



RELICI

## O CINEMA DOS SENTIDOS: A ESPECIALIZAÇÃO DO CINE ÓPERA DE BELÉM DO PARÁ NA EXIBIÇÃO DE FILMES PORNÔS DURANTE A DÉCADA DE 1980<sup>1</sup>

*Raíssa Santos Barbosa<sup>2</sup>*

### RESUMO

O Cine Ópera de Belém do Pará é um cinema de rua inaugurado em 1961 pela empresa de exibidores Irmãos Hage Cia Ltda. Em seus anos iniciais, exibiu diversos títulos do chamado “cinema de arte”, mas sempre passou por crises financeiras até que, durante a década de 1980, tornou-se uma sala especializada na exibição de filmes pornô. A proposta deste artigo é compreender as condicionantes desse processo de especialização com base em uma análise histórica e social da cultura, verificando a formação de um público que não só consumia pornografia, mas que criou comunidades de sentido no interior daquela sala de exibição durante as sessões.

**Palavras-chave:** Cinema de rua; Cinema Pornô; Salas Especiais; Cine Ópera.

### ABSTRACT

The Cine Ópera from Belém, in Pará state, is one street cinema inaugurated in 1961 by the company Irmãos Hage Cia Ltda. In its early years, it exhibited several titles of the so-called "cinema of art", but went through frequent financial crises during the decade of 1980's. Then, it became a special room for the exhibition of pornographic films. The purpose of this article is to understand the constraints of this process of specialization based on a historical and social analysis of culture, verifying the formation of an audience that not only consumed pornography, but that has also created communities of meaning within that exhibition room during sessions.

**Keywords:** Street Cinema; Porn Cinema; Porn MovieTheaters; Ópera Movie Theater.

---

<sup>1</sup> Recebido em 16/03/2018.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Pará. raissabarbsa@gmail.com.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.3, p.119-160, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

## INTRODUÇÃO

Uma saia que quase nada cobria de tão curta, era o que Ruth vestia quando retornava do banheiro, enquanto Gerson, seu esposo, a esperava ansioso naquele bar no bairro de Nazaré em Belém. O corpo escultural de sua mulher estava ali, à mostra e isso o deixava extremamente excitado. Foi então que ele, após pagar a conta, levou-a até o Cine Ópera, um cinema pornô que ficava ali perto. Ao entrarem e se acomodarem nas poltronas de madeira daquela sala escura, vários homens que lá estavam se aproximaram do casal e, quando Gerson e Ruth começaram a se beijar calorosamente, foi como um convite para que todos ali participassem do momento. Na prática das mais variadas formas de sexo, marido e mulher se dividiam para satisfazer os prazeres dos espectadores daquele lugar licencioso. Com os gemidos do filme exibido de fundo, Gerson, Ruth e todos se deliciavam em gemidos coletivos, personagens de um filme pornô da vida real, possibilidade que só o Cine Ópera podia dar a eles naquele dia<sup>3</sup>. Aquela sala de cinema no bairro de Nazaré, ali, vizinho da Basílica em Belém, tem efetivamente uma história digna de um interessante conto erótico.

Cine Ópera ou, para os mais íntimos o “Bonzão-Bonitão”, é uma sala de exibição existente em Belém do Pará fundada pelos irmãos libaneses João Jorge Hage e Elias Hage em 28 de março de 1961. Está localizada na Praça Justo Chermont, lugar também conhecido na cidade de Belém por Largo de Nazaré ou, mais recentemente, Centro Arquitetônico de Nazaré (CAN)<sup>4</sup>. Naquele logradouro se

---

<sup>3</sup> Baseado no conto erótico “Minha esposa em um cinema pornô em Belém”. Disponível em: <[http://www.contoerotico.com/ex\\_new.cfm?ct=45864&kp=297059](http://www.contoerotico.com/ex_new.cfm?ct=45864&kp=297059)>. Acesso em: 16/12/2014.

<sup>4</sup> A Praça Justo Chermont foi reformada em 1982, a pedido do Padre Luciano Brambilla e da Diretoria da Festa de Nazaré com recursos viabilizados pelo presidente João Figueiredo e se transformou em Praça Santuário, compondo o Centro Arquitetônico de Nazaré (CÍRIO DE NAZARÉ, 2006). Mas, tal transformação nominal ocorreu por iniciativa da Paróquia de Nazaré apenas e não da Prefeitura de Belém, administradora da praça, por isso o nome antigo permaneceu.



RELICI

121

reúnem todos os anos fiéis devotos de Nossa Senhora para as festividades do Círio de Nazaré<sup>5</sup> na Basílica Santuário.

Em janeiro de 1985, João Hage, já sem a companhia do irmão Elias, tomou a decisão junto da distribuidora Centerfilmes<sup>6</sup> de especializar a programação do Ópera apenas na exibição de filmes pornô, deixando o lugar conhecido depois disso como “o único ‘cinema de pegação’ de Belém do Pará” (RIBEIRO NETO, 2012).

O Cine Ópera está dentro do universo proporcionado pelo cinema de conteúdo sexual que, além de centenário, também esteve e está presente em vários lugares do mundo. No início, produzido de maneira amadora e, na maioria das vezes, filmado dentro dos prostíbulos, o filme pornográfico, popularmente conhecido como pornô, é um gênero do universo cinematográfico que surgiu junto com a própria tecnologia do cinema nos anos finais do século XIX. A pornografia, por sua vez, como categoria para abordar a sexualidade humana, é mais antiga. Está na longa duração da história, pois seu significado vem desde a Grécia Clássica. Provém dos vocábulos gregos *pornôs*, que significa prostituta, e *graphô*, de escrever, gravar (HUNT, 1999). Pode ser entendida como o “discurso social do obsceno”, definição de conceito proposta pelo cineasta Nuno César Abreu, um clássico no Brasil em estudos de cinema pornô.

Desde a literatura erótica na França do século XVIII até as primeiras películas mostrando nudez e relações sexuais ainda no cinema mudo (final do XIX e início do século XX), a pornografia conseguiu se manifestar nas técnicas de reprodução artísticas, sejam elas de origem iconográfica ou audiovisual

---

<sup>5</sup> O Círio de Nossa Senhora de Nazaré ocorre em Belém desde 1793. É uma festividade popular e católica que teve origem no relato de que um caboclo chamado Plácido teria encontrado às margens de um igarapé, na floresta, uma imagem em madeira de Nossa Senhora. A imagem realizava milagres e o lugar do achado é onde hoje está a Basílica Santuário de Nazaré (HENRIQUE, 2016, p. 289).

<sup>6</sup> A Centerfilmes, cujo responsável era Werneck Sereno, foi uma distribuidora de filmes localizada na cidade de Recife, em Pernambuco, que na década de 1980 fornecia fitas para o Cine Ópera.



RELICI

122

(MEDEIROS, 2010, p.463). A partir disso, escandalizou-se a moral cultuada por grupos sociais dominantes, sendo redirecionada a um status marginal, desmoralizante, pecaminoso, sujo e obscuro. Ao mesmo tempo, a pornografia era consumida por uma parcela da sociedade no anonimato, clandestinamente, existindo nas entrelinhas e burlando as censuras.<sup>7</sup> Além do cinema, exibiu-se o pornô nos escuros das salas de projeção (como na história de Gerson e Ruth) e, a partir da década de 1980, nas residências por meio de Videocassetes, DVDs e X-sites<sup>8</sup>, despertando em seus consumidores sensações de excitação, prazer e (porque não?) de identidade.

No Brasil, o sexo filmado conheceu a sátira e se consolidou como um movimento cinematográfico importante para a história do país: a pornochanchada. Esta foi uma produção brasileira significativa dos anos 1960 e durante os 1970, “quando saiu de cena por esgotamento temático, mas também pela ascensão irresistível da pornografia *hardcore*” (SIMÕES, 2007, p. 187). A pornochanchada chegou às telas de cinema do país todo, em tempos de radicalização da ditadura militar, mantendo uma relação resistente frente a censura e, por vezes, assumindo uma postura crítica diante do regime autoritário. Todavia, bem antes da pornochanchada os filmes erótico/pornográficos<sup>10</sup> já eram exibidos em território nacional.

---

<sup>7</sup> Em “Edição e Sedição”, o historiador Robert Darnton explica que os livros pornográficos entravam na França clandestinamente dentro de Bíblias e nos anos antecedentes a Revolução, foram mais lidos do que as obras de filósofos iluministas, por exemplo. Conferir Darnton (1992).

<sup>8</sup> São sites na internet que possuem conteúdo pornográfico. Na maioria das vezes, são filmes e vídeos de sexo explícito. A letra X é utilizada nos EUA para censurar certos títulos de filmes e se tornou sinônimo genérico de pornô dentro de seu meio. Sobre X-Sites conferir Parreiras (2012).

<sup>9</sup> *Hardcore* é uma expressão típica da música *Heavy Metal* dos fins dos anos 1970 e dos anos 1980. Faz referência à experimentação musical extrema e “pesada” do *rock metal*. No universo de conteúdo pornográfico o termo continua com o sentido de algo extremo e também explícito. Portanto, um filme ou vídeo de sexo *hardcore* contém cenas de sexo explícito em todas as formas possíveis com a câmera focando, sobretudo, nas genitálias dos atores.

<sup>10</sup> Há estudos consolidados sobre pornografia tanto nas artes visuais quanto nas ciências humanas. Desde os filmes mais clássicos aos mais atuais há sempre um debate sobre a diferenciação entre o



RELICI

123

Foram os pioneiros na exibição de filmes eróticos em Belém do Pará, nos primeiros anos do século XX, Joaquin Llopis, um espanhol proprietário da produtora *Pará Filmes* e que também tinha ligação com outros negócios voltados à economia da borracha<sup>11</sup> na região Amazônica, ao lado de Ramón de Baños, um cineasta catalão que chegou em Belém em 1911 (PETIT, 2011, p.16). Llopis adquiriu na Europa, Argentina e até em outras partes do Brasil algumas películas erótico-pornográficas encaminhadas a Belém e exibidas em dezembro de 1911 no Cine Odeon (PETIT, 2011, pp. 30-31) que, por ironia da história, ficava na Praça Justo Chermont, onde em 1961 viria a ser construído o Cine Ópera.

O crítico de cinema Pedro Veriano<sup>12</sup> destaca, em seu livro *Cinema no Tucupí*, que Joaquin Llopis foi também o pioneiro em construir na cidade de Belém um espaço voltado para a exibição de filmes, funcionando especificamente como um cinema (VERIANO, 1999). No mundo todo, as exibições de imagens em movimento tornaram-se atrativo de entretenimento e também um bom empreendimento. Por isso, já na primeira década do século XX, criaram-se os chamados cinemas de rua, que podem ser entendidos como prédios contíguos às vias e que abrigam dentro de si uma sala de exibição, seja esse prédio de arquitetura sofisticada inspirada em

---

significado de erotismo e pornografia. O primeiro é apresentado como mais digerível e o segundo como mais transgressor. Todavia, se compreendeu que a amenidade no significado de erótico é uma construção mais voltada para a moral, e que não deixa de ser pornográfica, pois retrata obscenidades tanto quanto a pornografia *hardcore*, por exemplo.

<sup>11</sup> A Economia da Borracha foi um evento na história da Amazônia que se deu por causa da exploração do látex, material retirado das árvores seringueiras em função de uma enorme demanda internacional que surgia a partir de 1840 em função da produção industrial de bens de consumo. Com isso, Belém e Manaus tornaram-se grandes centros urbanos onde circulavam pessoas vindas de várias regiões da Europa, dentre eles artistas. Junto das riquezas trazidas pela atividade comercial gomífera estava a *Belle Époque* como uma espécie de filosofia artística e utopia burguesa que se perdeu até a primeira década do século XX. Sobre isso conferir Weinstein (1993) e Sarges (2000).

<sup>12</sup> Pedro Veriano é um médico e crítico de cinema que atuou no Jornal *A Província do Pará* desde a década de 1960 até os anos 2000. Especialista na memória do cinema paraense, possui algumas obras publicadas sobre o assunto. Entre elas estão *A crítica de cinema em Belém* (1983), *Cinema no Tucupí* (1999), *Fazendo Fitas* (2006), *Cinema Olympia: 100 anos da História Social de Belém* (2012) e sua autobiografia *O Médico Direito e o Monstro Cinematográfico* (2016). Foi também exibidor, autor de curtas metragens, cineclubista e presidente da Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA).



RELICI

124

grandes salões teatrais da Europa ou dos EUA, ou ser simples em sua estrutura. Era o que acontecia, por exemplo, com prédios dos cinemas que se localizavam em bairros mais periféricos da cidade.

A construção desses prédios para as exibições de filmes foi uma grande sensação, uma vez que as primeiras exibições no Brasil eram feitas em teatros (FREIRE; ZAPATA, 2017). Com a possibilidade de criar seu próprio cinema, formase um novo empresariado: os exibidores. Portanto, falar em “salas de exibição” ou de “projeção”, “cinemas de rua” ou “casas exibidoras” significa mencionar palavras sinônimas para entender o lugar onde as pessoas se reuniam para assistir filmes<sup>13</sup>. Por antagonismo, é possível entender os cinemas de rua se compararmos com o seu oposto atual, os chamados Cinemas *Multiplex* dos *shoppings centers* geridos por empresas exibidoras multinacionais. Nestes, a sala de exibição é um dos serviços oferecidos em um espaço repleto de lojas e restaurantes.

Foi no segundo semestre de 2014, passando em frente ao Cine Ópera na Avenida Nazaré, ali, vizinho à Basílica Santuário, que eu me perguntei: “O que este cinema pornô está fazendo localizado aqui, no centro religioso de Belém?”. E assim, surgia o objeto de pesquisa que me acompanharia por toda a graduação de Bacharelado em História, o Cine Ópera.

Nos primeiros seis meses, tive ajuda de um amigo de classe no processo de pesquisa, Felipe Brito de Carvalho. Era meu colega em uma disciplina cuja atividade de pesquisa demandava eleger um objeto que me permitisse explorar uma variedade de fontes. Dei então o primeiro passo: procurar algo na internet sobre o cinema. De imediato, percebemos a escassez de informações e de trabalhos

---

<sup>13</sup> O historiador Pere Petit dividiu em três fases a história inicial do cinema paraense. 1. *Cinema Ambulante e Sazonal* (1896-1907): primeiras exibições em teatros, arraial de Nazaré, circos. 2. *Construção de Espaços próprios para exibição de filmes* (1908-1912): destaque para a construção do Cine Olympia. 3. *Economia da Borracha em crise* (1913-1918): dificuldades de exportação da borracha afeta negativamente as atividades culturais na cidade. A essas fases chamou de *Tempo dos Pioneiros* (PETIT, 2011).



RELICI

125

acadêmicos sobre o Cine Ópera<sup>14</sup>. Foi aí, e também por conta da disciplina de Oficina II (cursada na graduação de história na UFPA), que percebemos a necessidade de produzir nossas próprias fontes com o auxílio da História Oral. Tivemos acesso ao atual responsável pelo cinema, o engenheiro elétrico Luiz Alberto Toureiro Hage, neto de um dos fundadores. Por telefone, marcamos uma entrevista.

Mas, antes dela, fizemos uma pesquisa na seção de periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna, buscando fontes para a história do Cine Ópera nos jornais *A Província do Pará* e *O Liberal*. Qualquer notícia sobre o cinema era útil, como a informação de que ele possivelmente havia sido inaugurado em março ou de 1960 ou de 1961. Nos jornais, encontramos os anúncios dos filmes em cartaz e o convite de inauguração. Tínhamos o objetivo de levar esses registros da pesquisa nos periódicos “como auxílio para a memória” no momento da entrevista (THOMPSON, 1992, pp. 218). A entrevista com Luiz Hage, desde a construção de seu roteiro, transcrição e análise foi feita sob orientação do professor que ministrava a disciplina e que se tornou orientador<sup>15</sup> da pesquisa até o presente artigo.

Com o término da disciplina de Oficina II, segui a pesquisa sozinha, desta vez como bolsista do projeto *Memória e Comunidades de Sentido: percursos historiográficos*, para o Laboratório de História Oral e Imagética da UFF em parceria com o Programa de Pós Graduação em História da UFPA e a Universidade Federal de São João del Rei (MG), onde pude enriquecer a pesquisa teoricamente. E assim continuei a consulta em periódicos, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e na Biblioteca Pública Arthur Vianna, centrando atenção nos seguintes jornais: *A Província do Pará*, no período de 1961 a 1985; *O Liberal* de 1961 a 1989; *Diário do*

---

<sup>14</sup> Com exceção dos trabalhos *Cine Ópera: prazer sem limites? Uma etnografia imprópria no/do único "cinema de pegação" de Belém-PA* (RIBEIRO NETO, 2012) e *Cine Ópera: Proposta de reabilitação do Bonzão-Bonitão* (RIBEIRO, 2014). Ambos da Universidade Federal do Pará.

<sup>15</sup> Antônio Maurício Dias da Costa é Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e Professor Associado do curso de História, da Universidade Federal do Pará.



RELICI

126

*Pará*, de 1982 a 1989 e *Jornal do Brasil* (RJ) de 1980 a 1985. Este último foi fundamental para se constatar a repercussão que a entrada de filmes pornô nas salas de exibição, com aval da censura, alcançou vários setores da política e da sociedade no país todo.

Os borderôs<sup>16</sup> do Ópera enviados à Embrafilme<sup>17</sup> foram consultados em relatórios e anuários que hoje estão no acervo da Cinemateca de São Paulo. Eles são fontes quantitativas sobre a bilheteria do cinema após sua especialização. Por último, foi realizada outra entrevista com o professor universitário Ernani Chaves<sup>18</sup>, espectador do Cine Ópera na década de 1970 e que rememorou sua experiência como frequentador da sala de exibição.

Todas essas fontes foram analisadas, neste trabalho, com o intuito de esclarecer duas questões fundamentais: Quais foram as condicionantes da especialização do Cine Ópera? Quais as motivações e as emergências conjunturais que levaram o empreendimento a se especializar na exibição de filmes do gênero pornô durante a década de 1980? Estas são as questões que este artigo pretende responder.

A análise está fundamentada em um marco teórico orientado por Pierre Bourdieu, importante sociólogo para quem a especialização de consumo em uma única mercadoria constitui, de certa forma, a formação de um público de gosto específico (BOURDIEU, 2005). Outra orientação teórica é a de Bronislaw Baczko, cujo conceito de comunidades de sentido compreende que o gosto e as

---

<sup>16</sup> Os borderôs eram uma espécie de relatório das exibições para contagem da locação. Eles eram feitos em papel impresso pela Embrafilme e Concine (Conselho Nacional de Cinema) a partir da década de 1970. Atualmente, as salas de exibição podem fazê-los pela internet.

<sup>17</sup> A Empresa Brasileira de Filmes foi criada em 12 de setembro de 1969 e era um órgão do governo militar brasileiro. Sua função estava relacionada ao projeto nacional-desenvolvimentista que queria criar no Brasil uma vigorosa indústria cinematográfica com a intervenção e a regulação do Estado. Sobre a Embrafilme conferir Marson(2009).

<sup>18</sup> É Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo e Professor Titular da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará. Especialista nas áreas de Cultura, Estética e Filosofia Alemã, em especial Nietzsche e a Escola de Frankfurt, além de exercer algumas funções no campo do cinema.





RELICI

127

práticas culturais de cada indivíduo são resultado de um feixe de condições específicas de socialização (BACZKO,1985). No caso do Ópera, o que acontece em sua sala tem relação com o que é exibido, aqui cabendo a discussão sobre a sociabilidade criada e praticada pelos indivíduos frequentadores do cinema de pegação. O mais importante: essas relações de mercado dão sentido ao consumo cultural, tendo em vista que tal especialização está dentro de um contexto histórico de expansão deste material fílmico pornográfico no Brasil, sendo liberado aos poucos pela censura nos anos finais de Ditadura Militar<sup>19</sup> brasileira.

### **O SONHO DO LIBANÊS: DO TEATRO AO CINETEATRO**

Os libaneses formaram, segundo a socióloga Marília Ferreira Emmi, um dos cinco fluxos de migrantes internacionais que se dirigiram para a Amazônia<sup>20</sup> em grande quantidade por um período de 100 anos (1850-1950). Diferentemente das motivações dos outros grandes fluxos de migrantes, a imigração sírio-libanesa teria um sentido espontâneo vinculado à oportunidade de trabalho. As atividades ligadas a esse fluxo populacional, para a Amazônia estiveram, em grande parte, vinculadas ao comércio de varejo, como os regatões, por exemplo, que levavam suas mercadorias aos lugares mais remotos da região através dos rios (Emmi, 2013, p. 251). Na história que deu origem ao Cine Ópera há alguns libaneses envolvidos.

Durante as décadas de 40 e 50, no mesmo terreno onde em 1961 foi fundado o cinema em questão, funcionara o Teatro Coliseu, que apresentava

---

<sup>19</sup> A Ditadura Militar foi um período da política brasileira em que os militares tomaram o poder através de um golpe civil-militar e assim conduziram o país de 1964 a 1985. O regime foi caracterizado, dentre outras coisas, pela ausência de democracia e promulgação de Atos Institucionais que colocavam em prática a censura e a perseguição política, por exemplo. O historiador Daniel Aarão Reis utiliza o termo Civil-Militar para o golpe, compreendendo que este não ocorreu com atuação apenas dos militares, mas em conjunto com outros setores da sociedade civil, como parcelas da burguesia e da própria mídia hegemônica no país (REIS,2000).

<sup>20</sup> Acompanhados dos migrantes portugueses, italianos, espanhóis e japoneses.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.4, p. 119-160, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

atrações artísticas de fora do estado, principalmente durante as festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

Então, vinham umas companhias de teatro na época da festa antes de virar cinema, eles usavam o terreno mesmo, o terreno que era um campo de futebol, não sei como eles faziam isso, não sei se tinha uma estrutura, parece que era o Félix Rocque que organizava. *(Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e atual responsável pelo Cine Ópera, 50 anos, entrevista realizada em 22/09/2014).*

O relato de Luiz Hage, atual responsável pelo Cine Ópera, coincide com uma nota encontrada no jornal *Diário do Pará*, que trazia uma pequena biografia de Félix Rocque<sup>21</sup> e por consequência, citava a construção do Teatro Coliseu da Praça Justo Chermont.

Em 1941, transformou-se em empresário teatral, para o maior brilho das Festas de Nazaré. [...] fez construir no espaço de apenas seis dias, o Teatro Coliseu, para qual trouxe a companhia de Comédias Beatriz Costa afim de nele apresentar-se. *(Diário do Pará (PA), 13 de abril de 1984. História das Ruas. Página 3).*

Também, o dono do espaço onde funcionava o Teatro Coliseu era um libanês. João Jorge Hage, comerciante. Nascido no Líbano em 22 de janeiro de 1910, chegou à cidade de Santarém no Estado do Pará ainda muito pequeno. Era o segundo filho de oito irmãos e cresceu como um grande fã e admirador da sétima arte. Em entrevista, seu neto e aprendiz, Luiz Hage, rememora as histórias contadas pelo avô sobre a sua paixão por cinema.

O vovô gostava muito de cinema, ele dizia que ia às matinais lá de Santarém, ele não perdia uma, e contava um monte de histórias. Que o ator ia levar uma coronhada e o cowboy lá gritava: 'Olha ali cuidado!' e lá na plateia o cara vivendo aquilo, sabe? E o vovô via todos os filmes lá, ele gostava muito de filmes. *(Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e atual responsável pelo Cine Ópera, 50 anos, entrevista realizada em 22/09/2014).*

---

<sup>21</sup> Félix Antônio Rocque, embora tenha nascido na cidade de Belém em 15 de agosto de 1908, era filho de pais libaneses que chegaram ao Brasil no início do século XX. Foi também proprietário de um *Palace Cassino* no extinto *Grande Hotel* e pai do historiador paraense Carlos Rocque. Em sua homenagem, seu nome foi dado a uma rua no bairro da Cidade Velha em Belém.



RELICI

129

João casou-se com a também libanesa Geny Abinader e juntos adquiriram o terreno em frente à Praça Justo Chermont em Belém, onde funcionou o Teatro Coliseu e, posteriormente, o Cine Theatro Ópera e que também lhes serviria de residência. Com o sonho de ter seu próprio cinema, João e Geny se juntam a Elias Jorge Hage, seu irmão mais novo e a Joana Hage, esposa de Elias. Os quatro juntos fundaram uma empresa em 19 de setembro de 1959 cujo objetivo era atuar no ramo de diversões públicas. Seria o passo inicial para a criação do Cine Theatro Ópera.

Compareceram, partes justas e contratadas, como outorgantes e reciprocamente outorgados, ELIAS JORGE HAGE, brasileiro naturalizado, proprietário, comerciante e sua mulher dona JOANA HAGE, brasileira naturalizada, de prendas domésticas autorizada pelo marido a comerciar, [...] JOAO JORGE HAGE, brasileiro naturalizado, comerciante e sua mulher dona GENI ABINADER HAGE, libanesa, de prendas domésticas, autorizada pelo marido a comerciar, [...] QUE ajustaram e contrataram constituir, pela presente escritura e nos melhores termos de direito, uma sociedade de capital e responsabilidade limitada para todos os sócios, sob a firma ou razão social de IRMÃOS HAGE & COMPANHIA LIMITADA, da qual ficam fazendo parte os contratantes.<sup>22</sup>

O acordo feito entre os irmãos era claro. Elias disponibilizaria o capital para a construção do cinema e seria o responsável pela direção do escritório da firma. Já João entregaria, como parte, seu terreno na Praça Justo Chermont e seria o responsável por administrar o cinema. Segundo a quinta cláusula da Escritura Pública que constituiu a sociedade, o capital inicial da empresa era de CR\$ 3.000.000,00 (três milhões de cruzeiros).

A firma explorada em cinema que irá construir em área situada à Praça Justo Chermont, número cento e sessenta e quatro e cento e sessenta e sete (164/167), assim como venderá ou arrendará as lojas da galeria que construirá no salão de entrada do referido cinema<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Livro de Certidões nº 243, folhas 197 verso. Escritura Pública de Constituição de Sociedade da Irmãos Hage Cia Ltda. 1959. Cartório Diniz. Consultado no acervo do Cine Ópera.

<sup>23</sup> *Idem*



RELICI

## O MAJESTOSO CINE THEATRO ÓPERA<sup>24</sup>: ANOS INICIAIS NO CIRCUITO EXIBIDOR

Era uma noite digna de guardar na memória, quando cavalheiros e damas trajando elegância dirigiam-se à Praça Justo Chermont, no bairro de Nazaré em Belém, para participar de uma sessão única: a primeira noite de exibição de uma nova sala de cinema. A sessão era “dedicada às autoridades, imprensa falada e escrita, e convidados especiais”. Era a noite de inauguração do mais novo cinema da cidade e para estrear sua tela seria exibido o filme alemão *Noites do Papagaio Verde*<sup>25</sup> (1957), do diretor Georg Jacob. Dessa forma, Irmãos Hage Cia Ltda realizavam um sonho: em 28 de março de 1961, apresentavam no caderno de cinema do jornal *A Província do Pará* um novo concorrente para os exibidores locais: o “majestoso Cine ‘Theatro’ Ópera”<sup>26</sup>.

Quando inaugurado, o Ópera não apresentava nada de muito novo do que se conhecia das outras 11 salas de exibição existentes em Belém, pelo menos das que anunciavam filmes em 1961 nos periódicos *A Província do Pará* e *O Liberal*. Eram elas: Cine Palácio, Olímpia, Nazaré, Moderno, Independência, Iracema, Guarani, Popular, Paraíso, Vitória e ABC, sendo Iracema e Nazaré seus vizinhos, também localizados na Praça Justo Chermont.

É possível afirmar, partindo disso, que já havia se consolidado em Belém o “tripé do fazer cinematográfico: produção, distribuição e exibição” (MAIA, 2008, p.11), na verdade, isso se entende para o Brasil como um todo, uma vez que a chegada do cinema no país data ainda do século XIX e já na década de 1930 haveria também o advento do cinema sonoro. Portanto, em 1960, a indústria

---

<sup>24</sup> Um cineteatro tem uma pequena diferença em relação a um prédio que é um cinema apenas. Ambos são salas exibidoras, mas o primeiro também comporta a função de vez ou outra fazer uma apresentação teatral ou mesmo musical. O Cine Theatro Ópera existiu até os finais da década de 1960. Após isso, se tornou uma sala exibidora de filmes apenas, o Cine Ópera. Sobre as diferenças entre lugares de exibição de filmes conferir Freire e Zapata (2017).

<sup>25</sup> *Nachtsim Grünen Kakadu* (título original).

<sup>26</sup> *A Província do Pará*. 28 de março de 1961. Página 7.



RELICI

131

cinematográfica já havia criado certa maturidade por aqui<sup>27</sup>. Embora, se pensado isolado, o setor de produção nacional ainda estava em uma etapa não tão madura e completamente atrelada ao Estado, tanto que “na ausência de medidas protecionistas mostra-se incapaz de se auto-sustentar” (MAIA, 2008, p.12).

No que diz respeito aos setores de distribuição e exibição, o primeiro fornecia as fitas e o segundo as exibia nas salas de projeção. Ambos já estavam organizados em uma espécie de circuito. Existiam as empresas distribuidoras, como a Nordeste Filmes Ltda, cuja sede ficava na cidade de Recife, em Pernambuco, criada em 1960 com intuito de atender ao circuito de cinemas independentes. A distribuidora lançava filmes de três grandes produtores: a Toho (Japão), Geralarte e Jebertoli (Alemanha, Itália e França)<sup>28</sup>. Foi a Nordeste Filmes a primeira distribuidora a manter parceria com os donos do Cine Theatro Ópera, desde o filme que foi exibido na inauguração do cinema. É possível encontrar, nos anúncios do Ópera, traços da relação dos exibidores com os distribuidores.

Aviso ao público- Os irmãos Hage têm recebido centenas de pedidos para exibir durante mais alguns dias o filme NOITES NO PAPAGAIO VERDE. Como se trata de uma película que tem estréia marcada em outra praça, estamos telegrafando à Nordeste Filmes de Recife a fim de conseguirmos atender a estes honrosos pedidos. Aguardemos, portanto. (Jornal *A Província do Pará*, 02 de abril de 1961. Página 6).

Como já dito, o circuito exibidor em Belém já estava consolidado “lá pelos idos dos anos de 1920” (CARNEIRO, 2016 p. 26). Isso demonstra que, no contexto de inauguração do Ópera, já havia uma orientação no espaço da cidade formada pelos trajetos das pessoas que apreciavam cinema e frequentavam as casas exibidoras em um determinado período. Um circuito exibidor são os trajetos criados e

<sup>27</sup> No quesito produção cinematográfica no Pará, há a atuação do cineasta catalão Ramon de Banós com o cinema documentário ainda na *Belle Époque* do início do século XX. A partir da década de 1930, com a chegada do paulista Libero Luxardo à Belém, se inicia a produção pioneira de filmes longa-metragens ficcionais. Luxardo também produziu cinejornais. Sobre produção cinematográfica no Pará conferir Veriano (2012).

<sup>28</sup> Diário de Pernambuco, 29 de maio de 1960. Página ilegível.



RELICI

132

partilhados pelas pessoas para exercerem suas práticas, como a de assistir filmes. Ele só se mantém através da “movimentação dos atores, que pode ser apreciada, por exemplo, nos eventos, celebrações, rituais coletivos etc.” (MAGNANI, 2014, p.04). Uma vez sendo abandonado pelos seus atores, um circuito deixa de existir. No caso das salas de exibição, elas precisavam do público para existir e gerar concorrência entre si, regra essa que não favoreceu o Ópera por muito tempo.

O vovô, deixa eu te explicar, ele explorou o cinema. Vocês vão ver quanto tempo mais ou menos ele conseguiu fazer isso, porque o problema todo era conseguir filme, não tinha filme. Então chegou um momento que ele não conseguia mais manter o cinema financeiramente, então ele teve que alugar o cinema pra uma distribuidora de filmes de Recife, quando ele alugou o cinema aí o cinema começou realmente a se deteriorar. (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e atual responsável pelo Cine Ópera, 50 anos, entrevista realizada em 22/09/2014).

Cine Theatro Ópera exibia filmes nem sempre muitos famosos, produções mexicanas, alemãs e soviéticas que ficavam semanas ou meses em cartaz. Era muito difícil conseguir um lançamento. Na década de 1960, a maior parte dos filmes que exibia eram da década passada, enquanto sua bilheteria não gerava lucros. Uma sala com mais de 1000 lugares significava uma manutenção cara. O cinema estava gerando prejuízos.

Pedro Veriano relata, em seu livro *Cinema no Tucupi*, o que era para seu amigo Alexandrino Moreira<sup>29</sup> o verdadeiro significado da palavra “cine maníaco”.

Seria o sujeito que teria coragem de ir ao Cine Ópera, uma sala então recém-inaugurada, mas com um sistema de renovação de ar deficiente, à uma tarde, para ver o filme “A vida de Cristo”, de Ferdinand Zecca (VERIANO, 1999. p.18).

## **CINE ÓPERA LÍVIO BRUNI: A ADMINISTRAÇÃO DAS DISTRIBUIDORAS**

A pesquisa em Jornal, complementada com a entrevista concedida por Luiz Hage e pelo professor Ernani Chaves, foi esclarecedora para a compreensão das

---

<sup>29</sup> Alexandrino Moreira foi um crítico de cinema paraense e também empresário exibidor, dono do Cinema 1 e Cinema 2, que eram localizados na Travessa São Pedro no centro de Belém.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.4, p. 119-160, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

133

primeiras crises financeiras por que a empresa de exibidores, Irmãos Hage Cia Ltda teve que passar com o cinema. Podemos entendê-los como exibidores independentes, uma vez que possuíam uma única sala de exibição, o Cine Ópera, e também porque não estavam ligados a nenhuma das grandes empresas exibidoras existentes no Brasil naquele período por volta dos anos 1960 e 1970. “A dupla de irmãos que construiu o cinema não resistiu, porém, ao cartel de exibidores do período dominado pelas poderosas empresas nacionais Luiz Severiano Ribeiro e Lívio Bruni.”<sup>30</sup>

“Desde que alavancou sua empresa, dotando suas salas com a nova tecnologia da sonorização, em 1929, solidificara sua posição hegemônica no mercado cinematográfico no Norte, Nordeste e Sudeste.” (VALE, 1997. p. 66). Esse era Luiz Severiano Ribeiro, cearense e empresário exibidor que foi dono dos mais belos e bem equipados cinemas em algumas regiões no Brasil. No ano de 1946, seu grupo empresarial comprou algumas salas de exibição em Belém que antes pertenciam à Empresa Cinematográfica do Pará<sup>31</sup> e, na década de 1960, era dono dos Cines Palácio, Olímpia, Nazaré, Iracema e Paraíso.

Já o carioca Lívio Bruni foi um empresário dos setores de exibição e distribuição. Chegou também a produzir alguns filmes. Tinha abdicado da posição de executivo na empresa de Luiz Severiano Ribeiro e assim criou a sua própria. Bruni montou o seu circuito no começo da década de 1960. Só na cidade do Rio de Janeiro, chegou a ser o maior exibidor com 78 salas de exibição no total (BARBOSA e col., 2017, p. 73). Pouquíssima coisa se sabe sobre a presença da empresa de Bruni na cidade de Belém.

---

<sup>30</sup> Pedro Veriano, em entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto. Diário do Pará, 05 novembro de 2000. Primeiro Caderno.

<sup>31</sup> A Empresa Cinematográfica Paraense Ltda. pertencia ao banqueiro Adalberto Marques. Foi criada após ele ter comprado o Cine Olympia dos donos do Grande Hotel, os irmãos Teixeira Martins.



RELICI

Em 1974, a empresa de Lívio Bruni alugou o Cine Ópera que, em seus anúncios no jornal, passou a se chamar “Cine Ópera Belém, Lívio Bruni”. Provavelmente, antes de o empresário assumir o cinema da família Hage, este estava alugado para a Nordeste Filmes. Na administração da empresa de Bruni, os filmes se intercalam no que diz respeito ao seu estilo, de obras clássicas como “Marcelino Pão e Vinho” (1955), do diretor Ladislao Vajda, até o sangrento *western* europeu “Django Contra 4 Irmãos”, de Luigi Batzella (1969). É o que nos aponta Ernani Chaves:

Lá na cadeia do Lívio Bruni o que tinha de diferente? Primeiro que antes do filme tinha sempre as atualidades cinematográficas, no Ópera era o Jean Manzon<sup>32</sup>, procurem a história desse cara, uma francês que veio pro Brasil. [...] Então você tinha as atualidades cinematográficas<sup>33</sup>, que eram muito a propaganda do regime militar lá no Ópera, mas, por outro lado, a Lívio Bruni era a responsável pela distribuição no Brasil de filmes de grandes diretores, desses filmes que nós chamamos hoje “filmes de arte”. Por exemplo, nunca vou esquecer que eu vi no Ópera o famoso *Morte em Veneza*, nunca vou esquecer, que eu tinha 15, 16 anos, por ai, quando eu vi o filme no Cine Ópera. A história do Cine Ópera, ela é uma história interessante por isso. (Ernani Pinheiro Chaves, *Doutor em Filosofia, 60 anos, entrevista concedida em 21/11/2017*).

Todavia, frequentador do Ópera desde a década de 1970, embora tenha deixado de visitá-lo nos anos 80, Ernani Chaves rememora e apresenta um novo ponto de vista para se pensar a ideia de “pegação”, tão comum em salas que exibem pornô. Também existente em outros cinemas do circuito exibidor na cidade e do país, a pegação era praticada na década de 1970 pelo público gay, que por uma imposição da moral vigente, formava sociabilidades no anonimato.

<sup>32</sup> Jean Manzon foi um jornalista, fotógrafo e cineasta francês que chegou ao Brasil em 1940 para atuar nas publicações dos *Diários Associados* e, sobretudo, na revista *O Cruzeiro*. Em 1952, fundou uma empresa cinematográfica que produziu cerca de 900 documentários. Foi um inovador do foto jornalismo brasileiro. A partir de 1964, com o golpe civil-militar no Brasil, os documentários de Jean Manzon ficaram conhecidos por fazer uma cobertura dos feitos do governo com muitos elogios e propaganda do regime. (ASSIS, 2001).

<sup>33</sup> Durante a década de 1970, a partir da Lei Nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975, conhecida como “Lei do Curta”, tornou-se obrigatória a exibição das casas exibidoras do país a inclusão de curtas-metragens nacionais em sua programação. Na maioria das vezes, esses curtas eram exibidos antes dos filmes longa-metragem que estavam em cartaz.





RELICI

135

A primeira coisa que eu quero dizer pra vocês é o seguinte: todos os cinemas ontem, hoje, provavelmente amanhã e enquanto existirem cinemas, são lugares daquilo que hoje se chama de sociabilidade gay, são lugares de pegação, lugares de encontros, claro, alguns mais e outros menos. E isso é uma realidade em todos os lugares, com maior ou menor intensidade. Então o Ópera, o Nazaré, o Iracema e do outro lado da praça tinha o Moderno, como vocês veem pela minha idade eu frequentei todos os cinemas que existiam em Belém e eram muitos cinemas de rua, [...] e todos esses cinemas eles eram locais de pegação. [...] eu acho isso importante porque que isso vai encaminhar pra especialização do Ópera. [...] eu não ia pra esses cinemas apenas porque eu gostava de cinema entendeu? E também porque eu sou de uma geração que não tinha televisão. Então cinema, como dizia a propaganda do Luís Severiano Ribeiro: "cinema era a melhor diversão", você ia ao cinema também porque fazia parte da sociabilidade gay, conhecer pessoas, casar, ter historinha no banheiro, quando tudo isso ainda era no período pré AIDS.<sup>34</sup> (*Ernani Pinheiro Chaves, Doutor em Filosofia, 60 anos, entrevista concedida em 21/11/2017*).

A palavra pegação é conhecida no "mundo gay" por ser o termo utilizado para indicar a atividade sexual entre homens. Portanto, um "cinemão", ou um cinema de pegação "são cinemas pornôns onde ocorrem práticas sexuais entre homens". Suas principais características são um "público completamente masculino (ou quase, pois travestis e mulheres são raríssimos) que tem como objetivo predominante a caça, a pegação e, muitas vezes, a socialização entre gays" (ROSA e col., 2008, p.05). A novidade na fala de Ernani é que essa "pegação" se estendia para outras salas de exibição na cidade, que necessariamente não precisavam ser pornôns, uma vez que na década de 1970 ainda não existiam em Belém salas especializadas para a exibição desse tipo de filme.

A título de uma possível abordagem futura, podemos pensar em um "fazer-se" ou uma "formação" dessas comunidades gays que construíram e constroem sociabilidades no interior das salas de exibição. A ideia de "fazer-se", emprestada do

---

<sup>34</sup> O período entendido como pré AIDS, diz respeito aos anos anteriores do reconhecimento do vírus HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana) no ano de 1981 e da ideia que tal doença estava associada como própria dos homens de orientação homossexual, sendo pejorativamente chamada de "câncer gay" ou de GRID (Imunodeficiência Relacionada aos Gays), o que criou ainda mais preconceitos e tabus sobre práticas sexuais entre indivíduos de mesmo sexo.



RELICI

136

historiador britânico E.P. Thompson<sup>35</sup>, nos permite compreender continuidades nas experiências coletivas em temporalidades diferentes. Ernani rememora a década de 1970 e o Cine Ópera se especializa na programação pornô nos anos 1980. Há pontos em comum dessas práticas nas salas de exibição, sobretudo nos cinemas da Praça Justo Chermont em Nazaré.

O principal ponto em comum em temporalidades diferentes, ao qual me refiro, é um público de maioria masculina e homossexual que descobre no interior do Cine Ópera, do Cine Nazaré e do Cine Iracema, um lugar de encontro, para além do gênero fílmico que estará sendo exibido. A partir de então eles formam comunidades de sentido, sociabilidades, relações sociais informais entre si no interior desses espaços, e isso não se esgota no tempo, uma vez que é verificável até atualmente na sala de exibição do Ópera. “Fazer-se” é a contínua existência de um grupo que hora ou outra aparece na história atuando como classe e compartilhando experiências comuns em temporalidades distintas. Todavia, esses cinemas localizados no centro religioso de Belém e que se especializam em pornografia “não parecem estar integrados ao seu entorno se vistos a partir das práticas que acontecem em seu interior” (BOUÇAS; NUNES; PENA, 2010).

Esses cinemas do Largo de Nazaré eram cinemas da mais intensa pegação, então sempre esses cinemas, todos eles, foram cinemas da mais intensa pegação, e isso é muito legal, pois é o profano e o sagrado tudo ali junto. Na época do Círio era uma festa, porque vinha todo mundo do interior e todo mundo, que nós chamamos hoje de boys, os gays, iam pro cinema com a mesma finalidade [...] eu tinha 14 pra 15 anos, e a gente furava a censura nesses cinemas, entendeu? Quer dizer, não tinha muita censura.

---

<sup>35</sup> Em *A Formação da Classe Operária Inglesa* (1963), Thompson remete a ideia de fazer-se (*making*) como um fenômeno que está ligado tanto à ação humana quanto aos seus condicionamentos históricos. Isso significa que sua análise buscou compreender não somente o surgimento de uma *experiência de classe*, pela qual as relações de produção são determinantes, mas também a *consciência de classe*, que se refere à questão cultural da experiência coletiva como as tradições, os valores e as ideias. Inclusive, é a consciência de classe que orienta o sentido das ações realizadas. A metodologia de Thompson impossibilita perceber a formação de uma classe apenas como algo sincrônico, onde haveria um amontoado de indivíduos com diversas experiências. Sua originalidade está na percepção diacrônica das regularidades nas ações da classe no decorrer do tempo, pois assim se revela a sua formação social e cultural (THOMPSON, 1987, pp.10-12).



RELICI

137

Tinha uma espécie de licenciosidade que fazia com que a gente pudesse entrar no cinema. (Ernani Pinheiro Chaves, *Doutor em Filosofia, 60anos, entrevista concedida em 21/11/2017*).

Rodrigo Gerace, sociólogo, fez um vasto estudo sobre a representação da sexualidade na história do cinema em seu livro *Cinema Explícito* (GERACE, 2015). Até então, o tratamento dessa temática em um livro pode parecer algo corriqueiro, visto que existem trabalhos consagradíssimos no que é chamado de Estudos Pornográficos<sup>36</sup>, sobre a história do cinema pornô. O livro *Olhar Pornô* do cineasta Nuno César Abreu (ABREU, 1996) é prova cabal disso.

A abordagem de Rodrigo Gerace é atualíssima sobre a visão que os estudiosos do assunto têm constituído sobre a representação do ato sexual na sociedade e no cinema. Gerace não faz um apanhado desde o primeiro filme pornô até o último, mas considerou todos os filmes que representam o sexo no cinema, ou seja, tratou desde os filmes pornôs no cinema mudo até as vanguardas artísticas e o *underground*. Falou das pornochanchadas e do status de marginal que caracterizou o cinema brasileiro, discutiu o cinema de autores que têm no sexo um estilo e transformaram narrativas transgressoras em politizadas. Discutiu desde o considerado suprasumo do pornô *Garganta Profunda* (1972) de Gerard Damiano, o polêmico e inclassificável, até clássicos do cinema comercial como *De Olhos Bem Fechados* do consagradíssimo diretor Stanley Kubrick (1998).

O “Cinema Explícito” de Gerace nos ajuda a entender que desde “que o mundo é mundo”, ou melhor, que cinema é cinema, o sexo sempre teve seu lugar representado nas imagens em movimento. E as indagações feitas pelo sociólogo partindo disso são tão antigas quanto à de “quem somos?” ou “de onde viemos?”. Questões como “todo sexo é explícito? (...) O que estamos chamando de sexo? Toda representação explícita do sexo é pornográfica, transgressora? Qual a função

---

<sup>36</sup> São estudiosas desta área também a filósofa estadunidense Susan Sontag, a historiadora panamenho-americana Lynn Hunt, a professora de Retórica e *Film Studies* Linda Williams, também dos EUA, e a doutora em Filosofia Eliane Robert Moraes, brasileira.



RELICI

138

política da obscenidade?” (GERACE, 2015,p.) muitos estudiosos se fizeram. Não digo que estou aqui para respondê-las, mas para, a partir delas, demonstrar como definir o que é ou não pornográfico no cinema pode ser um tanto complicado.

A parceria entre a empresa de Lívio Bruni e o Cine Ópera se encerrou no decorrer do ano de 1978. O cinema voltou para as mãos da Família Hage que passou, sob influência de uma nova distribuidora também com localização na cidade de Recife, a Centerfilmes, a experimentar fitas pornôs, que começavam a ser liberadas pela censura da Ditadura a partir de 1980, mesmo com algumas restrições.

A Irmãos Hage Cia Ltda se desfez com a morte de Elias Hage. Em seguida, João Hage tomou a decisão de seguir em frente com o cinema em parceria com o distribuidor Werneck Sereno, dono da Centerfilmes. Todavia, a partir de 1979 e 1980, é que o Cine Ópera começou com mais frequência a intercalar sessões comuns, sobretudo com filmes de luta a *la* Bruce Lee, com películas pornôs. Luiz Hage rememora como sucedeu o processo de escolha do avô.

“Foi na época do videocassete, foi o fim da censura. Então ele passou aqui no Ópera filmes de faroeste, aqueles italianos e também não deu certo, [...] passou Karatê, aqueles de Kung Fu, que o cara voa, chuta e tudo [...] e depois aí ele passou terror também e não deu certo, incrível. Aí passou um filme de sexo, um filme só, e aí deu uma bilheteria boa, ele pediu outro e passou, e assim foi, quer dizer, chegou um momento que ele não teve como, foi uma situação de ou deixar aberto ou fechar.” *(Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e atual responsável pelo Cine Ópera, 50 anos, entrevista realizada em 22/09/2014).*

“O dono da Certerfilmes, o maranhense Werneck Sereno, com sua figura de porte circunspecto, seria a última pessoa que você imaginaria como distribuidor de filmes pornôs, o maior, a partir de Recife, do Norte e Nordeste. [...] São filmes vendidos em pacote, de custo baratíssimo, produzidos em série nos Estados Unidos, e que às vezes, um emendado ao outro, com cortes aqui e ali, gera um terceiro.” *(Pedro Veriano em entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto. Diário do Pará. 05de novembro de 2000. Primeiro Caderno).*



RELICI

### NA SALA ESPECIAL DO BONZÃO-BONITÃO<sup>37</sup>

Até que em janeiro de 1985, a crítica de cinema em Belém, por meio dos jornais *A Província do Pará* e *O Liberal*, começou a classificar o Cine Ópera como uma sala especializada. Os anúncios de seus filmes em cartaz nessa época no jornal *O Diário do Pará* e também em *O Liberal* demonstram a escolha do dono do cinema pelo gênero.

Acyr Castro<sup>38</sup>, crítico de cinema e colunista, escreveu em seu espaço que saia aos domingos no jornal *A Província do Pará*. Anunciava o lançamento de novos filmes, ao mesmo tempo em que criticava a não troca de cartazes nas outras salas de cinema na cidade.

O que é certo mesmo, e já no início da semana, é um pornô chamado 'Ligações Amorosas'. Até que o título não é apelativo como o rotineiro, mas a fórmula é a mesma: Sexo explícito, sexo explícito, sexo explícito... As casas 'especializadas', todas na Pça Justo Chermont, vão mudar cartazes trocando de pornôs. O dia em que um raio de sol brilhar por aquelas bandas, elefante 'avoá'. E por enquanto nem adianta 'chiar', posto que Ópera, Nazaré e Iracema já formaram o público certo, viciados em pornografias, sem que exijam delas um mínimo de imaginação. (*A Província do Pará. Caderno 7. Jornal do Cinema. 13 de janeiro / 14 de janeiro de 1985*).

Em edição posterior a essa, no mesmo jornal, o crítico de cinema Pedro Veriano, ao abordar a vitória eleitoral de Tancredo Neves, o fim da ditadura e,

---

<sup>37</sup> No processo de anunciar os filmes, a empresa distribuidora mandava junto da fita um cartaz grande para ficar exposto no *Hall* de entrada do Cinema e outro bem menor, para ser colocado nos anúncios que o cinema fazia nos jornais. Quando se especializou em filmes pornográficos, João Hage não podia colocar as imagens de sexo explícito como propaganda. Por isso, o espaço que tinha como anunciante nos jornais ele preenchia com textos, enchendo de elogios o seu cinema. Assim nasceu o apelido "O Bonzão-Bonitão", sempre acompanhado do "cinema com os melhores filmes eróticos da cidade".

<sup>38</sup> Acyr Castro foi um jornalista, ensaísta, cronista, crítico literário e de cinema em Belém, além de um dos fundadores da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos. Era membro da Academia Paraense de Letras e da Academia Paraense de Jornalismo. Foi o primeiro redator a ser remunerado para comentar filmes em todo o Norte do País. Escreveu para muitos jornais em Belém e no resto do Brasil, entre eles os paraenses *Folha do Norte*, *A Província do Pará* e o *Diário do Pará*. Publicou livros de poesia, ensaio, crítica literária e cinematográfica, entre eles *Proteção contra a Inocência* (1985), que foi um compilado de suas críticas cinematográficas nos jornais em que trabalhou. Foi um dos maiores intelectuais do cinema em Belém, faleceu no ano de 2016.



RELICI

140

consequentemente, o encerramento da censura nas artes, dizia aceitar uma única censura, a que restringia espetáculos de cinema e teatro por faixa etária. É quando reforça o discurso:

É bom que também se pense nas salas especiais para os filmes pornográficos. Isto não é forma de censura nem criação de “Gheto”. É apenas um modo de sanear o mercado, já que se muitas pessoas vão ao cinema para ver pornôs, outras tantas não vão por causa do verdadeiro bloqueio que os pornôs provocam na programação geral dos cinemas. Aliás, as salas especializadas é ovo colombiano: elas existem em toda parte. Menos aqui. (*A Província do Pará. Página 6. Fotogramas. 15 de janeiro. Terça-feira de 1985*).

Acyr Castro e Pedro Veriano são os dois dos maiores intelectuais do cinema paraense. Ainda, em seus discursos acima, há uma certa discordância entre ambas as informações. Em um dia, Acyr afirma serem as salas de cinema da Praça Justo Chermont especializadas e um dia depois Veriano sustenta haver salas especiais por todo lado, menos em Belém.

É completamente possível a existência dessas informações distintas sobre o mesmo assunto, um dia após o outro, de críticos que eram amigos e escreviam naquele momento para o mesmo jornal. Isso porque, a ideia de “salas especializadas” ou “especiais” não tem um sentido ou uma definição única. E isso é importante, pois encaminhará para a resposta a que se propôs dar este artigo.

Quando Acyr Castro se referiu a salas especializadas, ele as estava considerando como a escolha do exibidor em vista de um nicho de mercado novo e rentável no circuito. Tratava-se, assim, de salas voltadas para um público espectador peculiar. Em outras palavras, ele as pensava de um ponto de vista econômico. Entretanto, sua visão sobre o público “viciado” em pornografias é um tanto enviesada, uma vez que um filme pornô é uma mercadoria simbólica, ou seja, seus consumidores não estão apenas consumindo sem reagir ou produzir sentido ao que se assiste. Pelo contrário, estavam produzindo práticas culturais por meio deste bem simbólico nas salas de exibição.



RELICI

Ao contrário de Acyr e seu argumento de que o público das salas pornôas da Praça Justo Chermont eram apenas “viciados em pornografia”, Ernani Chaves em sua entrevista, esclareceu que a pornografia foi relegada a um status marginal no decorrer de seu processo histórico, o que atrapalhou sua função de abordar a sexualidade humana como um todo, passando a ser apenas uma descrição (seja escrita, fotografada ou filmada) do ato sexual. Já a exibição de filmes pornôas na sala do Ópera contribuiu para a formação de um público de cinema, dotado de um senso crítico particular para o qual a sala de exibição seria mais que um espaço de projeção de filmes pornôas. Ernani chamou isso de “Romance de Formação”<sup>39</sup>, ou seja, da formação de uma identidade gay na cidade. Não à toa hoje o Cine Ópera é um lugar que está dentro do circuito LGBT em Belém (RIBEIRO NETO, 2013).

O ponto de tensão entre a visão de Acyr Castro que falava em nome da crítica de cinema e de Ernani, que falava sob o ponto de vista de um frequentador do Ópera, mesmo que em sua fase pré-pornô, está no fato de que o primeiro não encontra sentido nenhum em um filme de conteúdo pornográfico, pois encontrar sentido em um filme é sua função enquanto crítico de cinema. Já o segundo entende que existia um grupo de pessoas em Belém, de maioria masculina e homossexuais, que encontrou no Cine Ópera um refúgio para viver suas sexualidades sem tantos tabus e censuras e que isso só foi possível por ele ser, já desde 1970, um cinema de pegação. Também a pornografia foi o que manteve o público ligado ao cinema mesmo após a descoberta e associação equivocada da AIDS à sexualidade gay. Logo, para os “viciados em pornografia”, frequentar cines pornôas tornou-se experimentar uma espécie de comunidade de sentido.

---

<sup>39</sup> Romance de Formação (*Bildungsroman*) é um gênero literário de origem alemã que se caracteriza por representar a formação de um personagem protagonista desde seu início e trajetória até sua direção a um grau determinado de perfectibilidade (MAAS, 2000). Possivelmente Ernani Chaves se referia a este significado, uma vez que durante seu doutorado e pós-doutorado realizou atividades em instituições de ensino na Alemanha.



RELICI

A pornografia como mercadoria simbólica não exercia um poder econômico sobre o sujeito, não como um todo, mas exercia um poder simbólico, invisível, imperceptível, de forma que o dominado se tornasse cúmplice de seu domínio. Todavia, não era intenção de Acyr Castro, enquanto crítico de cinema, entender e explorar a sociologia simbólica de Bourdieu (que será melhor apresentada mais a frente) e compreender a lógica da formação de comunidades de sentido formada por homossexuais no interior do Ópera.

Pedro Veriano, por seu turno, ao falar de política e fim da censura tratou das salas especiais pensadas sob o ponto de vista contido no discurso do projeto do Ministério da Justiça, do governo Figueiredo e do DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) nos anos finais de ditadura. Logo, ele tinha razão em afirmar que tais salas especiais, a mando da censura, ainda não existiam em Belém, mesmo que justifique seu argumento como uma maneira de sanear o mercado.

A crítica de Veriano apontava que uma programação pornô em cinema comercial bloqueava, inclusive, a ida de um público não interessado em pornografia. Na perspectiva de Pierre Bourdieu, ao especializar-se em uma temática, ou usando seu termo, ao passar por um processo de autonomização, o Cine Ópera abriu espaço para a constituição de um público próprio. Ou seja, um público cativo surgia a partir de uma programação pornô que supostamente bloqueava a sala para outros públicos, não consumidores ou não integrados às socialidades que existiam no Ópera. Ano depois, Pedro Veriano fez considerações sobre o público do Cine Ópera comentando que “o Ópera talvez seja o único cinema de Belém a ter um público fiel, cativo, que vai mais pelo local, muitas vezes pouco importando o filme em exibição.”<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Pedro Veriano em entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto. Diário do Pará. 05 Novembro de 2000. Primeiro Caderno.





RELICI

143

O mais importante das informações observadas nesses trechos do jornal *A Província do Pará* está no fato de que já havia uma consciência por parte desses intelectuais da especialização dessas salas e de um público apto a frequentá-las, o que se intensificou na década de 1980.

### **“POR UMA CENSURA NÃO TÃO LIBERAL”<sup>41</sup>: O PROJETO DE SALAS ESPECIAIS PARA A EXIBIÇÃO DE FILMES PORNOGRÁFICOS PELA DCDP**

Não se pode pensar em salas de exibição se especializando em cinema de conteúdo pornô no Brasil sem pensar antes nos 21 anos de Ditadura Militar vivenciados no país. Entre as inúmeras características assumidas por esse modelo de governo desde o golpe dado em março de 1964, a censura foi uma política de estado importante para a manutenção do controle social e do poder nas mãos dos militares, pois estava ligada diretamente a vida política e aos gostos artísticos da população. Todavia, a grande preocupação com a exposição do corpo e do sexo era também uma preocupação de setores da sociedade civil que algumas vezes, através de cartas enviadas para os órgãos censores, como a Divisão de Censura e Diversões Públicas<sup>42</sup>, denunciavam a imoralidade tanto na televisão, nos jornais, revistas, no cinema e na vida privada (FICO, 2002, pp. 257-268).

A partir de 1970, iniciou-se uma tentativa de reestruturação da censura e, por conseguinte, dar mais abertura às artes. Por conta disso, surgiu a ideia de criação de salas especiais, destinadas a exibição de “filmes de artes”, que poderiam, inclusive, conter cenas de violência e sexo. Seria esse o motivo pelo qual eram

---

<sup>41</sup> Título de reportagem *Jornal do Brasil* (RJ), 14/02/1980. 1º caderno, página 17.

<sup>42</sup> A DCDP foi estabelecida enquanto órgão do regime oficialmente em 1972 e havia uma vasta legislação que a permitia ter como função definir o que os brasileiros podiam ou não assistir, ouvir e expressar. Entretanto, não era um órgão independente, estava completamente subordinada ao Ministério da Justiça e ao Departamento de Polícia Federal. No mais, realizava decisões técnicas para proibir determinados conteúdos e não atuava repressivamente fora das diversões públicas tendo pouca capacidade de decisão.



RELICI

exibidos esses filmes com cortes em cinemas comuns<sup>43</sup>. “Salas especiais para filmes de artes poderiam evitar que películas mais ousadas fossem amplamente exibidas” (FICO, 2002, p. 276). Embora o projeto de reestruturação tenha transformado o Serviço de Censura em Divisão, o projeto das salas especiais não saiu do papel naquele momento.

A década de 1980 trouxe mudanças para o cenário político brasileiro. Foi o contexto da redemocratização, do “abrandamento da censura e a relativa normalização do ciclo de produção de bens culturais” (NAPOLITANO, 2002, p. 9). Foi em 1980 que o projeto de criação de salas de exibição especial retornou para o debate político, dirigido pelo então Ministro da Justiça Petrônio Portella. Contudo, com sua morte, Portella não completou a regulamentação de uma nova censura para época, cujo objetivo era oficializar as salas especiais e assim dar a oportunidade ao grande público de assistir a filmes e outros espetáculos proibidos pela censura da Ditadura Militar.<sup>44</sup>

Ibrahim Abi-Ackel, ministro da justiça e sucessor de Portella, no início de sua gestão daria continuidade à reorganização das instâncias políticas ditatoriais, sendo inclusive “favorável a criação, no país, de salas especiais para a exibição de filmes pornográficos”, também chamadas por ele de “salas de arte”<sup>45</sup>. Em março de 1980, o projeto de lei foi enviado para o então presidente da República João Figueiredo. Dentre outras exigências estas salas só poderiam existir em capitais de Estados ou em cidades com mais de um milhão de habitantes.

O projeto de salas especiais encabeçado pelo Ministério da Justiça e pela DCDP era entendido como uma saída que já havia sido encontrada por outros países para sanar o problema da oferta e da procura de filmes com temáticas sexuais e violentas. Contudo, a ideia não agradou empresários exibidores e a

<sup>43</sup> Jornal do Brasil (RJ). 04 de mar de 1970. 1º caderno, página 10.

<sup>44</sup> Jornal do Brasil (RJ). 07 de jan. de 1980. 1º caderno, página 7.

<sup>45</sup> Jornal do Brasil, 14/02/1980. 1º caderno, página 17.



RELICI

145

Embrafilme. Esta última entendia que se aplicado o projeto, filmes nacionais que fossem classificados como privativos a essas salas teriam prejuízos em suas carreiras comerciais. Assim, a grande produção de pornochanchadas no país poderia limitar-se a esse circuito unicamente por sua temática sexual.

Em um período de desmoronamento das políticas que mantiveram a ditadura e em um contexto que a existência de censura já não fazia sentido, a criação de salas especiais para a exibição de filmes pornográficos já era uma realidade. Isto é, já nos anos finais da década de 1970 empresários exibidores especializavam suas salas na temática pornô visando o lucro bem antes do projeto de Abi-Ackel ser aprovado. Era uma demanda de mercado que aos poucos era respondida por seções com películas pornôs e a especialização de salas inteiras, mesmo com as restrições impostas pela censura.

Por esse motivo houve muitas críticas a esse projeto, sobretudo de setores empresariais de exibição que alertavam ser essa oportunidade de rendimento financeiro algo que já acontecia aos poucos. Com o projeto comandado pelo governo, a criação de salas especiais ficaria restrita a apenas algumas cidades com determinado número de habitantes e aos cinemas que cobrassem um ingresso acima da média em salas de até 600 poltronas. Tratava-se não só da segregação de um público (por isso Pedro Veriano usa a expressão gueto), mas também era um veto a oportunidade dos outros cinemas comerciais entrarem no nicho de mercado da pornografia como forma de sobreviver à crise financeira presente no país, que por sua vez, não havia deixado imune o setor cinematográfico. Na verdade, era o começo do fim dos cinemas de rua no país todo. Era uma censura tardia a filmes que já estavam sendo consumidos no mundo todo legalmente desde a década de 1970 e, inclusive, circulando clandestinamente no Brasil inicialmente em Super-8 e, anos mais tarde, em videocassetes.



RELICI

146

O projeto das salas especiais da DCDP chegou ao ano de 1985 sem ser aprovado pelo presidente Figueiredo, quem havia admitido travar uma guerra à pornografia. Durante os cinco anos finais do regime, os órgãos de censura já não tomavam decisões unânimes. Se a DCDP liberava um filme, o Ministério da Justiça o proibia e vice e versa, além de haver na presidência da Divisão uma frente mais conservadora em tempos de abertura democrática<sup>46</sup>.

## **BOURDIEU E BACZKO EM TORNO DO CINEMA PORNÔ MAIS ANTIGO DE BELÉM**

Um diálogo entre o sociólogo francês dos sistemas simbólicos, Pierre Bourdieu, com o historiador polonês do imaginário social, Bronislaw Baczko, já havia acontecido outras vezes na historiografia (MAGALHÃES, 2016). Entretanto, creio importante que antes de relacioná-los em seus conceitos e com os indivíduos que no interior da sala de cinema do Cine Ópera consumiam pornografia e compartilhavam algumas práticas sexuais durante as sessões, é preciso fazer um breve panorama sobre como o arcabouço teórico de ambos contribui para a análise da especialização do Cine Ópera.

A sociologia de Pierre Bourdieu, a grosso modo, estuda basicamente a forma como um sujeito produz socialmente quem ele é, considerando as origens de seus atos, gostos e ideias. E para a compreensão dos resultados dessa abordagem, Bourdieu se utilizou de alguns conceitos, dentre os quais aqui nos interessa o de *Campo Social* e o de *Habitus*.

O primeiro diz respeito a diversos grupos que formam o espaço social. São espaços abstratos, não fisicamente reais, formados por indivíduos que se unem por compartilharem as mesmas ideias e os mesmos gostos. Os campos são independentes entre si, todavia se relacionam com outros às vezes. Existem

---

<sup>46</sup> Jornal do Brasil (RJ). 02 de janeiro de 1985. 1º caderno, página 07.



RELICI

147

diversos campos, como por exemplo o político, o religioso, o acadêmico e o artístico. As pessoas que pertencem a determinados campos podem deixá-los e se inserir em outros no decorrer de suas vidas. Essa é a dinâmica do espaço social.

O segundo conceito, o de *habitus*, é um complemento do primeiro. Diz respeito a como uma pessoa atua de acordo com o campo a que pertence. Em outras palavras, Bourdieu propõe que os gostos que os indivíduos produzem estão de acordo com o campo em que estão inseridos, mesmo que esses campos não sejam uma camisa de força. Assim o *habitus* é também o que o indivíduo faz por si mesmo, com base em sua experiência particular de vida. Por conta disso, é possível afirmar que a sociologia de Bourdieu observa o indivíduo como resultado do que o rodeia e a sociedade como resultado da prática de cada indivíduo.

Em Bourdieu, o conceito de espaço social não está ligado há um espaço físico e real, mas sim a um espaço abstrato composto por outros espaços menores, os quais chamou de campos. Os campos são formados por indivíduos que se unem porque compartilham das mesmas ideias e dos mesmos gostos. Estes pequenos espaços são setores sociais que são campos sociais. Os campos são independentes entre si, mas às vezes mantêm relações com outros: são uma conjunção de sujeitos para fazer algo de acordo com determinadas normas (BOURDIEU, 2011).

Aqui os dois se unem, a meu ver, em volta do conceito de comunidades de sentido, trabalhado por Baczko. Tais comunidades seriam a prática fundadora de territórios simbólicos causada por atores sociais que têm em comum o consumo dos mesmos objetos culturais. O motivo da especialização do Cine Ópera se deu pela existência de um público (grupo de indivíduos que partilham interesses comuns e que vivenciam determinados valores no tempo) apto a consumir material audiovisual pornográfico durante a década de 1980 em Belém.



RELICI

148

Neste caso, o Cine Ópera é o objeto cultural consumido por uma comunidade de sentido, uma vez que é um fato cultural e fisicamente identificado como território real. Também, a partir de sua especialização, o cine também se tornou um território simbólico para os seus atores que consomem o que Pierre Bourdieu intitula de “mercado de bens simbólicos”. Em outras palavras, os filmes pornô, como tais mercadorias, vão além da economia meramente, pois exercem uma importância simbólica, um poder sobre o consumidor, que atribui aos bens, por sua vez, outros significados além do econômico, como a referência identitária, por exemplo.

No caso dessas mercadorias simbólicas, o consumo estabelece uma postura dinâmica e seu objetivo é criar a necessidade de exercer um julgamento através do conhecimento adquirido, ou seja, um capital cultural. Isso faz o consumo em Bourdieu ser também uma prática cultural dentro de uma estrutura simbólica do poder (BOURDIEU, 1974, p. xix). É também através do consumo que os gostos se formam. De forma correspondente, Baczko afirma que o imaginário é um aspecto da vida social, de uma atividade dos diversos agentes sociais, constituindo pontos de referência nas redes simbólicas pelas quais a coletividade direciona regras, normas e objetivos (BACZKO, 1985).

Portanto, quando começam a circular no país, mesmo que proibidos, os filmes pornô, sobretudo *hardcore*, chegam a um público inicialmente restrito e completamente anônimo. Após sua chegada às salas de cinema, como no Cine Ópera, ao consumi-lo, o público forma um gosto comum por tais filmes e, sem dúvida, pelo sentimento de excitação, transgressão e oportunidade sexual que a sua exibição em uma sala de cinema provoca.

Ora, se o *habitus* é a sociedade agindo sobre o indivíduo (regra da moral cristã) e o indivíduo atuando sobre a sociedade, remodelando-a, ir a uma sala pornô assistir pornô e adicionando à isso com prática sexual, a comunidade de sentido do



RELICI

Ópera responde antagonicamente às regras sociais, à moral cristã e o entorno do cinema, vizinho da Basílica Santuário, formando uma especificidade na regra geral.

Após se especializar em uma temática fílmica, o Cine Ópera consolidou de vez esse público com gosto específico que é quem, segundo Luiz Hage, causa, através da procura, essa especialização. Com o gosto formado, cria-se o campo de frequentadores de cinema pornô, que é uma comunidade de sentido que partilha experiências, códigos, objetivos e regras que giram em torno da sexualidade, da pegação, da licenciosidade daquela sala.

### **CIRCUITO EXIBIDOR PORNÔ E A SALVAÇÃO DO CINE ÓPERA**

É importante dizer, e há que se dar muita atenção a isso, é que o movimento de especialização das salas de exibição em pornografia é um acontecimento que se verifica em âmbito nacional. E tal ocorreu em um período que compreende as décadas de 1970 (mesmo que em raríssimos casos) e 1980.

Exemplos<sup>47</sup> conhecidos no Nordeste e temas de algumas pesquisas dentro da academia são o Cine Astor e o Cine Tupy, localizados no centro histórico de Salvador. O primeiro fundado em 1953 e o segundo, em 1956, tornaram-se pornôs na década de 1970. No caso do Cine Astor, a especialização ocorreu mais precisamente em 1973 (BOUÇAS; NUNES; PENA, 2010). Em Fortaleza, temos o Cine Jangada, localizado no centro da cidade. Fundado em 1950, a sala se especializou em pornô em 1984 (VALE, 2000). No Sudeste do país podemos destacar dois exemplos: o primeiro no Rio de Janeiro, Cine Íris, inaugurado em 1909 especializou-se em 1983. Fundado em 1939 como Cine Bandeirantes, em São Paulo, em 1966 passou a chamar-se Cine Ouro. Na década de 1980, este cinema passou a exibir exclusivamente filmes pornôs. Ambos os cinemas, do Rio e de São

---

<sup>47</sup> São inúmeras as salas que se especializam no período, todavia, estas foram aqui selecionadas por existirem trabalhos acadêmicos sobre suas histórias.



RELICI

150

Paulo estão localizados nas regiões centrais de suas respectivas cidades (RIBEIRO, 2014).

A escolha pelo pornô tinha o objetivo de fazer com que essas salas aumentassem ou simplesmente continuassem a ter bilheteria. Isto se deu com o advento da televisão na década de 1950 e posteriormente, na década de 1970, o das salas de cinemas nos *shopping centers*. O circuito exibidor no país passou por uma forte crise que atingiu mesmo os empresários mais bem-sucedidos do ramo como Severiano Ribeiro. A pornografia, que até então estava fora da programação televisiva, passou a atender a uma demanda do público das salas de cinema, o que ajudou a contornar a crise de exibidores e distribuidores (VALE,2000).

O público consumidor das sessões pornôs nos cinemas da Praça Justo Chermont também foi decisivo na especialização do Ópera, ao lado da premência de escapar aos problemas financeiros. Luiz Hage resume esse quadro dizendo que “foi o povo praticamente que frequentava que definiu isso”.

Os cinemas pornôs [...] mantêm suas portas abertas graças à frequência de pessoas que vão em busca de entretenimento de custo baixo, mas sobretudo porque esses cinemas oferecem a possibilidade da prática de sexo anônimo durante o dia. (BOUÇAS; NUNES; PENA, 2010).

Em Belém, durante a década de 1980, já no contexto das especializações, formavam o circuito exibidor Cine Palácio, Cine Olímpia<sup>48</sup>, Cine Nazaré, de Severiano Ribeiro; Cinema 1 e Cinema 2, de Alexandrino Moreira.<sup>49</sup> Em 1987, surgiu o Cinema 3. Em concorrência com o Cine Ópera estavam as salas especializadas

---

<sup>48</sup> Até a década de 30 era escrito com y, Olympia. A partir disso passou a ser Olímpia, com i. (VERIANO, 1999)

<sup>49</sup> Cinema 2 de Moreira e Nazaré de Ribeiro não se especializaram, mas em alguns momentos tiveram suas programações voltadas para exibições de pornôs. Todavia, é necessário tomar cuidado ao classificá-los como concorrentes do Cine Ópera ou do Iracema, pois variavam vez ou outra suas programações, exibindo filmes de outros gêneros. Isto não nos permite perceber como se dava a questão da pegação em seu interior, uma vez que ao se ter uma programação heterogênea, pode ser possível que haja esse tipo de interação, mas não tão intensamente.





RELICI

Cine Iracema, de Severiano Ribeiro, e o Cine Cassino, no Bairro da Pedreira, do chinês Ng Kam Fa.

Na verdade, o Ópera tirava uma certa “vantagem” em relação aos seus concorrentes. Primeiro, o Iracema desaparece, após sua especialização, dos anúncios grandes e vez ou outra é lembrado nos jornais por denúncias de crimes cometidos em seu interior, envolvendo até assassinatos. O Iracema sofreu também críticas nos jornais, entretanto é tratado com nostalgia de seus tempos “áureos” pelos críticos do presente. Mas, era a sala que mais tinha características em comum com o Ópera. A única exceção na programação pornô dos dois, estabelecida por quase uma imposição do ambiente da festividade do Círio de Nazaré, era a exibição do filme *A vida de Cristo*. Já o Cine Cassino do bairro da Pedreira estava mais ligado ao circuito de bares e festas do que com o exibidor. O prédio que abrigava a sala era o mesmo do Cine Paraíso fundado em 1959 pelo empresário Severiano Ribeiro. O Cine Cassino era um bar com exibição de filmes, na maioria das vezes filmes pornôs. Entretanto, relutava sempre em mudar sua programação, com a preferência por filmes de ação. O cinema aparece nos jornais sendo comemorado pela crítica toda vez que deixava de exibir pornô.

A especialização do Ópera se deu basicamente por uma escolha de mercado visando lucro, demanda essa que foi direcionada pelo público. A DCDP contribuiu com a ideia de que exibidores em crise pudessem exibir filmes pornôs, desde que especializassem suas salas, para que “pessoas de bem” não tivessem que conviver com a pornografia em salas comuns. Mas ainda, a especialização do Ópera não sofreu nenhum apelo judicial, ao que se sabe, a partir do estudo de sua documentação.

Entendo que as motivações que levaram o Cine Ópera a se especializar foram financeiras e a emergência desta especialização esteve ligada a um contexto



RELICI

muito mais amplo que o regional, pois consistiu na amenização de uma censura moral sobre filmes que, parafraseando Rodrigo Gerace, sempre existiram.

No início dos anos de 1970, vários países ocidentais passaram por um período de revisão da censura em torno da obscenidade, muito impulsionada pelo advento de legislações permissivas e da descriminalização das formas de pornografia na Europa (Em países pioneiros como Dinamarca e Suécia, em 1969, e França, em 1975) e nos Estados Unidos (começando com São Francisco, em 1969), que difundiram a nova “onda pornográfica” como libelo de liberação sexual (GERACE, 2015, p. 172)

A estréia mundial de *Garganta Profunda* (1972), do diretor Gerard Damiano, foi um divisor de águas e um ponto de partida para a ascensão de uma indústria de conteúdo pornô nos Estados Unidos. O Ópera, por sua vez, esteve inserido em um contexto nacional de especializações de salas de cinema localizadas em sua maioria nos centros da cidade, mesmo que ele tenha sua especificidade de estar no centro religioso da capital paraense. Na década de 1980, a pornografia virou assunto de Estado com filmes como *O Império dos Sentidos* (1976) de Nagisa Oshima (GERACE, 2015).

Mesmo sofrendo tensões com o bairro, com a crítica de cinema, com questões pessoais, João Hage, o sujeito por trás do Ópera na década de 1980 só utilizou essa oportunidade de especialização por saber que existia um público para isso, por saber que havia quem comprasse bilhete para assistir sessões pornôs. Portanto, o Cine Ópera, enquanto sala, é o meu pretexto pra chegar ao público, aos indivíduos, aos espectadores anônimos que atuavam de acordo com o sentido que davam ao que consumiam. Meu objetivo não é apenas sobrevoar diversas vezes as noções de pornografia, sexualidades, gêneros. Meu objetivo em relação ao público é confirmar que o Ópera se especializou porque existiam consumidores do seu produto, porque as condições históricas da década de 1980 deram abertura para que esses sujeitos pudessem compartilhar em público seus desejos. A pornografia está na longa duração da história. Sua presença no cinema começa junto com o



RELICI

153

mesmo no século XIX. As salas de cinema em Belém, como rememora em sua entrevista o professor Ernani Chaves, todas elas eram locais de pegação, umas mais e outras menos. É na experimentação das fitas com o público que o Cine Ópera se especializa em janeiro de 1985, no mesmo mês e ano em que o Brasil se tornou uma “Nova República” com a eleição de Tancredo Neves para a presidência do país.

No ano de 1987, segundo dados estatísticos da empresa Brasileira de Filmes, o Cine Ópera chegou a ser a terceira maior bilheteria do estado exibindo apenas pornô, a frente do Cine Olímpia e Cine Palácio, de Severiano Ribeiro (EMBRAFILME, 1985).

### **O FIM DO ÓPERA? OS CAMINHOS DA ESPECIALIZAÇÃO**

Dos cinemas de rua que existiam em Belém, restam o Olímpia e o Ópera, em rumos opostos de programação e resistência.<sup>50</sup>

Na cidade que abriga um dos mais antigos cinemas de rua em funcionamento no Brasil, o Cine Olímpia com seus 106 anos de idade, o Ópera pode até parecer um jovem, mas com um futuro incerto pela frente. Posto à venda, aguarda qual seu destino. Talvez tornar-se uma igreja? Um estacionamento? Uma loja de departamentos? Seguir o mesmo destino de muitos outros cinemas de rua de Belém? Até o presente momento não se sabe ao certo o que será feito do Ópera.

Em 2012, O Cine Olímpia foi tombado como patrimônio do município em seu centenário. Antes disso, ameaçou encerrar suas atividades como aconteceu com os outros cinemas da cadeia de Severiano Ribeiro pelo Brasil afora. A comunidade intelectual e política da cidade se pôs em polvorosa, defendendo a permanência do

---

<sup>50</sup> O fim de todos os cinemas de rua, que pena! Disponível em: <[cinematecaparaense.wordpress.com/2011/03/04/o-fim-de-todos-os-cinemas-de-rua-que-pena-por-jose-carneiro/](http://cinematecaparaense.wordpress.com/2011/03/04/o-fim-de-todos-os-cinemas-de-rua-que-pena-por-jose-carneiro/)> Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.



RELICI

154

Olímpia a fim de preservar a sua memória para a posteridade. Afinal, é por isso que os prédios e práticas culturais são tombados, para que não desapareçam da história.

Em muitas das conversas com Luiz Hage, falando sobre o Olímpia, ele me perguntou: “Quem fará isso pelo Ópera?” considerando que seu público o mantém ainda, mas é em grande parte anônimo. Sua especialização o levou para um status extremamente marginal. Já para Luiz Hage, é perceptível que o cinema significa para ele uma memória, bastante afetiva do avô, por todas as lições que aprendeu sobre cinema com ele. Entretanto, a concorrência com outros meios que veiculam pornografia, próprio ao ambiente privado, afeta o Ópera (que até pouco tempo atrás era o único cinema pornô no país a exibir filmes em película, mas agora, já possui mídia digital, também trocou o letreiro que o anunciava como “O Bonzão-Bonitão”). Talvez a sala já tenha perdido o apelo cinematográfico em que tanto investia seu fundador, João Hage, falecido em 15 de março de 1993, no mesmo mês em que o seu cinema nasceu. A venda do prédio deverá ocorrer por ser este um imóvel de localização atrativa, em um dos metros quadrados mais caros da cidade de Belém.

O Cine Ópera e sua especialização (que ocorreu tanto pela existência de um público quanto como uma alternativa financeira para que não decretasse falência) é um dos vários cinemas pornôs no Brasil sobre o qual inexistem pesquisas e conhecimento abalizado da trajetória histórica. Pouco se sabe a respeito da ideia de criação das salas especiais para exibição de filmes pornográficos, projeto da Divisão de Censura de diversões na década de 1980. Os filmes pornográficos circulavam pelo país entre apelos de censura e de liberação, como indicam as manchetes do Jornal do Brasil (RJ) durante os primeiros cinco anos da década 1980. A constituição de um campo, de um gosto pela curiosidade ou sensação de assistir um filme pornográfico se deu em um período em que o governo prometia abertura ainda utilizando a censura e o veto. A crise no setor exibidor e a popularização da televisão afetou o costume de ir ao cinema e a própria existência dos cinemas de



RELICI

155

rua. Esse é o quadro histórico de especialização do cinema pornô mais antigo de Belém.

Em 2013, o Cine Ópera virou tema de um documentário<sup>51</sup> dirigido pelo artista plástico paraense Victor de La Rocque, intitulado “Ópera: o bonzão bonitão”. O trabalho foi resultado de uma bolsa de experimentação artística do antigo Instituto de Artes do Pará, atual Casa das Artes. Além de um registro da memória sobre o cinema através de entrevistas com seus frequentadores, Victor faz uma crítica à intelectualidade do cinema paraense pela falta de importância dada à sala, o que sem dúvida é causado pelo o que exhibe.

Ele é um cinema sim, marginal, e que vive no centro da nossa cidade. É importante ter muito cuidado com nossos conceitos do que é ou não um cinema seja ele pornográfico ou não, afinal a sexualidade também faz parte da formação cultural de um povo. Dentro da pesquisa que venho desenvolvendo ao longo destes anos, percebo que ÓPERA é sim um cinema, expandido no literal explícito, que ultrapassa a simples “ficção” da tela, tornando-se o próprio filme onde os protagonistas e coadjuvantes são seus frequentadores que gozam de um espaço de convivência no interior dele. E acho sim, INVEJÁVEL, a riquíssima reserva técnica do ÓPERA, com filmes pornográficos em película, como o primeiro filme pornô produzido no Brasil em 1981 e exibido em 1982 chamado “Coisas Eróticas”... sem mais, nem preconceitos e preciosismos.<sup>52</sup>

Em 2014, a companhia de teatro *Nós e os outros* apresentou a peça “Ópera Profano”, trama do dramaturgo Carlos Correia Santos, que já havia apresentado a peça alguns anos antes com o roteiro um pouco diferente e ganhado um prêmio por ela na cidade de Manaus. A história narra como a travesti Tota rouba a imagem de Nossa Senhora de Nazaré momentos antes da procissão de Trasladação<sup>53</sup> e a leva para dentro do Cine Ópera, afim de realizar o sonho de sua amiga a travesti Baby

<sup>51</sup> O documentário chegou a ser exibido no Cine Ópera, mas infelizmente, por problemas técnicos, até o momento, não foi finalizado e está indisponível para o público.

<sup>52</sup> O fim de todos os cinemas de rua, que pena! Disponível em: <[cinematecaparaense.wordpress.com/2011/03/04/o-fim-de-todos-os-cinemas-de-rua-que-pena-por-jose-carneiro/](http://cinematecaparaense.wordpress.com/2011/03/04/o-fim-de-todos-os-cinemas-de-rua-que-pena-por-jose-carneiro/)> Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

<sup>53</sup> Uma das procissões que compõe a programação de eventos da Festividade de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém.



RELICI

156

que, portadora do vírus HIV, gostaria muito de estar perto da santa para rezar pedindo um bom descanso. O mais interessante, é que o cinema é apresentado como um refúgio para esse grupo de pessoas que, por questões morais, são impedidas de estarem perto da padroeira dos paraenses durante o Círio.

No mais, a comunidade de sentido presente no Ópera que está em constante formação até hoje tende a assumir a importância histórica e social que existe em torno do cinema. Diferentemente da década de 1980, a pornografia hoje pode ser acessada e encontrada em qualquer lugar, tanto no domínio público quanto no privado, formando espectadores anônimos nas mais diferentes *tags* dos X-sites. É justamente sua marginalização, a especialização no pornô, a resistência enquanto cinema de rua, as práticas libidinosas em seu interior que o fazem ser um cinema dos sentidos. E mesmo que a sala encerre suas atividades, Ernani Chaves relembra, "todo mundo tem um Cine Ópera dentro de si".

## REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. *A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 1996.

ASSIS, Denise. *Propaganda e Cinema a serviço do Golpe, 1962-1964*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001.

BACZKO. Bronislaw. *Los imaginários sociales: memorias y esperanzas coletivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

\_\_\_\_\_. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, L. et al. *Film Business: O Negócio do Cinema*. Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2017.

BOUÇAS, R. L.; NUNES, E. J. F.; PENA, J. S. Cinemas de rua: um panorama sobre os cines pornôs do Centro Histórico de Salvador. *Anais do VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - VI ENECULT*, 25 a 27 de maio de 2010. Salvador:

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.4, p. 119-160, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

Universidade Federal da Bahia, 2010. Disponível em: [www.cult.ufba.br/wordpress/?page\\_id=988](http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=988), acesso em 2018. 157

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Sociólogo e o Historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Belém entre filmes e fitas: A experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação (Mestrado). UFPA, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.

CÍRIO DE NAZARÉ. *Dossiê Iphan*; 1. Rio de Janeiro: Iphan, 2006. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos\\_Cirio\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf)> Acesso: 20 de fevereiro de 2018.

DARNTON, Robert. *Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

EMBRAFILME. *Indústria Cinematográfica Brasileira*. Brasília, 1985.

EMMI, Marília Ferreira, *Um século de imigrações internacionais na Amazônia brasileira (1850-1950)*. Belém: Editora do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará, 1987.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. 'Prezada Censura': cartas ao regime militar. *Topoi* (Online): revista de história, v. 3, p. 251-286, 2002.

FREIRE, Rafael; ZAPATA, Natasha. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro *Significação: Revista de Cultura*, v. 44, n. 48, p. 176-201, 2017. Disponível em [periodicos.usp.br](http://periodicos.usp.br)

GERACE, Rodrigo. *Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.



RELICI

158

HENRIQUE, Márcio Couto. Círio de Nazaré: entre a fé e o espetáculo. In: Ricardo Ferreira Freitas; Flávio Lins; Maria Helena Carmo dos Santos. (Org.). *Megaeventos: comunicação e cidade*. 1ed. Curitiba: Editora CRV, 2016, v. 1, p. 289-318.

HUNT, Lynn (Org). *A Invenção da Pornografia*. São Paulo: HEDRA, 1999.

MAAS, Wilma. *Romance de Formação (Bildungsroman) no Brasil: modos de apropriação. Caminhos do Romance*. 2005. Disponível em <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>>. Acesso em: 05 mar. 2008

MAIA, Lucas. *Produção, Distribuição e Exibição – Cinema Brasileiro da Retomada (1995–2005)*. Monografia – Curso de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

MAGALHAES, Wallace. O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo entre Baczko e Bourdieu. *Albuquerque - Revista de História*. Vol. 8, n. 16., p. 92-110, jul.-dez./ 2016,

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circuito: proposta de delimitação da categoria, *Ponto Urbe* [Online], 2014.

MARSON, Merlina. *Cinema e Políticas de Estado: Da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2009.

MEDEIROS, Afonso. Apontamentos para uma cartografia da história da arte porno-erótica. *Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 19, 2010. Cachoeira. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 460-474.

Disponível em:

[http://anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/jose\\_afonso\\_medeiros\\_souza.pdf](http://anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/jose_afonso_medeiros_souza.pdf)> Acesso em: 3 de janeiro 2018.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Anais do V Congresso Latino Americano de IASPM, México*. 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

ORTIZ, R. (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994.





RELICI

159

PARREIRAS, Carolina. Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online. *Cadernos Pagu* (38), Campinas, SP, Núcleo de Estudos de Gênero -Pagu/ Unicamp, 2012, pp.197-223.

PERE PETIT. Cinema e História no fim da Belle-Époque Belemense (1911-1913): Contribuição ao Cinema Paraense do cineasta Ramon de Baños. *Cadernos Ceru* (USP), v. 22, p. 15-44, 2011.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

RIBEIRO, Salma Nogueira. *Cine Ópera: proposta de reabilitação do "O Bonzão - Bonitão"*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Pará, 2014.

RIBEIRO NETO, Francisco Moreira. Prazer sem Limites: notas preliminares sobre o único "cinema de pegação" de Belém do Pará. *Anais do III Encontro da Região Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia/ UFAM*, Manaus-AM, 2012.

ROSA, Alexandre Julieteet al. Cinemas pornôns da cidade de São Paulo. *PontoUrbe*, ano 2, versão 3.0, julho de 2008. Disponível em: <<http://nau.org/pontourbe03/cinespornodesaopaulo.html>>. Acesso em: 16 julho de 2017.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de Conceitos Históricos*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *Revista Alceu*. v. 8 - n.15 - p. 185 a 195, 2007.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*, v. I, A árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VALE, Alexandre Fleming. *No Escurinho do Cinema: cenas de um público implícito*. São Paulo: Annablume, 2000.



RELICI

160

VERIANO, Pedro. *A Crítica de Cinema em Belém*. Belém: Secult, 1983.

\_\_\_\_\_. *Cinema no Tucupi*. Belém: Secult, 1999.

\_\_\_\_\_. *Fazendo fitas: memórias do cinema paraense*. Belém: EDUFPA, 2006.

WEINSTEIN, Barbara. *A Borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920*. São Paulo, Hucitec/ Edusp, 1993.