento.

JS – É, exatamente. Não é como agora tem uma mídia toda trás. Aí tu já tem: “Olha, já entrou nos Estados Unidos e são seis quantos milhões”. Naquela época não tinha esse tipo de informação. No combate de caso a caso, com aquilo que tu tinha na mão pra vender, procurar colocar o teu filme. Era assim que funcionava.

GF – Bom, tu ia aos pouquinhos.

JS – Sim, outra coisa, por exemplo, a gente, na realidade, sempre eram três ou quatro filmes juntos que a gente já negociava com o exibidor: “Olha, mês de janeiro vai entrar esse aqui no dia tal, mês de fevereiro esse, mês de março, mês de abril aquele lá. Tá aqui o trailer, tá aqui o material. Esse aqui é bom, esse aqui é uma comédia, esse aqui... Aquela história toda”. Daí o camarada dizia: “Bom, esse aqui eu vou levar, esse aqui não vou, esse aqui não quero. Não, mas eu preciso que tu me coloque esse também”. Sabe aquele jogo de coisa. Quanto ao problema de quanto ou não quanto, não evoluiu muito a coisa. É a mesma coisa que tanto na época da década de 60 como agora é a mesma coisa: meio a meio, bilheteria meio a meio, 50% pro exibidor, 50% pro distribuidor, da renda. Se por ventura o filme for super bem, continua o 50% enquanto ele for bem. Tem um determinado xis que cada casa tem como média que funciona pra alterar os 50, pra baixar pra 40 ou pra permanecer nos 50. É assim que funciona. Já era assim e agora continua a mesma coisa.

GF – Tem um lenda aí que o pessoal do Carlos Gomes era muito chorão e muito...

JS – Não, vou te explicar por quê. É assim, vou te explicar. Porque o cinema Carlos Gomes, ele não era lançador. O cinema lançador é aquele que passa o filme em primeira mão no caso. Esse era 50%, não tinha choro. Quando saía do lançador e passava pro Carlos Gomes, o normal do mercado era 40%. Então naquela época quando chegava nos 40%, havia um choro pra baixar pra 35, que as casas não tavam bem. E aí de acordo com o interesse do distribuidor, a gente aceitava ou não. Na maioria das vezes a gente aceitava, porque também tinha aquele elo de amizade: “Ah, então tá, mais menos sempre”. A gente preferia, por exemplo, exhibir no Carlos Gomes, porque ficava às vezes, duas, três semanas, exibindo lá. Era um cinema que puxava muito público, um ponto muito movimentado ali. Então a gente preferia baixar uns 5% daquele percentual e ter aquela garantia de que ia faturar aquelas três, quatro semanas ali. Mas era assim. Agora, realmente, o pessoal chorava. Quando chegava na segunda semana lá, mesmo que a gente... baixou pra 35. Entrava o filme. O filme ia bem pra caramba e ó: “Vamos continuar com o filme”. “Mas dá um

jeitinho. Baixa pra 30". A gente sempre arreglava. Um às vezes uns não dá, os outros dava. No fim dava tudo certo.

GF – E me diz uma coisa, em todas as empresas que tu passou, alguma delas, tu chegou a trabalhar com o filme pornográfico ou em nenhuma delas?

JS – Não. Eu nunca trabalhei com filme pornográfico. Agora, eu acompanhava tudo pelo mercado. Se tu tem alguma pergunta pra fazer sobre alguma coisa...

GF – É, pra saber... eu queria saber as distinções, porque a partir de certo momento, a partir de 83, o Carlos Gomes começa a passar alguns filmes de sexo explícito intercalado com outros gêneros na programação. Queria saber se tem alguma diferença, se teve alguma diferença do mercado de distribuição e como é que funcionava.

JS – A diferença fundamental era justamente o percentual. Para filme pornô não existia percentual. Era um preço fixo. E é aí que o exibidor ganhava um bom dinheiro. Porque, vamos supor, o Carlos Gomes tinha uma média de 20 mil por semana de renda, 20 mil reais de renda. Quando ele exibia filme normal nosso, das companhias aqui e tal, mesmo que ele conseguisse a 30%, ele ia pagar 6 mil – 30% de 20 mil é 6 mil. Enquanto que quando ele pegava os filmes pornôs lá de São Paulo, do Rio, que tinha lá, o pessoal tava louco atrás de dinheiro. Porque normalmente o filme pornô não era distribuído pelas grandes companhias. Era distribuído por particular que tava sendo enforcado, tinha comprado o filme pra... Aí mil reais, o cara vendia por mil reais. E acaba às vezes, por mil reais, ficando até duas semanas aqui e dava os mesmos 20 mil. Então era um negócio para o exibidor... olha, eu posso te dizer o seguinte: eu nunca tive acesso evidentemente às contas do Carlos Gomes, nem quanto que rendeu, se não rendeu, se foi bem, se não foi bem. Eu nunca tinha acesso, eu só acompanhava algumas vendas. Eu tenho certeza que a época em que mais o dono do Carlos Gomes ganhou dinheiro foi na época do pornô. Isso eu tenho absoluta certeza.

GF – Na época principalmente que começou ali nos anos 80?

JS – Sim, sim, sim. É porque agora no fim já tava generalizado. Já tinha vários outros cinemas com pornô também. E aí entrou o vídeo-cassete, que aí o cara via em casa, e começaram a vender por bagatela. Aí não, eu digo naquela época, acho que um ano, ganharam muito dinheiro, porque conseguiam comprar os filmes pornôs por um preço super barato, às vezes até acenando pra quem tinha o filme lá, porque sempre era um particular, dificilmente era uma empresa grande. Era uma empresinha pequena. Acenava com pagamento antecipado, aí o cara enlouquecia da vida, atrás do dinheiro

mesmo: “Olha, tu me manda aí dois filmes pornôs que eu vou exhibir durante esse mês aqui. Eu já te deposito 2 mil reais”. O cara mandava correndo os troços pra cá. Então ganhava uma fortuna.

GF – A questão que a gente tava falando antes dos gêneros assim, voltando um pouco até o assunto. Então o distribuidor ele tinha que ter, digamos assim, uma certa sensibilidade de acordo com a programação do cinema? Tinha que conhecer mais a fundo assim?

JS – Sim, sim. Tudo. É, hoje tu vê, hoje não existe mais esse negócio de gênero no cinema. Até existe, vamos pegar o Moinhos de Vento, por exemplo, é um determinado tipo de filme que exhibe ali. Não é qualquer tipo de filme que vai exhibir ali. Eu mesmo, hoje eu programo três salas aqui da Casa de Cultura Mario Quintana, Cinemateca Paulo Amorim, naquelas três salas ali só passam filme cult. Então eu não posso botar ali um Homem Aranha, um Piratas do Caribe, enfim esses filmes mais... Tem que botar filmes mais intelectuais, que ganharam o Oscar, que não sei o quê. Então esse ainda mantém essa diferença de gênero assim desse tipo. Mas como era, vamos dizer, de 80 pra trás, não existe mais. Naquela época sim, tinha cinemas que exibiam só filmes de ação. Se tu fugisse do filme de ação, podia ser o melhor filme drama do mundo ou melhor comédia do mundo que não funcionava. Tinha que ser filme de ação. O Carlos Gomes era um. O Carlos Gomes era só filme de ação. Se tu botasse lá, por exemplo, hoje um filme bom de bilheteria, muito bom de bilheteria, é Comer, Rezar, Amar, que é com a Julia Roberts, tá dando um dinheirão o filme. Se tu colocasse no Carlos Gomes esse filme, por melhor que ele seja, não ia ninguém. Ia ser um fiasco. Naquela época era muito específico cada cinema com a sua... sabe?

GF – Quase que uma tribo.

JS – É, exatamente. A gente já sabia, recebia um filme de kung fu: “Bah, esse filme pra quem é? Bom, pro Cacique não serve. Tem que ser pro Carlos Gomes”. Aí ia no Carlos Gomes. Recebia uma comédia romântica e tal: “Ó, esse filme é pro Moinhos de Vento ou pro Ritz, ou aqui pro Cacique, ou pro Escala”. Esses filmes já mais assim mais cult um pouco ia no Escala, que era um cineminha que tinha em cima do Cacique. E assim era bem acentuado cada tipo de coisa, e no interior a mesma coisa também. Agora não, agora tu exhibe em tudo que é lugar tudo que é tipo de filme. Até porque são vários cinemas tudo junto ali. Não tem como tu... Não pode chegar..., bom, no Barra lá que tem seis, sete cinemas, só vai lá filme romântico. Como é que vai conseguir sete filmes românticos... não consegue.

GF – A gente tava falando que hoje até pela estrutura empresarial da exibição, o negócio é conseguir passar tudo ao mesmo tempo.

JS – Tu é obrigado a diversificar, porque naquele mesmo local, na realidade, são vários cinemas, no mesmo local, só que é no mesmo lugar. Mas tu tem que diversificar. Então hoje não tem mais esse tipo de coisa assim. Tem assim algum como eu to te dizendo, Moinhos de Vento. Mas é muito esporádico. Ai no interior, por exemplo, agora não existe mais. No interior, vai tudo agora. Até porque tudo... a maioria do interior, as principais cidades, tudo é complexo. Tem três, quatro cinemas, tudo junto, três, quatro cinemas, tudo junto.

GF – E deixa eu te perguntar uma outra coisa que eu não sei se tu vai conseguir me ajudar, mas ali na década de 80, à medida que ia se liberando a censura muito aos pouquinhos assim, muitos filmes passavam só com liminares.

JS – Sim, sim.

GF – E era os distribuidores que entravam com essas liminares assim?

JS – Exatamente.

GF – E tu se lembra como é que funcionava isso? Eu tava tentando entender como é que acontecia isso aí, como é que era o esquema?

JS – A censura na época, principalmente na época da ditadura militar. Começou mais na ditadura militar. Os filmes mais fortes na época..., porque naquela época não tinha filme pornô. Era sexo explícito. Não, implícito. Implícito. É, implícito. Até vou te contar uma história que aqui no cinema Cacique, tinha um filme japonês que na época era o filme mais forte que existiu, o Império dos Sentidos. O filme tava pra entrar no cinema Cacique aqui às duas horas da tarde quando chegou a censura e não deixou o filme entrar. E aí os donos do cinema tiveram que sair correndo, conseguir uma liminar. Tem que pegar um advogado especializado nessa área pra poder passar o filme. E a base de tudo era o seguinte: a censura dizia que não podia passar porque era contra os princípios da família, aquela coisa toda da ditadura também muito rígida. E o exibidor do livre comércio. Porque se tu põe na frente do teu cinema que o filme é impróprio, proibido até 18 anos ou até 21 anos como ainda naquela tinha, só vai entrar dentro daquele esquema. Não tem nada contra, quer dizer: “Não é recomendável para pessoas assistir ao filme... tem cenas de sexo e não sei o quê”. Aí tu não é... tu tem o direito de ir e vir. Aí só vai entrar quem... É a mesma coisa que a televisão que as pessoas às vezes reclamam que a televisão tem cenas fortes, que não sei o quê. Mas é só desligar a televisão. É só não deixar o filho assistir a televisão. Então assim que

funcionava. Tinha muitas brigas. Tinha muito rolo. Com censura na época, era muito difícil. Depois com a queda da ditadura o negócio começou a ficar mais democrático, enfim, aí o pessoal assistia na época o filme que... Há anos atrás e, principalmente na época da ditadura, a censura federal, ela assistia o filme antes de passar. Todos os filmes eram assistidos pela censura federal, e eles pegavam e taxavam aquilo ou se não proibiam: “Ó, isso aqui não pode passar”. “Mas como não pode passar?. Mas era assim. Era uma briga violentíssima.

GF – E era só com questão de sexo ou com violência também?

JS – Violência também. Alguma coisa que muito... política muito forte também. Mas também com violência também, principalmente violência que tratasse de tortura, assim alguma coisa que desse entender assim já tinha problema.

GF – E como é que os distribuidores driblavam isso? Acabavam aceitando cortar o filme?

JS – Olha, às vezes a gente era obrigado a cortar certas partes do filme pra poder passar. Aí o que que acontecia... Só que tem uma coisa importante, vamos supor, em alguns momentos, aquela cortada que tu dava no filme era super cuidada pela censura e depois daqui a pouco não cuidava mais. A gente ingressava de novo com aquele pedacinho que a gente tinha tirado. Aí exibia em Caxias, exibia lá no interior, lá em Carazinho, em Gramado, então a gente botava, porque aí não tinha como eles irem lá, entendeu? Mas era brabo, era difícil. Era difícil. A gente até... nós distribuidores, particularmente, não as companhias, a gente representava as companhias, mas a pessoa do distribuidor, eu, rezava pra não aparecer filmes desse tipo, porque era uma incomodação dos infernos. Era uma incomodação tá sempre com o coração na mão, não sabia se o filme entrava, não entrava, tinha que correr atrás de advogado. Era muito ruim.

GF – E daí, tu acha, isso de alguma maneira então, fazia com que de certa maneira vocês dessem preferência pra uns filmes mais amenos, até pela incomodação que gerava...

JS – Olha, sim. Agora tem uma coisa importante pra te dizer que é o seguinte, que por incrível que pareça esse tipo de polêmica ele era levado pela imprensa também, o público ficava sabendo, isso ajudava o filme. Porque quando a gente conseguia liberar pra entrar o filme aí era uma enxurrada de gente. Esse Império dos Sentidos, por exemplo, que é um filme japonês, ele..., quando conseguiu liberar pra entrar mesmo

foi um recordista de bilheteria. Porque aí todo mundo quer ver porque que foi proibido, mas porque que foi proibido, então todo mundo vê.

GF – E esse aí passou em todas as salas lançadoras também?

JS – Sim, passou, passou.

GF – Apesar de ter um conteúdo já mais...

JS – Passou. Por incrível que pareça ele é muito curioso. Ele, quando acontece qualquer tipo de coisa em cima de um filme, ele vai. Eu vou te contar uma história. Eu faço parte da comissão executiva do Festival de Gramado há muitos anos. Teve um filme chamado há muitos anos atrás, eu acho que na década de 80 por aí, justamente 70, 80, chamado Sete Gatinhos, um filme nacional com Lima Duarte, baseado numa peça do Nelson Rodrigues. E o filme era bem pesado mesmo. O filme foi passado lá em Gramado, no Festival. E lá com o cinema lotado tava o secretário da Justiça aqui do Rio Grande do Sul, que agora me foge o nome quem era, e o pessoal da censura federal lá e também o ministro da Justiça, que tinha vindo pra cá. Na metade da sessão começou a aparecer cenas fortes de sexo, peito de fora, aquela coisa toda, os caras levantaram no meio da plateia, levantaram: “Isso é uma barbaridade! Isso é uma vergonha!”. Bom, tava assim de repórter e tudo lá. Quando arreglaram as coisas, tiraram uma partezinha ou coisa parecida, quando o filme desceu pra Porto Alegre pra entrar em exibição comercial, ó...

GF – Lotou.

JS – Rá, todo mundo queria saber o que que aconteceu pro cara falar daquele jeito, no meio da sessão levantar, falar que é uma vergonha e não sei o quê.

GF – Então essa, naquela época tinha a questão do proibido e das liberdades que vinham aos poucos eram um elemento, digamos assim, mercadológico super forte assim?

JS – Sim, sim, sem dúvida

GF – Interessante, interessante.

JS – Se de um lado te dava muita incomodação, do outro lado tu tinha certeza que aquele filme ia acontecer pela curiosidade do público em referência àquele bolo todo que tinha dado.

GF – Bom, a última questão que eu tenho aqui, era pra gente fazer mais um comparativo ali do Carlos Gomes com outros cinemas. Eu acho que a gente já fez.

JS – Da época?

GF – É, a gente acabou fazendo.

JS – É, a gente já fez. Porque naquela época o Carlos Gomes era um cinema diferenciado pelo o que eu to te dizendo: ou passava programa duplo, que na época ninguém passava, aqui no centro pelo menos, e filme só de ação, e ação daquelas bem brabo mesmo. Não é ação... às vezes tem muito filme de ação aqui... Duro de Matar, não sei o quê. Não, filme de kung fu... Teve uma época em que os filmes que davam mais bilheteria eram Sansão, Maciste... Não sei se tu pegou essa época né?

GF – Não, mas eu pesquisei os filmes.

JS – Pois é, então. Aí isso aí tudo era dirigido pro Carlos Gomes. Depois virou pornô também ficou diferenciado, também da mesma maneira, sempre diferenciado. Aqui no centro da cidade, o Carlos Gomes sempre foi um cinema diferenciado, pra público, sempre.

GF – Nunca, nunca foi igual?

JS – Nunca acompanhou aqueles outros cinemas aqui na... mesmo gênero, a mesma coisa, não, não.

GF – Então tá. Bom, acho que é isso aí. Não sei se tu tem mais alguma lembrança que te passe pela cabeça agora que tu ache importante compartilhar, de repente, algum detalhe, alguma...

JS – Sobre o quê? Sobre o Carlos Gomes

GF – Não sei. É, sobre alguma coisa que tu lembre que a gente acabou não passando.

JS – No momento não. Acho que é isso aí, a parte de distribuição, exibição. É, só isso.

Entrevista com Eduardo Difini Leite, ex-administrador do Cine Theatro Carlos Gomes, realizada em 2 de dezembro de 2010.

Gustavo Faraon – Primeiro, saber a relação que tu teve com o Carlos Gomes e funções que desempenhou durante essas relações com o cinema.

Eduardo Difini Leite – Bom, a primeira função que eu tive foi a partir de 1984, ou seja, 26 anos. E foi o meu primeiro emprego com a carteira assinada: auxiliar administrativo, essa era a minha função inicial. Na década de 84, a gente ainda tava passando por um período de Ditadura, mas o cinema tava exibindo naquela época sempre filmes populares. Na década de 80, então tinha filmes kung fu e aí começou a migrar pra pornochanchada e depois pra filmes de sexo explícito. Mais no final, a partir de oitenta e... acho que de 84, 85, começaram os filmes de sexo explícito.

Depois acabei me tornando sócio da empresa, uma participação. Ajudava bem na parte administrativa. Na época trabalhava junto o André, meu irmão, e o meu pai, que comandava tudo. Então toda aquela parte administrativa, que era fazer o caixa da empresa, preencher o livro-caixa, toda a folha de pagamento, cálculo da folha de pagamento, adicional noturno, hora-extra, feriado, isso tudo era eu que fazia. Inclusive depois de um certo tempo, como isso dava muito trabalho, a gente perdia muito tempo pra fechar a folha, a gente acabou passando esse trabalho pra um escritório de contabilidade, que era terceirizado. A questão dos filmes, da escolha dos filmes, era prerrogativa do meu pai. Ele, o Guilherme, gostava. Ele é que escolhia todos os filmes e fazia a negociação, inclusive.

GF – E tu nunca te envolveu com a escolha dos filmes, seja por pequenos períodos ou...

EDL – Sim, isso é que eu ia explicar. O que aconteceu, por vários períodos, em férias do meu pai ou viagens que ele fazia, eu tinha que assumir toda a empresa. E aí eu acabava por escolher os filmes e tudo. Inclusive uma época que eu não me esqueço, que foi um período que caçaram a liminar que permitia a exibição de filme de sexo explícito. E eu estava sozinho e eu tive que reprogramar todos os filmes do Carlos Gomes pra uma outra linha. Então, naquele período, eu tive que exibir filmes do Sylvester Stallone, que era o Cobra, o primeiro... aquele filme do Harrison Ford, Caçadores da Arca Perdida, foi exibido pelo Carlos Gomes. Então por um período, agora eu não me lembro se foi um mês, alguma coisa assim, tivemos que migrar pra filmes assim, não na linha popular, filmes mais blockbuster. Mas como o Carlos Gomes era, não era considerado um cinema lançador pelas distribuidoras, a gente acaba exibindo filmes que já tinham sido exibidos por outras redes de cinema. Até porque naquela época recém tava surgindo o vídeo-cassete. Então não existia esse problema da janela. Não tinha TV a cabo praticamente. Aliás, não existia no Brasil TV a cabo. Então o que que acontecia: o filme era lançado em Porto Alegre numa rede de cinema e depois de oito, nove meses, ele podia ser reprisado numa outra empresa, num outro cinema, numa outra sala, que na verdade ele não estava em DVD, em, vídeo, que naquela época não existia. Então nesse ponto era...

GF – Só pra pontuar melhor assim, tu ficou no Carlos Gomes quando tu entrou em 84 como auxiliar administrativo, foi tendo outras opções e tal, e tu ficou até que ano, digamos, participando da administração do Carlos Gomes? E se até o final, quando tu ficou, tu permanecia nas mesmas funções?

EDL – Na verdade o que aconteceu, em 1991, paralelamente com o Carlos Gomes, junto no mesmo prédio do cinema, eu também exercia, eu comecei a trabalhar numa tabacaria, do outro irmão meu, o Flávio. E mais adiante eu vim a comprar o estabelecimento. Aí transformei numa lancheria. Eu conciliava as duas coisas: o cinema e a lancheria. Em 1991, surgiu a oportunidade de investir em shopping center, 1990, com inauguração em 1991. E naquela oportunidade eu acabei assumindo a administração do GNC, ou seja, do..., naquela época eram três salas no Praia de Belas. E acabei tendo que fisicamente ficar no shopping, onde era o escritório do GNC. Mas naquela ocasião, a partir dali, eu nunca me ausentei completamente de algumas tomadas de decisão. Agora não me lembro se foi 2000 ou um pouco antes. Teve dois assim, duas situações. Primeiro, agora não me lembro se foi em 1990 ou 1991, na ocasião em que a gente tava na véspera de fechar com o Praia de Belas, o proprietário do cinema pediu o ponto. Nós fomos notificados pela Justiça. Aquilo foi um trauma pra nós porque éramos locatários por várias décadas e várias gerações. Eles pediram o ponto se tratando de um contrato indeterminado. Aquilo na verdade foi uma pressão muito grande. Então ali foi um sacrifício porque os proprietários do prédio pediram luvas naquela oportunidade e já acionaram, já entraram com ação de despejo, pressionando pra que a gente aceitasse o pagamento de luvas. Aí foi uma situação muito complicada que a gente teve que fazer um esforço familiar muito grande pra juntar o dinheiro e permanecer com o negócio aberto. E essa foi uma situação que eu participei muito, inclusive, ajudei. Numa outra situação que aconteceu..., porque agora eu não me lembro quando é que fechou as portas...

GF – Em 2002.

EDL – 2002, então acho que 1999 ou 2000 tá, nós fizemos um estudo, fizemos uma pesquisa mercadológica até através do pessoal da UFRGS, do Max. Fizemos uma pesquisa mercadológica pra tentar ver o futuro do Carlos Gomes ou talvez descobrir uma outra possibilidade de outro negócio naquele ponto. E se discutiu várias questões. E acabou se investindo e isso acabou prolongando um pouco mais a vida do Carlos Gomes, acabou se migrando do 35 milímetros pro vídeo. Então o cinema fez uma, se contratou um escritório de arquitetura, se investiu, se eu não me engano, 25 mil dólares num equipamento de projeção que fosse compatível com aquele tamanho de tela e com a distância focal que era muito grande, que era, se eu não me engano, mais de 25 metros entre o projetor até a tela. Então tu precisa ter um projetor muito... Ele até tá como recordação, até hoje aqui depositado numa sala. Na verdade é um

projektor Barco. Hoje, essa marca de projetor é uma das que mais vende pra cinema digital, pra digitalização de cinema. Então tu imagina em 1999 já era uma...

GF – 98.

EDL – 98, por aí, já era uma..., já era um equipamento assim ousado pra época. E aí o que se fez, na verdade como o movimento começava a cair do sexo explícito por n motivos, como a questão do aumento da liberdade dos jovens, um outro momento, e facilidade de acesso a outras mídias também como DVD e tudo mais. O movimento do cinema começou a cair muito e a gente teve que passar pro projeto pra reduzir drasticamente os custos. E na verdade essa migração pra esse equipamento, ele possibilitou que o bilheteiro no cinema, ele fosse o bilheteiro, o operador, o recepcionista. Ele fazia tudo ao mesmo tempo. Ele ligava o filme. Ele dava novamente o start do filme. Ele vendia ingresso. Então a gente reduziu sensivelmente o número de funcionários dentro do cinema agregado a uma economia fabulosa que se teve que foi a compra dos direitos de exibição dos filmes em vídeo. O Carlos Gomes, quando saiu o 35 milímetros, até porque as produções em 35 milímetros já estavam escasseando no mercado, a gente procurava produtoras de vídeo de sexo explícito, na sua maioria em São Paulo, e várias, inclusive, algumas que tão hoje, tá hoje até no mercado, como a Buttman, se eu não me engano. E na época tinha uma que era muito, que existia em várias locadoras, a Sexy Vídeo. Fizemos contrato porque uma coisa é o vídeo pra doméstico e a gente comprava direitos para exibição pública que eram muito mais baratos do que filmes em 35 milímetros que têm despesa de frete muito cara. São seis latas. Têm que vir via rodoviária de São Paulo. E é frete interno em Porto Alegre também. E uma fita de vídeo é muito fácil a logística dela. E além do mais, a fita ficava aqui. O que custava mesmo era o direito de exibição, que era muito mais barato do que um direito de exibição pra um filme 35 milímetros. E no mesmo momento que a gente lançou isso, a gente fez uma reforma interna no cinema. A gente pintou, modernizou a fachada. Eu me lembro que, inclusive, como é um prédio semi-tombado, ele tem algumas restrições no patrimônio histórico de Porto Alegre. Todo projeto teve que ser aprovado pelo..., se eu não me engano, eu não me lembro..., era ali num escritório ali na Independência que existe até hoje. É um instituto de patrimônio histórico que aprova essas mudanças. Então assim, tem a foto do Carlos Gomes dentro do cinema. Tem uma estátua na fachada. Tudo aquilo, as cores, todas as ideias teve que ser compartilhadas junto com a prefeitura pra ser aprovada. O que que fez? Se fez na verdade um investimento também na fachada de porta-cartaz. A

gente botou porta-cartaz com luz, hoje que a gente vê muito em shopping, com luz atrás. E eram umas luzinhas que ficavam piscando que chamavam bastante atenção. Também, no momento, se começou também pra criar uma inovação e pra atrair mais público, peça de sexo explícito ao vivo.

GF – Só pra não perder o fio, uma coisa interessante, tu falou, pelo que tu vinha conversando, eu tinha na cabeça pelo menos que a troca, principalmente, de vídeo tinha acontecido, sobretudo, pelo escasseamento de filmes em 35. Mas não foi só isso na verdade. Teve um componente mercadológico forte assim de negócio...

EDL – Não, porque na verdade assim o custo alto que tinha, como caiu o movimento do cinema e o faturamento, a gente tinha muita dificuldade em pagar o aluguel, porque quando se fez aquela negociação nova, o aluguel ficou num patamar mais alto. Então juntando com a queda de público, as dificuldades foram aumentando. Então a gente teve que tomar uma decisão: ou troca de ramo, aproveita o ponto pra outro tipo de atividade. Inclusive, se estudou a possibilidade de criar ali um centro de compras tipo um camelódromo. Inclusive eu conversei com o pessoal da SMIC na época. Só que o Carlos Gomes, ele tinha uma dificuldade. Ele não teria saída pro outro... Porque um camelódromo, o bom é que ele tenha assim entrada numa rua, saída pela outra. E o tamanho dele não era adequado. E o investimento seria muito alto, porque o prédio tava deteriorado, teria que investir muito em estrutura, em forros, em tudo. E não é fácil administrar, sei lá, 60, 70, 80 locatários pequenos. Mas se estudou várias possibilidades. E, claro, que foi a junção desses fatores. Não só a questão da falta de cópias, que isso começou a acontecer. Mas também a gente via cinemas lá em São Paulo que tinha adotado esse sistema e com grande sucesso. Tanto é que o sucesso foi tão grande por esse novo sistema de vídeo pra filmes pornô que tinham empresas em São Paulo querendo fechar contrato com o Carlos Gomes, querendo cobrar... eles davam o projetor, porque o projetor era muito caro. “Olha, eu dou o projetor, mas 35%...” agora não sei se é 35, 40% da renda ficaria com essa empresa, intermediando pelo fato de dar o filme e dar o projetor. E a gente achou que a gente conseguia administrar tudo sozinho, porque se fez uma pesquisa grande em relação à tecnologia. Uma das pessoas que tocava isso é hoje um dos profissionais mais conceituados em cinema. Tem doutorado em cinema. Na época trabalhou na F.J. Lucas. Foi a pessoa encarregada de modernizar todo o circuito sul que hoje é o circuito de exibição da PlayArte e depois trabalhou 13 anos no Severiano Ribeiro. Saiu esse ano e agora no Festival de Búzios foi anunciada a contratação dele pela Cinépolis, como diretor. E é

um amigo nosso, Gonzaga de Lucca, que escreveu o livro sobre..., todo sobre a tecnologia do digital. Ele foi a pessoa que me ensinou toda essa parte de som pra cinema 35 milímetros, Dolby, equalização, canais e tudo mais. E foi a pessoa que nos fornecia filme. Como ele era, a F.J. Lucas tinha um braço que fornecia vídeo de sexo explícito, porque a F.J. Lucas tinha distribuição de vários vídeos, não só pornográficos, mas de tudo que é gênero nas locadoras na década de 80. Era muito forte a F.J. Lucas. Ali que eu conheci o Gonzaga e por ter esse relacionamento e eles também exploravam o cinema com... exibiam filme de sexo explícito. Eles foram os pioneiros nessa tecnologia. Então ele acabou me ensinando, “qual era o projetor”, “o que que precisava”, “como é fazia isso e aquilo”. A gente foi aprendendo e a gente viu o sucesso lá em São Paulo destas salas. Claro que acabou... acabou na década de 2000 e pouco, 2005, eu acho? 2002, chegou um momento que não valia mais a pena o cinema se manter aberto. Então a empresa acabou optando por fechar as portas. Precisaria um investimento muito grande com uma renegociação de um contrato. A questão do centro tava..., prejudicava bastante. A falta de estacionamento e tudo mais. E teria que migrar pra um outro tipo de filme, porque o sexo explícito, na verdade, não, não... Tinha esgotado em razão das revistas que eram vendidas em bancas já terem uma fita de vídeo grátis. Em razão da facilidade, na época já existia na década de 2000, agora 2002, já existia internet. E também com a evolução do tempo, as pessoas assim, os jovens. Antigamente, as pessoas antes de... na véspera de completar 18 anos queriam ver um filme pornô. Não tinham acesso. Era só filme super 8 pornográfico que uma pessoa ou outra descobria. Então na verdade o cinema pornô, ele acabava exibindo filmes pra uma classe mais popular, que não tinha condições de assistir filmes que eram importados, que vinham de pessoas de fora.

GF – E me diz uma coisa, desde que tu entrou no Carlos Gomes, na verdade tu nunca chegou a participar de uma época em que tivessem vários gêneros ao mesmo tempo sendo programados ou sim?

EDL – Sim, eu me lembro desse... eu me lembro de filmes assim, só que aí não na época que eu tava trabalhando. Mas eu me lembro da época que se exibiu Love Story.

GF – Mas depois quando tu já tava dentro.

EDL – Quando eu já tava só nesses períodos que... assim, tinha períodos de filmes de kung fu e pornochanchada. Quando migrou pro sexo explícito... nos períodos que caçavam a liminar, a gente migrava pra filmes assim de ação. Mas filmes que não eram do gênero de sexo.

GF – E por que a escolha da ação quando não tinha sexo?

EDL – Porque era o perfil do público da classe B. Hoje que se chama classe D, que seriam as pessoas assim que não tinham mais condições, mas que gostavam de ver filmes de artes marciais, filmes... antes até era bang bang e filmes do Sylvester Stallone, depois veio o Van Dame. Esses filmes eram muito populares naquela época com as pessoas que não tinham muito poder aquisitivo. Eles queriam assistir. Na verdade, muitas pessoas assim nos questionavam: “Puxa, por que exibir filmes pornográficos?”. Tinha aquela situação da moralidade e a gente encarava aquilo como um negócio. Então da mesma forma que as pessoas... quem dita a programação de um cinema, na verdade é o público. Por isso que somos contra até hoje a cota de telas, por quê? Porque na verdade quando o filme nacional cai no gosto do público..., olha o Tropa de Elite, campeão, mais de dez milhões de espectadores. Qual é o exibidor que não vai querer exibir Tropa de Elite? Todos, inclusive vários nem têm acesso às cópias. Mas existe uma lei que te obriga a cumprir cópia de tela. Aí te obriga a passar os filmes que ninguém quer ver, que o produtor captou o dinheiro através de uma lei de incentivo, dinheiro incentivado. Teve o seu projeto aprovado, mas ele, como o dinheiro da produção tá garantido, ele tá pouco se lixando se vai agradar ou não o público. Claro que tem que ter filmes assim. Eu não vou ser radical que todos os filmes tenham que ser comerciais. Mas pelo menos então que não impugnam a cota para o exibidor e sim para o público. O público é que deveria então ter uma cota anual, senão pagaria uma multa no imposto de renda, isso e aquilo. Exatamente, por que que é o exibidor? Porque o cinema na verdade é o canal. É o meio termo. Ele é que exhibe aquilo que o público mostra o que quer. Bom, mas como é que é feito isso? Tu vai por experimentação. Tu começa, tu põe um filme xis lá no Carlos Gomes, porque também tem outra coisa, onde ele tá localizado, estava localizado, é um bairro Centro de muito fluxo de pessoas e de trabalhadores, mais operários, e que trabalham no comércio. O Centro, normalmente, da cidade, agora ele tem mudado bastante, ele trazia mais um público de baixa renda. Então, somado à localização, um cinema que não tem acesso a estacionamento...

GF – E tem essa questão do próprio histórico do Carlos Gomes de programar filmes populares desde muito tempo também.

EDL – Preços populares, filmes populares. Então era por experimentação. A gente passava, vamos supor, kung fu, o cinema lotava. Bom, significava... e até porque tu tem o feedback do cliente. O cliente chega: “Quando é que tu vai exibir?”. Tu começa

a botar material de vários filmes na sala de espera. Isso é a melhor coisa pra tu saber se um filme vai funcionar ou não. As pessoas começam a perguntar: “Quando é que lança?”, “Quando é que lança”. E aí o que que ocorre, tu começa ver, “Pô, esse gênero de filme tá funcionando”. “Pô, eu botei, vamos supor, um outro filme aqui que não teve apelo e não botou nenhum expectador. Bom, esse gênero aqui não funciona”. Agora, põe um outro filme e o cinema lota, bom aquilo ali é um negócio. Então, a gente é o canal do que o povo quer assistir.

GF – E tu falou sobre essa relação com o público que às vezes pergunta “quando é que vem?”, “quando é que vai?”. No Carlos Gomes tinha muito esse contato com o público de pedirem determinado tipo de filme ou artista, ou alguma coisa, ou outro tipo de filme, ou não tinha muito esse contato?

EDL – Não, tinha, tinha em todos os gêneros, mesmo na época do kung fu. Eu me lembro assim às vezes se colocava um cartaz, vamos supor, de um filme novo do Bruce Lee. Bruce Lee era o cara do kung fu. Era o must. Todo mundo queria ver os filmes do Bruce Lee. Aí botava um cartaz, aquele espectador que ia naquela semana já queria saber: “Mas quando é que lança esse filme e tal?”. E já anotava. Outra coisa, se investia muito em jornal naquela época. Então tinha muito anúncio. O jornal tinha páginas e páginas com anúncio de cinema. Hoje, se a gente for reparar, é raríssimo um anúncio no jornal, porque as pessoas, os jovens não leem mais jornal. Então as distribuidoras, elas estão escolhendo outras mídias pra anunciar o cinema, principalmente TV, agora. É assim: TV aberta, TV fechada e muito da verba das distribuidoras tá indo pra outdoor, pra mídias tipo ônibus, lotação, que antigamente não era explorado, e acabam fugindo do jornal. Mas naquela época o jornal também tinha uma resposta. Quando a gente anunciava um filme, por exemplo, no Correio do Povo, em Zero Hora, naquela época, a gente via um resultado significativo nas vendas. Então assim ó, uma coisa que era interessante no Carlos Gomes é o seguinte, ele não passava filmes blockbusters, tipo assim, Tubarão. Foi lançado Tubarão no Vitória, era quadras e quadras de fila. Eram filmes que a rede Globo, várias revistas e tal, falavam na época. O legal do Carlos Gomes é que mesmo não passando blockbuster, ele tinha um público fiel. Tinham pessoas que toda semana..., o cara elegia, vamos supor, um office boy. O cara, na quarta-feira era o dia de ele ir no Carlos Gomes. Então, esse vaivém de público, essa rotina do público, acaba criando um contato do público com o cinema e com os funcionários e aí que eles perguntavam: “Bah, mas esse cartaz?”, “Esse filme quando é que vai ser lançado?”.

Aí tem essa interação. Era um coisa assim ó, muito localizada. Era um trabalho assim muito interno, com o público já existente e que sempre tinha funcionado.

GF – No começo dos anos 70 foi assim, toda época, pelo o levantamento que eu fiz, até boa parte dos anos 80 sempre foi programa duplo e daí de repente ele começa a voltar pra um filme só. Tu te lembra mais ou menos em que ponto isso aconteceu, o motivo da decisão e tal de passar pra isso ou não?

EDL – Pois é, eu me lembro muito assim que o programa duplo, ele era..., uma coisa que eu não me esqueço que, claro, como todo negócio, é uma coisa que marca, o programa duplo ela bombava a bomboniére do cinema, porque aquele público, a maioria ficava no intervalo esperando meia hora o início do outro filme. E nessa espera, a gente vendia muito na bomboniére. Ao contrário que o programa simples terminava o filme e ia iniciar o mesmo filme e o cara ia embora, não ficava lá. Agora sim, eu vejo assim que muitos filmes de ação era programação dupla. E no início os pornôs. Eu acho que talvez, eu não me recordo, mas talvez pela diminuição da quantidade de títulos, porque se tu faz um programa duplo tu acaba gastando o dobro em direito de exibição. Porque pra distribuidora que te dá os filmes pouco importa se tu vai fazer duplo ou não. Então ele quer um valor... porque numa determinada época, agora eu to me recordando o seguinte: quando se pagava percentual e tu passava da mesma distribuidora os dois filmes funcionou bem o programa duplo, porque era um percentual. Então os dois filmes já eram da mesma distribuidora. Vamos supor: “Ah, vou passar um filme do Sylvester Stallone mais um de kung fu da mesma distribuidora”. Vamos supor que fosse da Universal ou um filme da Warner: era reprise, eles davam as duas cópias, pagavam o percentual sobre a renda e tava pago o aluguel, os direitos sobre a exibição do filme. Na medida que a gente começou a comprar direitos de exibição a preço fixo, porque custou muito mais barato pra empresa e isso foi uma evolução em matéria de economia, de custo, a gente comprava os filmes em lotes. Então claro que rendia muito mais tu exhibir um filme por semana, porque tu ia ter mais semanas sem ter que gastar com direitos de exibição. E pro dono do filme tanto faz se o filme, se tu ia passar com outro, mas ele queria valor pela cópia: “Olha esse meu filme e esse, esse e esse tu tem que pagar tanto por filme”. Então se a gente exhibisse com uma cópia ou com outro título junto o que que ia acontecer? O programa duplo, ele começou a encarecer porque a gente teria que gastar duas vezes o valor que se gastaria de aluguel, de preço de filme, porque aí tu precisa de dois filmes a preço fixo, tu gasta duas vezes. Então como o movimento

ainda tava bom..., bom então vamos adotar. Acredito que esse foi um dos fatores principais.

GF – E especulando assim, tu acha que poderia ter a ver também com o fato de passar apenas um gênero. Por exemplo, nos programas duplos, muito que eu observei tabelando as programações e tal, é que normalmente se fazia, sei lá, um drama erótico com um filme de ação, ou uma pornochanchada com um kung fu. Normalmente acontecia essa mesclagem assim. Tem a ver de repente com o fato de que a partir de oitenta e poucos só tendo filme pornográfico para de fazer sentido também ou não se sabe?

EDL – É que aí assim ó, o que que acontece, ta? Com o sexo explícito o perfil do público também muda um pouco. É popular, mas tu começa a atrair outro tipo de público, um público muito mais adulto. O cinema também começa, a partir da migração, todo o cinema de sexo explícito começou a ser frequentado por um público homossexual também. Então o que que acontecia? Na verdade havia assim um conflito... Tu não podia passar, vamos supor: “Vou passar um filme do Sylvester Stallone que é censura 12 anos”. Aí tu põe um pornô, uma pornochanchada, um sexo explícito do outro, a criança ou o jovem que não tem 18 anos já não vai poder entrar no cinema, ou se é um público que quer ver aquele de ação vai acabar se misturando com o público de sexo explícito, que já é um pouco diferente. Então isso eu acho que acabou dificultando mais, mais em razão da pornografia, do sexo explícito que acabou atraindo uma coisa assim mais, como é que eu vou te dizer, um público diferente...

GF – Uma tribo mais específica.

EDL – Uma tribo mais específica. Então aparecia assim. E isso que a gente tinha um controle muito grande pra manter a ordem dentro do cinema. Quando a gente via alguma coisa errada lá dentro, a gente tirava o espectador de dentro do cinema. Mas mesmo assim, tu exibindo um filme de sexo explícito tu acaba atraindo também um outro tipo de público que o frequentador de um filme mais de ação não quer... Não fica confortável. Por quê? Porque ambos têm que compartilhar... a sessão dupla ninguém sai do cinema. As pessoas podem continuar de uma sessão pra outra, então acabava misturando.

GF – Um outro tópico que eu não sei se tu vai poder contribuir muito, porque tu falou que o Guilherme é que fazia a maioria das relações...

EDL – Das programações?

GF – Não. A questão da relação entre o exibidor e o distribuidor, assim. Tu falou que mudou radicalmente depois que pegou o sexo explícito e tal. Mas logo que tu entrou, provavelmente, ainda tinha alguma relação com os distribuidores mais tradicionais. O que que tu se lembra? Como é que era a relação com o distribuidor, era como é hoje? Era muito mais pessoal? E depois quando se comprava lotes, como é que acontecia, tanto, não apenas na questão das negociações, mas até no trato, se era mais pessoal, se era bem frio, se tinha disputa, se tinha litígio, como é que...

EDL – É, eu acho assim ó, na época que se exibia filmes mais assim, como é que eu vou te dizer, que não eram do gênero do sexo, as relações sempre foram difíceis como são até hoje. Hoje até piorou um pouco porque as grandes distribuidoras, elas se uniram, foram se fundindo. Então tu vê, agora parece que algumas já tão começando já a separar. Pro mercado exibidor é muito bom, porque eles perdem força. Mas por exemplo até esse ano, porque agora vão se separar novamente, Disney, Columbia, Sony, Touchstone, todas essas distribuidoras se uniram e formaram um grande grupo. A UIP, a gente chamava UIP, na verdade é uma união de várias marcas, da MGM, da Universal, da Paramount e da United Artists. Então se tu queria marcar um filme... hoje se tu quer marcar um filme, por exemplo, no teu cinema, tu conversa no máximo com cinco pessoas, detém 90% dos filmes que dão público. Então tu fica mais a mercê das regras das distribuidoras. Antes do Carlos Gomes migrar pro sexo explícito não era muito diferente. Talvez na época do meu avô, até do meu pai, o Guilherme, antes de eu entrar, tinha mais escritórios, a Condor, vários filmes. Tinha na década de 70, vamos dizer assim, uma facilidade maior do que é hoje. Mas já era difícil, porque te obrigavam a pagar caro pelo filme. Se tu querias exibir um filme de lançamento, eles não davam. O Carlos Gomes passava reprise não é porque queria passar reprise. Porque as distribuidoras se negavam a distribuir pra nós um filme de lançamento, porque era considerado um cinema mais popular.

GF – Então também aquela história de quem veio primeiro, a galinha ou o ovo. Também como ele era considerado um cinema não lançador pelas distribuidoras, não ganhava filme, e como não ganhava filme nunca ia então chegar a ser lançador.

EDL – É, primeiro, também uma coisa que acabou acontecendo é o seguinte: como o Carlos Gomes, além de ser popular, além de ter esse perfil mais popular que eles chamavam de segunda linha, que é pejorativo, mas que na época se chamava “não faz parte do circuito lançador”, na verdade a gente era sozinho. A gente não fazia parte de uma rede de cinemas. Em Porto Alegre existiam redes de cinema, a Cinematográfica

São João e a REX que a gente chamava, que hoje se sucedeu se chama Arco-Íris. Na época, eles exploravam, eles arrendavam a maioria dos cinemas de Porto Alegre, na década de 80, que era o Ritz, o Coral 1, o Coral 2, o Astor, Roma, Real, Cacique, Lido, Escala. Então o exibidor que administrava uma rede, ele tinha um poder de barganha muito mais fácil, muito mais forte o poder de barganha pra negociar com a distribuidora um lançamento. Tanto é que a gente acabou criando um movimento na década de 90 que a gente chamou de circuitos independentes, que a gente se associou a outros cinemas sozinhos, pequenos. Pelo menos na mídia e no jornal, a gente compartilhava junto. E começamos meio que a fazer a programação, não digo a do Carlos Gomes junto porque era um outro tipo de filme e a gente fazia separado, mas compartilhar um pouco a programação pra ter um poder de barganha um pouco maior. Mas a questão assim do relacionamento com a distribuidora, quando o Carlos Gomes começou a exhibir filmes de sexo explícito, migrou pra um outro tipo de distribuidora. Eram empresas assim que... claro, que tinha, por exemplo, a Paris Filmes que hoje, aliás, em 2011 tá com uma série de filmes importantes que eles vão distribuir: As Mães de Chico Xavier, um filme do James Cameron sobre o fundo do mar que eles vão lançar agora em 2011, várias produções. A Paris sempre foi uma empresa forte e ela sempre distribuiu filme pornográfico e filme de sexo explícito. Mas quando se começou a comprar a preço fixo, começou a ficar um pouco mais fácil. Se ajustava um valor de lote e aí por um bom período tu não tinha o estresse que tem hoje num cinema que tem negociar filme por filme, percentual, a dobra da segunda, da terceira semana. No cinema de sexo explícito era mais tranquilo. Tu comprava um lote de 20, 30 filmes, e por um bom período tu só encaixava as cópias nas semanas.

GF – Outra questão que a gente passou no comecinho, só pra fechar ela se tem mais alguma coisa a adicionar. A questão das liminares pra exhibir os gêneros. Olhando parece até que tinha uma indústria de liminar ou alguma coisa parecido com isso, porque por muitos anos os filmes eram exibidos só com liminar. Como é que funcionava isso pro cinema? Era responsabilidade dos exibidores, era dos distribuidores?

EDL – Pois é, isso eu não me lembro assim... como quem cuidava disso era o André que inclusive na época eu acho que tava se formando em Direito. Mas na verdade os filmes de sexo explícito, eles... na época ainda tinha censura porque a gente vivia em regime militar até o Figueiredo que terminou em..., aliás, a primeira eleição direta foi pro Collor, mas antes na Nova República que foi a eleição direta pro Tancredo, foi em

mil novecentos e oitenta e... não sei se foi 85, 84. Então até lá ainda a gente tava no finalzinho do governo Figueiredo. Então ainda existia censura. Os filmes... a gente tinha um profissional que ele era obrigado a ir na censura, se eu não me engano na Polícia Federal, na censura federal. Tinham escritórios que a gente precisava de carimbos, de liberação. O material tinha que ser carimbado. Tinha toda uma burocracia do regime militar na época. E também a gente era obrigado a seguir as regras do Concine, que era um Conselho Nacional de Cinemas, e da Embrafilme, empresas estatais que regulavam o cinema, que na verdade era mais uma burocracia que se tinha. E muitos filmes que não eram liberados, os escritórios de advocacia, eles tavam conseguindo, que eu acho que já existia um movimento mais de liberdade de expressão, porque era o fim do regime militar. Já tava acontecendo a anistia. Através do governo Figueiredo começou a abertura política no país. Então eu acho que os tribunais também foram mais sensíveis a isso e o sexo explícito entrou naquilo. Então eram filmes assim... até pessoas de poder aquisitivo alto frequentavam o cinema. Eles queriam assistir, porque tudo era proibido. Então era aquele momento assim de: “Puxa, isso era proibido e agora a gente quer ter a liberdade de escolher o que assistir”. Por isso o sucesso, acho que do sexo explícito foi isso. Foi tipo assim o grito de liberdade do público pra assistir qualquer gênero. Época dos hippies que teve em 70 também foi um movimento contra tudo aquilo. E eu acho assim que o sexo explícito pegou essa onda de liberdade de expressão que todo mundo queria e queria assistir tudo que é tipo de filme. Então filmes como Império dos Sentidos ficaram muitas semanas em cartaz. Por exemplo, no Avenida, era filmes que eram assistidos pela classe alta da população de Porto Alegre. E isso é o que eu me lembro que começou através de liminares. Mas eu acho que isso é resultado de uma abertura maior, de uma liberdade de expressão que o povo tava com sede disso, de tantos anos de Ditadura, sem poder se expressar, sem poder... as peças de teatro eram todas monitoradas, os filmes, as novelas, tudo. Então nesse sentido é assim é a questão da liberdade, acredito eu, da liberdade de expressão com a liberdade sexual que começou a acontecer naquela época mais ainda.

GF – Pra fechar aqui, uma questão dividida em dois. Depois que se estabeleceu, digamos assim, o sexo explícito como “o gênero” do Carlos Gomes, que ele só passava filme pornográfico. Primeiro, teve alguma tentativa de voltar atrás, tipo “Não, vamos mudar a partir de agora”. E a outra é a questão do teatro de sexo explícito,

digamos assim, por que que aconteceu aquela tentativa e por que que ela foi esporádica e não virou uma rotina dentro dele?

EDL – A questão da primeira pergunta do sexo explícito...

GF – É, acho que na verdade vamos dividir bem duas porque são muito diferentes. Quando se tentou voltar atrás...

EDL – Ah, sim. Numa linha mais administrativa que é a minha, várias vezes a gente fazia estudos, porque é como eu digo, quem ditava a programação, indiretamente, era o público. O que que acontecia: na hora que a gente botava no papel a projeção, a perspectiva de faturamento de um filme que não fosse de sexo explícito, um filme de ação ou um drama ou romance, por exemplo, e a gente colocava o custo do percentual desse filme e a impossibilidade do Carlos Gomes ser o lançador desse filme, quebrava toda a vontade de migrar pra esse gênero em razão dessas questões.

GF – Barreira comercial financeira.

EDL – Exatamente, porque a gente sabia que a empresa não ia se sustentar. Porque se pagava no mínimo 40, 50% da bilheteria. E a gente sabia que com... se tentou várias vezes, inclusive, a gente pensou: “Vamos começar a passar filmes infantis”. “Populares, vamos ser um cinema popular, mas não pro filme adulto”. E na prática, a gente viu que a gente não conseguiria aumentar sensivelmente. A gente teria que quase que dobrar o público do Carlos Gomes pra poder arcar com as despesas de percentual de filmes, ainda mais na impossibilidade de ser um lançador, porque era uma...

GF – Foi uma coisa que na prática nunca se tentou, nunca se colocou filme ali...

EDL – Nunca. E a gente via, nos períodos que perdia a liminar, a gente tinha uma experiência na prática. Era muito difícil. Outra coisa que começou a dificultar no final é aquele estereótipo. Chegou na década de 2000 é difícil tu, com aquele nome tu voltar atrás. Fica o estereótipo: “Ah, é cinema pornô”, “Ah, Carlos Gomes é cinema de sexo”. Isso também acaba inviabilizando. Teria que fazer um projeto muito forte de inclusive trocar o nome do cinema, talvez. Fazer uma... reformar totalmente. E aí se esbarrava em várias dificuldades. O contrato de locação era indeterminado. Então a gente não tinha garantia que tu vai investir ali um milhão que no ano seguinte tu não vai ser despejado. Então era aquilo: “Olha, a gente tem que fazer o negócio funcionar no curto prazo e com pouco investimento”. Então era assim que a gente...

GF – E o teatro de sexo explícito chega em que circunstâncias...

EDL – O teatro de sexo explícito, na verdade, a gente acabou assistindo um no nosso litoral e vimos o sucesso que aquilo dava no público. E achamos que... a gente tinha uma ideia que as pessoas não iriam se comportar, iriam avançar no palco, isso e aquilo. E muito pelo contrário, o público ficava super comportado. E o tíquete médio do teatro era muito mais alto. Então dava uma rentabilidade boa. Mas qual foi grande dificuldade da peça de sexo explícito, por isso que nunca mais se retornou com essa ideia. Pra manter um grupo dentro do teu cinema, eles têm que alugar... eram grupos que vinham de foram. Então tinha custo de hospedagem. Pra eles se manterem tinha um custo alto que o cinema tinha que bancar. Pra bancar isso, eles não podiam ficar simplesmente uma semana no cinema e ir embora. Eles tinham que ficar quase um mês. Então como o Carlos Gomes tinha aquele público fiel, mas era restrito. Era aquele número de frequentadores. Na primeira semana ou segunda, todo mundo já tinha assistido a peça. Aí na terceira, na quarta, na quinta semana já não era mais novidade. O movimento foi caindo muito desse tipo de espetáculo. E o custo também era muito caro. Quase que mais da metade da renda ficava pras pessoas que montavam a peça. Mas no início foi um sucesso muito grande. A gente teve assim por curiosidade das pessoas, era fila de uma quadra quase do Carlos Gomes pra assistir.

GF – Bom, só pra acabar, na verdade, uma que era pra ser a primeira pergunta, que aqui eu acabei pulando e não voltei. O que que tu entende por gênero cinematográfico? Pergunta aberta.

EDL – Olha, eu entendo assim o que a maioria hoje entende. Eu considero gênero determinados assim em relação a tipo assim ao perfil do filme. Pra mim gênero seriam filmes de ação, policial, comédia, filmes adultos que seria os de sexo. E não sei se essa é a intenção, não consideramos hoje filme nacional um gênero.

GF – Não.

EDL – Hoje já existe assim, já nas locadoras, a gente já enxerga o gosto das pessoas pelo filme nacional. Ele já tá misturado nas prateleiras do drama, de comédia. Então tu vê o Se Eu Fosse Você já na comédia. Claro, locadoras mais antigas ainda têm aquela prateleirinha: “Filme nacional”.

GF – Mas é até interessante assim, dentro do cinema, hoje tu vê não tem mais aquela perspectiva: “Ó, filme brasileiro e o resto com gênero”. Já é possível colocar... as pessoas já misturam.

EDL – Na minha visão financeira-administrativa, eu divido assim: filme que dá dinheiro e o filme que não dá dinheiro. E a gente procura seguir o filme que dá

dinheiro, porque é um negócio. Tem que pagar funcionário, aluguel de shopping. E o dono de shopping não quer saber se o filme não deu dinheiro, mas ajudou a abrir a cabeça das pessoas. O aluguel vem daquele valor e a gente tem que trabalhar para juntar aquela quantia e pagar. Então na minha visão administrativa é isso. E um filme, a gente só sabe que deu dinheiro é na segunda-feira. E eu nunca me esqueci de um... até encontrei no último festival, um diretor da Warner Bros., da América Latina, que trabalha em Los Angeles, que tem décadas de experiência trabalhando na Warner e ele disse: “Com todos esses anos que eu trabalhei nos estúdios e distribuindo filmes até hoje a gente não pode dizer com certeza se um filme vai dar ou não dinheiro. Só na segunda-feira”. Por quê? Porque o filme entrando sexta é na segunda que tu vai saber se o filme emplacou com a renda do final de semana, com o Box Office que eles analisam. Claro que, agora com as sequências de alguns filmes, as probabilidades de acerto aumentaram. Se o Harry Potter 1 foi um sucesso, o Harry Potter 2, a probabilidade é muito grande. Mas nem sempre é assim. E às vezes que tu tem surpresas muito agradáveis, mas às vezes frustrantes. Por exemplo, ninguém ia imaginar que o Tropa de Elite, todo mundo sabia que ia ter sucesso, mas nenhum exibidor e nem a distribuidora imaginava que ia botar 10 milhões, senão eles teriam feito mais cópias pro filme. Porque o primeiro Tropa foi dois milhões e meio. Tudo bem que teve a pirataria. Mas vamos supor, tira a pirataria, que vá a três e meio, quatro, quem é que ia imaginar que botasse 10 milhões.