



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANDRÉ HUCHI DIB

VELO-CINE, UMA FÁBRICA DE PROJETOES NO
NORDESTE BRASILEIRO: UMA ABORDAGEM
ARQUEOLÓGICA DA MÍDIA CINEMA

João Pessoa

2021

ANDRÉ HUCHI DIB

**VELO-CINE, UMA FÁBRICA DE PROJETOES NO NORDESTE
BRASILEIRO: UMA ABORDAGEM ARQUEOLÓGICA DA MÍDIA
CINEMA**

Trabalho de dissertação apresentado
ao Programa de Pós-Graduação em
Culturas Midiáticas Audiovisuais e
Comunicação da Universidade
Federal da Paraíba, como requisito
para obtenção do título de Mestre
em Comunicação.

**Orientador: Prof. Dr. Bertrand de
Souza Lira**

João Pessoa

2021

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D543v Dib, André Huchi.

Velo-Cine, uma fábrica de projetores no Nordeste brasileiro : uma abordagem arqueológica da mídia cinema / André Huchi Dib. - João Pessoa, 2021.
98 f. : il.

Orientação: Bertrand de Souza Lira.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Projeção cinematográfica. 2. História das mídias.
3. Arqueologia do cinema. 4. Projetor. 5. Velo-Cine. I.
Lira, Bertrand de Souza. II. Título.

UFPB/BC

CDU 681.775.5(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

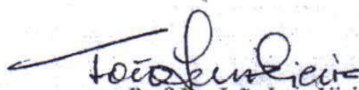
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

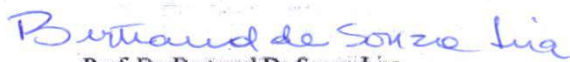
ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA ALUNA

ANDRÉ HUCHI DIB

Aos vinte e oito dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e um, às quinze horas, realizou-se através de videoconferência (<https://meet.google.com/kbv-bjfi-yqf>), a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: “VELO-CINE, UMA FÁBRICA DE PROJETORES NO NORDESTE: UMA ABORDAGEM ARQUEOLÓGICA DA MÍDIA CINEMA”, apresentada pelo aluno André Huchi Dib, Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo), pela Universidade Federal de Pernambuco, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O Prof. Dr. Bertrand De Souza Lira (PPGC/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o Prof. Dr. João Luiz Vieira (PPGCine/UFPB) e a Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo (PPGIS/UFSCar). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente, Prof. Dr. Bertrand De Souza Lira, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao mestrando para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Bertrand De Souza Lira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Bertrand De Souza Lira (Secretário ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 28 de setembro de 2021.


Prof. Dr. João Luiz Vieira


Prof. Dr. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo


Prof. Dr. Bertrand De Souza Lira
Presidente da Banca

Ao meu pai, Elias (1937-1999).

À minha mãe, Samira.

À minha companheira, Valéria.

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa só foi possível graças à colaboração de pessoas que compartilharam o seu conhecimento e histórias de vida: Geovanito Viana e família; o técnico José Hildo Inácio Pontes; os exibidores Cláudio Mendes de Araújo, Gilvan Coriolano, Expedito Costa e Expedito Paulo da Silva (em memória); os projetionistas Severino Pereira Lima e Edvaldo Aquino.

Ao professor Bertrand Lira, pela confiança, sabedoria, cumplicidade e compreensão. Ao professor João Luiz Vieira, mestre, interlocutor de primeira hora, incentivador incansável e principal inspiração para a realização desta pesquisa; à professora Luciana Corrêa de Araújo, pela leitura crítica e valiosas observações na fase de qualificação; aos professores Rafael de Luna e Marcel Vieira, pelas dicas, apontamentos e recomendações; a Hernani Heffner, pela generosidade e recepção na Cinemateca do MAM.

Às professoras Isabella Valle, Sandra Raquew Azevedo, Caroline Colpo, Flávia Mayer e ao professor Fellipe Brasileiro, com quem convivi durante as disciplinas e na equipe da revista Culturas Midiáticas; ao professor Fernando Trevas, com quem desenvolvi o estágio docência.

Aos amigos Hugo Coutinho e Rafael Amorim, que anos atrás me chamaram para esta pesquisa, e com quem convivi em tantas viagens. Ao amigo Odécio Antonio, pela interlocução e olhar atento em questões da pesquisa, e pelo companheirismo de sempre. À Maria Laura Pinto Moreno, diretora do Centro Estadual de Arte da Paraíba, pelo qual realizei parte das viagens e pesquisei histórias de cinemas durante as sessões do Cine Circulandô. Ao Jairo César, professor do Cearte, pela preciosa dica em Sapé.

Aos pesquisadores Bruna Tavares, William Tenório, Erly Vieira Jr., Fábio Camarneiro, Leo Almenara, Marcos Nascimento, José Alberto Junior, Caio Dornelas, João Paulo Barreto, Diego Fernandes, Sâmela Lemos, Alex Santos, Manoel Xavier e João Batista de Brito.

Aos colegas com quem realizei as expedições “em busca dos cinemas perdidos”: Kate Saraiva, Karuna de Paula, Priscila Uripia, Rose Lima e demais participantes do coletivo #CineRuaPE (Pernambuco); as professoras Talitha Ferraz, Márcia Bessa e Wilson de Oliveira, do Movimento CINERUA! (Rio de Janeiro); e na Bahia, os professores Umbelino Brasil e Marise Berta.

Ao Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, por ter aprovado o projeto no edital para desenvolvimento de roteiros.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de incentivo acadêmico, sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa. Aos governos Lula e Dilma, por terem triplicado o investimento em políticas públicas para a educação no Brasil.

À Doutora Beatriz Pragana Dantas, pelo acompanhamento pós-Covid.

Aos novos amigos, Lucas e Tereza, parceiros de Cine Casa Verde.

Aos colegas de turma, Josy Macedo, Diego Nóbrega, Lucélia Pereira, Jade Vilar, Hermano Júnior, Rafael Tomé, Claviano Nascimento (Kaká), Larissa Lopes, Geysiane Felipe do Nascimento, Wilton de Andrade, Vlamir Marques, Danilo Monteiro e Esmejoano Lincol, pela solidariedade, companheirismo e necessário bom humor durante esta jornada.

RESUMO

Entre 1959 e 1983, uma fábrica sediada em Pernambuco produziu mais de uma centena de projetores, equipando e prestando serviços de manutenção para salas de cinemas em capitais e no interior do Nordeste. Ao oferecer tais produtos e serviços, a Indústria Velo-Cine Ltda. se estabeleceu como principal alternativa diante do alto custo de aquisição e manutenção de projetores originários da região Sudeste. Utilizando abordagens da arqueologia das mídias (ELSSAESSER, 2018; ZIELINSKI, 2006; e KITTLER, 2016) e parâmetros relativos a técnicas de exibição e fabricação de projetores no Brasil (LUCA, 2012; FREIRE, 2013 e 2018), e a partir de depoimentos de familiares, exibidores, projecionistas e técnicos de cinema, da análise de equipamentos produzidos pela fábrica, e do mapeamento de cinemas que utilizaram de seus produtos e serviços, esta pesquisa investiga fatores e condições que permitiram a existência da marca Velo-Cine. Como resultado, apresenta informações inéditas que permitem conhecer e contextualizar esta que possivelmente seja a única empresa brasileira de montagem, fabricação e comercialização de equipamentos de projeção cinematográfica na bitola 35mm a operar fora da região Sudeste. Na busca por compreender a relação entre as demandas específicas do circuito exibidor regional e como elas foram atendidas pela Velo-Cine, esta dissertação se relaciona com questões como a sala de cinema enquanto dispositivo midiático-comunicacional e a apropriação de tecnologias e conteúdos hegemônicos em ambientes periféricos.

Palavras-chave: projeção cinematográfica, história das mídias, arqueologia do cinema, projetor, velo-cine.

ABSTRACT

Between 1959 and 1983, a factory based in Pernambuco produced more than a hundred projectors, equipping and providing maintenance services for movie theaters in capitals and in the interior of Brazil's northeast. By offering such products and services, Indústria Velo-Cine Ltda. established itself as the main alternative given the high cost of acquisition and maintenance of projectors made in the southeast region. By using media archeology approaches (ELSSAESSER, 2018; ZIELINSKI, 2006; and KITTLER, 2016) and parameters related to projector display and manufacturing techniques in Brazil (LUCA, 2012; FREIRE, 2013 and 2018), and from family members, exhibitors, projectionists and cinema technicians testimonials; the analysis of equipment produced by the factory; and the mapping of cinemas that used its products and services, this research investigates factors and conditions that allowed the existence of the Velo-Cine brand. As a result, it presents unpublished information that allows to know and put into context this, which is possibly the only brazilian company to assembly, manufacture and sale film projection equipment in 35mm operating outside the southeast. In the quest to understand the relationship between the specific demands of the regional exhibition circuit and how they were answered by Velo-Cine, this dissertation relates to issues such as the movie theater as a media device and the appropriation of technologies and hegemonic content in peripherals environments.

Keywords: film projection, media history, cinema archeology, projector, velo-cine.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - DIAGRAMA DA CABEÇA DE PROJEÇÃO DOS MODELOS PHILIPS SÉRIE FP 5 E 6, FABRICADOS NO BRASIL PELA INBELSA.....	29
FIGURA 2 - CRUZ DE MALTA DO PROJETOR SIMPLEX 35MM (VISÃO INTERNA).....	29
FIGURA 3 - DIAGRAMA DA LAÇADA, OU LOOP.	30
FIGURA 4 - VISÃO INTERNA DE UMA LANTERNA VELO-CINE FABRICADA EM 1961.	31
FIGURA 5 -DIAGRAMA DE UMA CABEÇA DE SOM ÓTICO-ANALÓGICO.	31
FIGURA 6 - ESQUEMA DE UM FILME SONORO EM 35MM: PERFURAÇÕES LATERAIS DA PELÍCULA, FOTOGRAMAS 4:3 AO CENTRO E BANDA DO SOM ÓPTICO À DIREITA (RACHURA).	32
FIGURA 7 - CINEMAS MAPEADOS DURANTE A PESQUISA.....	35
FIGURA 8 - CINE DICENPER (FACHADA) É UM EXEMPLO DE CINEMA CONSTRUÍDO EM ZONA RURAL, NO CASO, DO CABO DE SANTO AGOSTINHO-PE.	36
FIGURA 9 - CINE TRIUNFO (ENTRADA LATERAL E BALCÃO).	37
FIGURA 10 - CINE TRIUNFO ADAPTADO COMO SALA DE PROJEÇÃO DIGITAL.	37
FIGURA 11 - CINE SANTO ANTÔNIO (FACHADA) DE ITABAIANA.	38
FIGURA 12 - CINE SALGUEIRO (FACHADA EM 1982).	39
FIGURA 13, FIGURA 14 - CINE SANTA TEREZINHA (FACHADA, FILMES EM CARTAZ).	40
FIGURA 15 - GILVAN CORIOLANO NO PALCO, COM O CANTOR NELSON GONÇALVES.....	40
FIGURA 16 - SALÃO DO CINE SANTA TEREZINHA MANTÉM AS CADEIRAS ORIGINAIS.	40
FIGURA 17 E FIGURA 18 - CINE MASSANGANO (CABINE) EM PETROLINA.....	43
FIGURA 19 - CINE IRAPUÃ FOI VISITADO EM JULHO DE 2018, EM BELÉM DE SÃO FRANCISCO. A DIFUSORA AINDA ESTÁ INSTALADA EM SEU TOPO, AO CENTRO.	43
FIGURAS 21, 22, 23, 24 - CINE IRAPUÃ (DETALHES DA CABINE): PROJETORES, RETIFICADOR E MESA DE REBOBINAGEM.....	44
FIGURA 25 - FACHADA DO CLUBE DOS ARTÍFICES, FUNDADO EM 1959, EM BELÉM DO SÃO FRANCISCO.	46
O PAINEL EM FORMA DE PELÍCULA REVELA INFLUÊNCIA COM O CINE IRAPUÃ, QUE FICA DE COSTAS PARA O CLUBE.....	46
FIGURA 26, FIGURA 27 - CINE TEATRO SÃO JOSÉ (SÃO JOSÉ DO EGITO). EM SUA FACHADA, SALÃO PRINCIPAL E DIFUSORA NO TOPO, O CINE TEATRO SÃO JOSÉ SE ASSEMELHA COM OUTROS CINEMAS DO SERTÃO PERNAMBUCANO, COMO O CINE SANTA TEREZINHA (OURICURI) E O CINE SALGUEIRO (SALGUEIRO).	46
FIGURA 28 - ARLINDO GUSMÃO (À ESQUERDA) COM MEMBROS DA PRODUTORA REPSOM EM JOÃO PESSOA-PB.....	48
FIGURA 29 - PROJETOR VELO-CINE PERTENCENTE AO CINE SÃO JOSÉ, ATUALMENTE EXPOSTO EM MUSEU MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DO EGITO.	49
FIGURA 30 - FACHADA DO CINE THEATRO GUARANY, EM TRIUNFO.....	49
FIGURA 31 - LANTERNA VELO-CINE (À ESQUERDA), EM EXPOSIÇÃO NO TÉRREO DO CINE GUARANY; AO LADO, UM PROJETOR BYNGTON.	49
FIGURA 32 - MIGUEL HONORATO ALVES E SEU FILHO, JOÃO EVANGELISTA.	52
FIGURA 33 - INTERIOR DO CINE ALVES, EM SUA INAUGURAÇÃO.....	52
FIGURA 34 - CINE ALVES: ESTRUTURA SEMELHANTE AO CINE SANTA TEREZINHA, DE OURICURI.	52
FIGURA 37 - EXPEDITO PAULO DA SILVA GERENCIOU 17 CINEMAS NA PARAÍBA E RIO GRANDE DO NORTE.	55
FIGURA 38 - FACHADA DO CINE MODERNO, CONSTRUÍDO POR EXPEDITO DA SILVA EM GUARABIRA-PB E EQUIPADO COM PROJETORES VELO-CINE; FIGURA 39 - CINE CAPITÓLIO DE CAMPINA GRANDE. É NOTÁVEL A SEMELHANÇA ENTRE FACHADAS.	56
FIGURA 41 - CLÁUDIO MENDES, OZUALDO CANDEIA E TONY VIEIRA EM LOCAÇÃO DE “DESEJOS SEXUAIS DE ELZA”, RODADO NA PRAIA DE CANDEIAS (GRANDE RECIFE), EM 1982.	57
FIGURA 44, FIGURA 45 - AMPLIFICADOR VALVULADO MONOFÔNICO FABRICADO EM 1973 PELA VELO-CINE, ENCONTRADO EM ARARUNA.	59
FIGURA 46 – AMPLIFICADOR VALVULADO VELO-CINE.	60
FIGURA 47 – PROJETOR PHILIPS FABRICADO PELA INBELSA EM 1956, NA CABINE DO CINE MASSANGANO (PETROLINA).....	60
FIGURA 48 - CINE SANTA ISABEL (LAJEDO-PE): CABINE. FIGURA 49 - CINE SANTA ISABEL (LAJEDO-PE): FACHADA.	60
FIGURA 50 - CINE RECREIO BENJAMIN (TIMBAÚBA), EM 2014.	61

FIGURA 51— CABINE DO CINE RECREIO BENJAMIN, EQUIPADO COM DOIS PROJETORES VELO-CINE; AO FUNDO, UM RETIFICADOR ELÉTRICO.	61
FIGURA 52 - CINE ESPACIAL (CURRAIS NOVOS).	62
FIGURA 53 - CINE ÍRIS (NOVA FLORESTA, 1959-1991). FIGURA 54 - CINE ATLAS (CUITÉ, 1950).	63
FIGURA 55 - O CINE PILARENSE FUNCIONOU DOS ANOS 1940 AOS 1990.	63
FIGURA 56 - APÓS TRÊS DÉCADAS FECHADO, O PILARENSE FOI RESTAURADO E REINAUGURADO PELA PREFEITURA EM 2020.	63
FIGURA 57 - ESTRADA DE SÃO BENEDITO (ATUAL AVENIDA PRESIDENTE KENNEDY) NA COMEMORAÇÃO DO DIA DO TRABALHADOR EM 1º DE MAIO DE 1960.	65
FIGURA 58 - PEDRO VELOSO EM 1961.	66
FIGURA 59 — CINEMA DO CHAFARIZ, FERNANDO DE NORONHA, MONTADO POR MILITARES NOS ANOS 1940.	67
FIGURA 60 - PINTURA EM PAREDE EXTERNA DA FÁBRICA VELO-CINE, EM OLINDA (1981).	70
FIGURA 61 - O JORNALISTA FERNANDO SPENCER E HERTZ VIANA.	71
FIGURA 62 - PRIMEIRO PROJETOR VELO-CINE: VISÃO FRONTAL.	74
FIGURA 63 - PRIMEIRO PROJETOR VELO-CINE: VISÃO TRASEIRA.	74
FIGURA 64 - CRUZ DE MALTA NO BRASÃO VELO-CINE AFIXADO NO CABEÇOTE. FIGURA 65 - CRUZ DE MALTA NO BRASÃO DA FABRICANTE ITALIANA CINEMECCANICA.	75
FIGURA 66 E FIGURA 67 — PROJETORES VELO-CINE FABRICADOS EM 1965.	75
FIGURA 68 - SISTEMA DE TRAÇÃO A PARTIR DE CORREIAS LUBRIFICADAS.	77
FIGURA 69 — PROJETORES PHILIPS MODELO FP56B ENCONTRADOS NO ANTIGO CINE MASSANGANO, EM PETROLINA.	79
FIGURA 70 - PROJETOR VELO-CINE EM FOTO DATADA DE 1º DE JANEIRO DE 1969.	80
FIGURA 71 - MODELO DE 1961 EM OUTRO ÂNGULO.	81
FIGURA 72 - O “LAÇO” DOS PROJETORES VELO-CINE, COM DESTAQUE PARA A CRUZ DE MALTA (AO CENTRO) E A CABEÇA DE SOM (ABAIXO, À DIREITA).	81
FONTE: ACERVO DA FAMÍLIA VELOSO.	81
FIGURA 73 - LANTERNA VELO-CINE (VISÃO INTERNA).	83
FIGURA 74 - CONJUNTO DE CORNETAS FABRICADAS PELA VELO-CINE EM 1965.	84
FIGURA 75 - PAINEL FRONTAL DO AMPLIFICADOR VELO-CINE. COMPOSTO POR RESISTORES, DIODOS E CAPACITORES, O CIRCUITO INTERNO SE ENCONTRA FIXADO DIRETAMENTE NO CHASSI DE METAL.	85
FIGURA 76 - NA LATERAL DIREITA ESTÃO OS BOTÕES DE CONTROLE FRONTAL.	85

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 A ARQUEOLOGIA ENCONTRA O SERIAL-CENTRISMO	15
1.2 AS ENTREVISTAS	17
2 O PROJETOR DE CINEMA: ORIGENS E ANALOGIAS	21
2.1 ESTUDOS SOBRE EXIBIÇÃO E FABRICAÇÃO DE EQUIPAMENTOS NO BRASIL 25	
2.2 A ANATOMIA DO PROJETOR 35MM	27
3.1 PRIMEIRA VIAGEM	36
3.3 TERCEIRA VIAGEM.....	50
3.4 MIGUEL HONORATO, O GARIMPEIRO QUE EXIBIA FILMES.....	51
3.5 CINEMAS DA PARAÍBA	53
3.6 CINEMAS NÃO VISITADOS.....	60
4 “CABEÇA CHEIA DE VÁLVULAS”: PEDRO VELOSO, DA MANUTENÇÃO À FABRICAÇÃO DE PROJETOES	65
4.1. O EQUIPAMENTO VELO-CINE: FUNCIONAMENTO E ASPECTOS FÍSICOS	72
4.2 ILUMINAÇÃO E SONORIZAÇÃO: ASPECTOS TÉCNICOS.....	82
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	90
ANEXO 1	93

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa começou a ser realizada como projeto de desenvolvimento de roteiro para um longa-metragem. Para tanto, era preciso reunir as informações disponíveis sobre a Indústria Velo-Cine Ltda., uma fábrica de projetores 35mm que, entre os anos de 1959 a 1983, equipou e ofereceu manutenção para salas de cinema em seis estados do Nordeste. A ideia era revisitar essa época mapeando cinemas atendidos pela Velo-Cine, à procura de histórias e equipamentos remanescentes daquele período.

Naquele momento (2018), a ausência de material de consulta se tornou o motivo principal para o movimento de busca por mais dados sobre a fábrica – possivelmente, a única a atuar fora da região Sudeste. De forma que esta pesquisa foi realizada tendo como base inicial a procura por fontes diretas, em encontros com familiares e profissionais que trabalharam ou conheceram Pedro Bezerra Veloso da Silveira (1906-1977), o *bricoleur*¹ que, ao “fabricar cinemas”² no quintal de sua casa, fez concorrência a marcas nacionais e estrangeiras.

A documentação apresentada nas páginas a seguir foi obtida a partir de entrevistas, fotos, anúncios, notícias e outros arquivos buscados em acervos públicos e particulares, além de expedições em campo. Isso permitiu elaborar não apenas um perfil sobre a Indústria Velo-Cine, como levantar algumas histórias de cinemas. Além da coleta e análise de vestígios materiais, fragmentos, equipamentos e salas de exibição remanescentes daquele período, foram pesquisados anúncios e matérias publicadas na imprensa da época, dados obtidos na Junta Comercial de Pernambuco, e documentos guardados pela família.

As primeiras entrevistas para este fim foram realizadas em 2018, quando o projeto havia sido aprovado pelo edital do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura³. Atividade principal da pesquisa exploratória, estas entrevistas ajudaram a traçar as primeiras viagens, onde se descobriu que a Indústria Velo-Cine não apenas fabricava projetores e sistemas de sonorização para cinemas, como também os instalava

¹ Ofício de quem, cria, instala ou conserta objetos a partir de diferentes técnicas e conhecimentos obtidos na prática.

² Como descrito por Geovanito Viana, filho de Pedro Veloso, em entrevista ao autor (abril de 2018).

³ Funcultura Audiovisual. Disponível em: www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/editais/edital-audiovisual/. Acesso em: 8 jul. 2021.

e prestava serviços de manutenção, além de recondicionar máquinas de outros fabricantes.

As viagens seguintes trouxeram à tona um corpo de técnicos, exibidores, distribuidores e antigos cinemas que permitiram mapear prédios, máquinas e outros objetos pertencentes ou relativos a esses espaços. Esse material tornou possível recompor um cenário que, se por um lado se mostra disperso geograficamente, por outro esteve organicamente conectado por um peculiar sistema de distribuição de filmes. Circuito que, na maior parte dos casos, não fosse o surgimento da fábrica Velo-Cine, continuaria a operar na bitola 16mm, ou simplesmente não passaria por alguns locais, que só puderam contar com salas de cinema devido ao baixo custo de aquisição e manutenção destes projetores, quando comparado aos modelos importados ou originários da região Sudeste.

A pesquisa de campo teve como meta o levantamento de nome e cidade dos cinemas atendidos; data de abertura e fechamento; local de funcionamento; quantidade e características dos projetores fabricados; natureza dos serviços prestados; propriedade, localização, data de abertura, reformas, fechamento ou reutilização de cada sala; capacidade de público, equipamentos utilizados e atual destinação. O resultado foi organizado na tabela incluída nos anexos, e trazido para o exercício posterior de problematização e análise, nos casos relacionados com a fábrica Velo-Cine.

Em abril de 2019, com a entrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB, a pesquisa cresceu em possibilidades de sistematização e aprofundamento. De forma que, em conformidade com as perspectivas apresentadas a seguir, Pedro Veloso e sua fábrica foram melhor compreendidos em contexto com um cenário maior, que vem sendo pesquisado pelos estudos de cinema e comunicação com foco nos dispositivos midiáticos.

Este esforço adota abordagens alinhadas à Nova História do Cinema e à Arqueologia das Mídias, cuja prerrogativa é a ampliação dos estudos de cinema para além dos filmes, valorizando salas de “exibição cinematográfica, espetatorialidades e artes da projeção no Brasil”, conforme o faz o Seminário Temático assim batizado e mantido pela Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE⁴.

Temos especial apreço pelas pesquisas historiográficas e transdisciplinares que desnaturalizam determinados posicionamentos tradicionais e históricos acerca da exibição cinematográfica e suas conexões com outras áreas do

⁴ ST atualmente coordenado pelos pesquisadores João Luiz Vieira, Wilson Oliveira da Silva Filho e Júlio Bezerra.

cinema, os filmes, as cidades, os públicos e as sociedades, aprofundando as camadas das histórias de cinemas através de uma postura que segue justamente no encalço das lacunas e dispersões de dados muitas vezes desprezados pela Grande História do Cinema ou quase perdidos em meio às problemáticas condições de preservação de materialidades e memórias do cinema/exibição (principalmente, da própria sala de cinema e de seus elementos tecnológicos relacionados à projeção), equipamentos que têm sucumbido a dismantelamentos e desaparecimentos há décadas. (SOCINE, 2020).

Ou, como afirma Arlindo Machado no livro “Pré-cinemas & Pós-cinemas”:

Se as histórias do cinema são todas arbitrárias, podemos obviamente contar outras histórias, de modo a tentar resgatar experiências que foram marginalizadas e traçar uma linha de evolução que permita rever o cinema sob outros ângulos. (MACHADO, 2014, p. 141).

A pesquisa de campo também provocou um evento absolutamente inesperado: a reativação de um projetor Velo-Cine permitiu aprimorar o conhecimento sobre a fábrica de Olinda, tornando a coleta de dados mais completa não apenas pela oportunidade em si, mas por ter ocorrido imediatamente após uma série de atividades acadêmicas, a primeira delas em outubro de 2019, quando esta pesquisa, então em andamento, foi apresentada na 23º Encontro da SOCINE. O ambiente de troca, o incentivo e a receptividade dos colegas, que contribuíram com ideias e indicações de leitura, serviram de confirmação e estímulo para seguir adiante. Meses depois, este conteúdo foi parcialmente publicado na forma de artigo (Dib, 2020).

A apresentação na Socine se desdobrou em convite para, em novembro, ministrar uma palestra no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (Niterói-RJ). Compartilhar o trabalho em progresso com professores, estudantes e especialistas foi de grande valia para aperfeiçoar procedimentos metodológicos tanto no restante da pesquisa de campo como nas demais fases desta investigação.

Ainda no Rio de Janeiro, foi realizada uma visita à Cinemateca do Museu de Arte Moderna, com o objetivo de entrevistar seu conservador-chefe, Hernani Heffner, tendo como subsídio fotografias e anotações sobre o projetor Velo-Cine coletadas até então. Como será visto mais adiante, a contribuição de Heffner, ainda que longe das condições ideais (já que estávamos literalmente longe do equipamento em si), foi importante não apenas por confirmar alguns depoimentos e colocar outros em questão, mas principalmente por trazer novas e pertinentes observações.

Com a pandemia do Covid-19, a pesquisa de campo foi encerrada em março de 2020 na cidade de Araruna-PB, em tempo para uma nova e estimulante descoberta: um amplificador valvulado Velo-Cine foi encontrado, fisicamente íntegro, o que permitiu o registro fotográfico, comparações e notas sobre a sua aparência e dimensões.

Paralelamente ao trabalho de campo, foi feito um levantamento textual e iconográfico, onde foram encontradas fotos, anúncios, arquivos sonoros e notícias publicadas na imprensa (lista em anexo) que serviram de subsídio para a elaboração de um mapa digital, com imagens, datas e nomes que pode ser consultado pela internet⁵.

1.1 A ARQUEOLOGIA ENCONTRA O SERIAL-CENTRISMO

As antigas salas de cinema foram ambientes propícios para modos de experimentação, produção de sentidos e trocas sensíveis. Ou, como descrito por João Luiz Vieira e Margareth Pereira no artigo *Espaços do sonho*, “o lugar de um sujeito que (...), ao construir olhos mecânicos para desvendar os mistérios do mundo, progressivamente separava-se dele, criando novos mundos e novos mistérios”. (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p.7).

Ao adentrar esta vasta rede de distribuição e exibição que um dia foi a mídia principal – por vezes, a única forma de acessar aos filmes e demais conteúdos audiovisuais (como séries e cinejornais), a abordagem arqueológica se justifica tanto pelo olhar mais detido para os princípios mecânicos e elétricos do projetor de cinema analógico em 35mm, como pela postura crítica diante da visão teleológica de que o passado seria algo pior, menos evoluído ou superado.

A eles, acrescentamos um conceito específico ao qual nos alinhamos ao investigar a mídia cinema: o das séries culturais, de André Gaudreault e Philippe Marion (2016). Trata-se de uma forma de compreender a identidade de determinado meio de comunicação adotando “chaves” ou perspectivas específicas em detrimento de outras.

Para ilustrar a ideia, Gaudreault exemplifica que o cinematógrafo pode ser entendido como uma “lanterna mágica expandida”, se observado do ponto de vista desta invenção anterior. Longe de intenções impositivas, o autor pondera:

⁵ Disponível em: www.google.com/maps/d/edit?mid=1kNkJxEx8tUe6mkLtsExMRt7DI4aFz3&usp=sharing. Acesso em: 01 ago.2021.

É importante notar que tal serial-centrismo, mesmo que se proponha considerar os fenômenos midiáticos de um ângulo particular – e, portanto, segundo uma reconfiguração particular –, está longe de ser redutor. Ele pode até se integrar, como princípio explicativo, a uma arqueologia dos meios de comunicação. (GAUDREAULT; MARION, 2016, p. 165).

Sendo assim, adotaremos a série cultural representada pelo sistema de projeção 35mm para investigar histórias de cinemas (como afirma João Luiz Vieira, em letras minúsculas e no plural) em contraposição à Grande História do Cinema (única, em maiúsculas), a partir de um objeto que não se situa nem nos filmes, nem nos estudos da recepção, mas no equipamento que intermedia esta relação.

Se por um lado o serial-centrismo qualifica o nosso objeto, por outro esta pesquisa ganha intencionalidade e método a partir de autores referenciais do campo da história da mídia e arqueologia do cinema: Siegfried Zielinski (2006), Friedrich Kittler (2016) e Thomas Elsaesser (2018). Como neste trecho de “Cinema como arqueologia da mídia”, em que Elsaesser afirma:

[...] o objetivo de uma escavação arqueológica pode ser localizar, reconstituir e exibir artefatos individuais, como trabalhos artísticos e objetos preciosos, mas também pode ter outro propósito, como coletar fragmentos, descobrir pegadas na poeira e resíduos de lareiras, cemitérios ou terrenos baldios, que servem, principalmente, para representarem visualmente ou deduzirem discursivamente todo um estilo de vida, as crenças espirituais ou os hábitos alimentares de um povo – em síntese, o “mundo” material e mental de uma comunidade (ELSAESSER, 2018, p. 25).

Por sua vez, para dar corpo à tese de que a manifestação atual de qualquer mídia é apenas uma entre várias potencialidades contidas em sua origem – ou origens, Siegfried Zielinski (2016) adota como percurso uma cronologia que remonta à Grécia Antiga, à história da religião, à astronomia e às ciências naturais. Nesse percurso, uma série de invenções baseadas em ilusões ópticas e experiências acústicas permitiu promover não apenas sessões de divertimento, mas assombros e sensações que levaram o público a questionar a sua noção de realidade.

Em busca do “tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir” (subtítulo de seu livro), Zielinski (2016) também recorre a fatos e fenômenos da filosofia, fisiologia e paleontologia. Desta última, o autor se apropria do termo “tempo profundo”, onde afirma que “a história da mídia não é o resultado do avanço previsível e necessário de um aparato primitivo para um aparato complexo” (ZIELINSKI, 2006, p. 23). Assim, se contrapõe à “noção de progresso contínuo, do inferior ao superior, do simples ao

complexo” (p. 22), que para o autor deve ser abandonada em prol de um olhar “anarqueológico”.

Para ilustrar este conceito, Zielinski faz uma análise etimológica de *archaiologia* como um termo que “abrange não apenas o antigo, o original (*archeios*), mas também o ato de governar, de regulamentar (*archein*), e seu substantivo *archos* (líder)” (p. 44). Anarqueologia seria, portanto, a substituição da origem por origens, e da noção de progresso linear pela de tempo circular. Isso leva à compreensão do atual estado das coisas, não necessariamente como o melhor ou mais evoluído, mas como uma entre as tantas possibilidades e potencialidades identificáveis em dispositivos e artefatos do passado, considerados pela historiografia cronológica como arcaicos ou primitivos.

Em alinhamento com estas ideias, Thomas Elsaesser (2018) considera que uma contraposição a este modelo seja uma oportunidade de enxergar o novo no velho. Esta inversão promovida pela abordagem arqueológica favorece a compreensão do passado do cinema enquanto “futuros ainda não esgotados” (p. 25). E acrescenta:

A atividade de recuperar essa diversidade e explicar tal multiplicidade, para rastrear essas histórias paralelas e investigar trajetórias alternativas, é o que se entende por “cinema como arqueologia das mídias”: não apenas a escavação de passados multiformes, mas também a geração de uma arqueologia de possíveis futuros. (ELSAESSER, 2018, p. 26).

Neste ponto, Elsaesser evoca o célebre ensaio de André Bazin, “O mito do cinema total”. Nele, o teórico e crítico francês afirma que se a cada novo desenvolvimento, o cinema se aproxima cada vez mais de suas origens, “o cinema ainda não foi inventado” (Bazin, 2014, p. 39).

1.2 AS ENTREVISTAS

Durante a sua existência, a Indústria Velo-Cine facilitou a abertura, o *upgrade* técnico ou a manutenção de dezenas de cinemas em seis estados: Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Piauí, Paraíba e Rio Grande do Norte. Visitar parte deles permitiu não apenas a coleta de entrevistas, artefatos e informações específicas a cada sala de cinema, como também a identificação e recomposição do cenário onde a empresa atuou. Desta forma, a presente dissertação representa um estudo de caso que olha para o sistema

análogo de exibição cinematográfica como peças de memória e leitura de contextos técnicos, culturais, sociais e históricos.

Em busca de uma compreensão das práticas e demandas próprias daquele período, o percurso investigativo também incluiu conversas com técnicos e especialistas. Entrevistas levaram a uma ampliação de fontes e locais que permitiram o cruzamento de dados e uma visão detalhada do objeto empírico.

Uma vez coletadas, as entrevistas gravadas em áudio seguiram para transcrição e análise. Neste processo, ter cursado a disciplina extracurricular “Tópicos Especiais em Estudos Historiográficos” trouxe à pesquisa procedimentos úteis, como os utilizados pela História Oral. De acordo com Verena Alberti (2005), trata-se de um “um método de pesquisa que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de aproximar do objeto de estudo”. (p. 18).

Na História Oral, “as entrevistas passam a ter estatuto de documento”, restaurando assim o protagonismo do pesquisador em busca de novas fontes, e incluindo a subjetividade como elemento de análise, já que as entrevistas, uma vez registradas e transcritas, intencionalmente “documentam uma versão do passado”. (p. 19). Segundo Alberti, isso difere da noção em voga no século 19, quando prevalecia a busca positivista da verdade única e sem conflitos, obtida a partir de textos e imagens inscritos em suportes fixos.

(...) não é mais fator negativo o depoente poder ‘distorcer’ a realidade, ter ‘falhas’ de memória ou ‘errar’ em seu relato; o que importa agora é incluir tais ocorrências em uma reflexão mais ampla, perguntando-se por que razão o entrevistado concebe o passado de uma forma e não de outra e por que razão e em que medida sua concepção difere (ou não) das de outros depoentes. (ALBERTI, 2005, p. 19).

No entanto, Alberti alerta para o fato de que esta abordagem

(...) só pode ser empregada em pesquisas sobre temas recentes, que a memória dos entrevistados alcance. Com o passar do tempo, as entrevistas assim produzidas poderão servir de fonte de consulta para pesquisas sobre temas não tão recentes, mas a realização de entrevistas pressupõe o estudo de acontecimentos e/ou conjunturas ocorridas num espaço de aproximadamente 50 anos. (ALBERTI, 2005, p 21).

A carência de informações sistematizadas sobre a Indústria Velo-Cine seria motivo suficiente para justificar o método da História Oral, pois esta permite “recuperar aquilo que não encontramos em documentos de outra natureza: acontecimentos pouco esclarecidos ou nunca evocados, experiências pessoais, impressões particulares, etc.”

(ALBERTI, 2005, p. 22), a ponto de a autora afirmar que “não se pode pensar em história oral sem pensar em biografia e memória”. (p. 23). No entanto, para ela, a maior característica de tais documentos não é a de suprir lacunas, mas decorre de “uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”. (p. 23).

Ao se desenvolver em meio a recuos e evocações paralelas, repetições, desvios e interrupções (...) a análise da entrevista tal como efetivamente transcorreu permite que se apreendam os significados não diretamente ou intencionalmente expressos (ALBERTI, 2005, p. 24).

Dentro desse suposto, uma versão diferente sobre o mesmo evento não invalida a anterior ou torna a pesquisa menos confiável, mas sim, desde que sob o exercício de compreensão baseado na coleta e interpretação, contribui para a construção segundo Alberti (2005), de um “conhecimento acurado – porque cuidadoso – a respeito do objeto de reflexão, base para a formulação de abstrações e generalizações”. (p.26).

Verena Alberti (2004) ressalta outro elemento importante para esta pesquisa: o retorno ao fato, no sentido de incluir nesta categoria não apenas técnicas e eventos passados, como a memória de representações, hábitos e modos de agir e pensar. Para tanto, é preciso apurar o ouvido e perceber fatos que podem passar despercebidos nas entrevistas e na posterior interpretação de arquivos.

Para Alberti, memória é fato, pois pode trazer em si a oportunidade de acessar novos sentidos, novos acontecimentos, inclusive capazes de interferir na realidade, gerar novas ações e causar mudanças. Desta forma, a autora caracteriza o ofício do pesquisador como uma mistura de obstinação e impotência, trabalho no qual não basta coletar e divulgar, mas compreender e interpretar. “As entrevistas tem valor de documento, e sua interpretação tem a função de descobrir o que documentam”. (Alberti, 2004, p. 19).

Alberti ainda afirma que relatos pessoais podem levar a um retrato do coletivo, pois “biografias, histórias de vida, entrevistas de história oral, documentos pessoais, enfim, mostram o que é potencialmente possível em determinada sociedade ou grupo, sem esgotar, evidentemente, todas as possibilidades sociais”. (Alberti, 2004, p. 23). E ressalta que a opção por essa metodologia só convém “quando os resultados puderem efetivamente responder a nossas perguntas e quando não houver outras fontes disponíveis - mesmo entrevistas já realizadas - capazes de fazê-lo” (p. 23). Por isso,

afirma, a história oral atende não só à área de história, mas à antropologia, arqueologia, comunicação, entre outras.

Além da produção e análise de entrevistas, as visitas à antiga Indústria Velo-Cine e ao circuito por ela atendido contemplaram o registro arquitetônico, a busca de equipamentos e a coleta de objetos e resquícios, onde foram observados aspectos internos e externos ao prédio. Este processo *in loco* incluiu as entrevistas descritas anteriormente, realizadas durante as visitas com o objetivo de relacionar passado e presente.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos: o primeiro revisa a bibliografia disponível e os aspectos teóricos e procedimentais adotados para abordar o nosso objeto de estudo. O viés principal é o do cinema como arqueologia das mídias (ELSASSER, 2018), tendo como busca “o tempo remoto do ver e do ouvir” (ZIELINSKI, 2006). Também neste capítulo o projetor Velo-Cine é colocado em contexto com os demais fabricantes brasileiros, e os estudos já realizados a esse respeito.

Como em um diário de viagem, o capítulo 2 se dedica a registrar e identificar o circuito de exibição do período em que a fábrica esteve ativa. A partir de entrevistas, fotografias, equipamentos e outras informações obtidas em campo, foi possível elaborar um perfil histórico e técnico dos cinemas atendidos pela Indústria Velo-Cine.

O capítulo 3 consiste na história de Veloso e sua oficina, dos serviços de manutenção à formalização como indústria, construída a partir de depoimentos de familiares, exibidores, projetoristas e técnicos. Este capítulo também se dedica a analisar o funcionamento dos projetores e amplificadores produzidos pela Velo-Cine, a partir da análise de imagens fotográficas e da observação de máquinas encontradas nas cidades de Sapé e Araruna.

Por fim, é importante frisar que, ao investigar a atuação da Indústria Velo-Cine Ltda. e do conjunto de salas, técnicas e práticas de exibição do circuito por ela atendido, esta dissertação não tem pretensões de esgotar o assunto. Ao contrário, se coloca como trabalho aberto, onde, espera-se, cada lacuna possa indicar caminhos e possibilidades para novas pesquisas e esforços para a elaboração de uma história da exibição cinematográfica no Brasil; história que, como veremos, está em permanente atualização.

2 O PROJETOR DE CINEMA: ORIGENS E ANALOGIAS

Apesar de ter sido utilizado pela primeira vez para fins comerciais em 1895, o conjunto de técnicas ópticas, elétricas e mecânicas que levaram à invenção do cinematógrafo é resultado de vários séculos de experimentos e dispositivos, entre eles a fantasmagoria, a espectrologia, o panorama, o diorama, a lanterna mágica, a retroprojeção móvel, o fantascópio, o zoopraxiscópio, a cronofotografia reversível, entre tantos outros dispositivos conhecidos como brinquedos ópticos, ou *philosophical toys*.

De todos estes equipamentos, a lanterna mágica foi o mais popular. Desenvolvida por Athanasius Kircher no século 17, a lanterna mágica não foi a primeira tentativa de projetar tecnicamente figuras em recintos escuros, mas a de maior sucesso comercial até então. De acordo com Laurent Mannoni (2003), no livro *A grande arte da luz e da sombra – arqueologia do cinema*, seu princípio permaneceu o mesmo, com algumas poucas variantes, do século 17 ao fim do século 19.

Trata-se de uma caixa óptica de madeira, folha de ferro, cobre ou cartão, de forma cúbica, esférica ou cilíndrica, que projeta sobre uma tela branca (tecido, parede caiada ou mesmo couro branco, no século XVIII), numa sala escurecida, imagens pintadas sobre uma placa de vidro. Diabruras, cenas grotescas, eróticas, escatológicas, religiosas, históricas, científicas, políticas, satíricas: todos os assuntos foram abordados. A imagem é “fixa” ou “animada”, pois a placa comporta um sistema mecânico que permite dar movimento ao assunto representado. Basta introduzir a placa de ponta-cabeça no passa-vistas e na frente do foco luminoso de uma vela ou de uma lâmpada a petróleo (...). Às vezes colocava-se um refletor prateado atrás da chama ou da lâmpada, para concentrar a luz no tubo óptico, fixado na frente da lanterna. Uma chaminé no teto da caixa dava vazão à fumaça. A disposição das lentes no tubo óptico variava de modelo para modelo, sobretudo no século 19, mas geralmente consistia numa possante lente plano-convexa, semiesférica, com a face plana voltada para a fonte de luz, fazendo convergir os raios luminosos para a placa de vidro pintada. Na extremidade do tubo óptico, nas lanternas mais simples, acrescentavam-se uma ou duas lentes plano-convexas, cuja função era ampliar a imagem e projetá-la corretamente. (MANNONI, 2003, p. 58).

No livro *Ars magna lucis et umbrae*, Athanasius Kircher⁶ detalha o funcionamento do equipamento baseado em reflexos e refrações destacando a importância de o mecanismo próprio da lanterna mágica permanecer imperceptível, fora do campo de visão dos espectadores. Mantida até hoje nas salas de cinema, esta verdadeira camuflagem favorece a ilusão e o envolvimento das plateias a partir do ocultamento do dispositivo de reprodução de filmes em cabines de projeção. Esta

⁶ De acordo com Zielinski (2006, p. 158).

propensão ao “desaparecimento” se tornou característica permanente dos aparelhos midiáticos e seus *hardwares* cada vez mais compactos e invisíveis.

Em *Espaços do sonho*, Vieira e Pereira (1983) tratam do “desaparecimento” do projetor de cinema.

Esse modelo dominante possui características bastante específicas que são sustentadas por um eixo onde se combinam e se complementam, mutuamente, o ilusionismo da representação e o mascaramento total dos meios técnicos de reprodução. (VIEIRA, PEREIRA, 1983, p. 9).

Entre as referências, Vieira e Pereira chamam atenção para o clássico estudo *Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, onde Jean-Louis Baudry analisa a centralidade dos dispositivos ópticos como condicionadores de novas formas de percepção.

Pode-se perguntar, pois, se o caráter técnico das máquinas ópticas, diretamente relacionado à prática científica, não serve para mascarar não só seu emprego nas produções ideológicas, mas também os efeitos ideológicos que elas mesmas são suscetíveis de provocar. Sua base científica lhes assegura uma espécie de neutralidade e evita que se tornem objeto de um questionamento. (BAUDRY, 2018, p. 310).

Mas o projetor pode ser abordado por outros pontos de vista. Em busca de uma compreensão própria, Elsaesser (2018) enxerga a invenção do cinematógrafo como resultado da preocupação do século 19 com a maneira como o movimento era representado. “A tira linear do filme, transportada por diferentes tipos de mecanismos e aprimorada por um carretel, sugere todos os tipos de analogias com outros recursos de transporte e movimentação; por exemplo, a estrada de ferro (...)” (p. 223). Para o autor, trata-se de uma peça típica da segunda revolução industrial, que combina adaptações da lanterna mágica, da máquina de costura e da metralhadora.

Além da focalização da luz, o projetor está interessado em transmitir e transportar, com conversão e interação: suportes e rodas dentadas, discos excêntricos como a Cruz de Malta, molas e mecanismos de recolhimento. Em sua aparência externa e em seu funcionamento interno, o projetor de filmes conserva a mesma forma e construção de cem anos, muito tempo depois que as tecnologias que possibilitaram sua existência foram completamente modificadas ou substituídas. Assim, o cinema não é um objeto especialmente construído e inteiramente projetado, mas sim um híbrido, que sempre se valeu da interação de diversos sistemas heterogêneos. (ELSAESSER, 2018, p. 223).

A analogia com a metralhadora está em sintonia com a visão de Kittler (2016) que, por sua vez, inverte a máxima de Marshall McLuhan (o meio como extensão

humana) ao afirmar que, ao se tornar sensorial e psicologicamente modelado pelo aparato midiático, o humano se torna uma extensão dos meios técnicos.

Sua visão se justifica pela compreensão de uma história das mídias atrelada à escalada estratégico-militar-industrial. Sob este ponto de vista, por ocultar os meios de sua produção, as ilusões ópticas se tornam “camuflagem” e o efeito estroboscópico da projeção de 16 ou 24 quadros por segundo, uma forma de “treinar as nossas velocidades de percepção para as exigências extremas de uma guerra técnica” (KITTLER, 2016, p. 213) com uso de máquinas que, ao disparar luz, ofuscam e confundem o inimigo. Para o autor, a lanterna furta-fogo, usada como elemento paralisante, pode ser entendida como precursora bélica da lanterna mágica:

O uso oficial ou lícito das lanternas furta-fogo limitava-se à iluminação de campos de batalha, mas foi inoficial e ilicitamente usado também por caçadores legais e ilegais, pescadores e assassinos. Ainda hoje, os barcos dos pescadores gregos atraem sua presa na escuridão do mar Egeu com a luz de suas lanternas furta-fogos. (KITTLER, 2016, p. 92).

Com relação ao cinematógrafo, Kittler (2016) estabelece uma relação direta entre o seu surgimento, em 1895, e a invenção do revólver automático. “A serialidade do tiro do revólver corresponde no filme, é claro, aos movimentos do objeto do filme no tempo serial”. (p. 205). Antes disso, continua o autor, dois dispositivos comprovaram que era possível simular movimento ao disparar em frente aos olhos uma sequência de imagens impressas em discos giratórios: trata-se do fenacitoscópio de Joseph Plateau.

Em 1879, a combinação entre fotografia instantânea, fenacitoscópio e lanterna mágica permitiu ao cientista Eadweard Muybridge inventar o zoopraxiscópio, primeiro aparelho capaz de provocar a ilusão de movimento a partir da projeção de imagens baseadas em fotografias. No entanto, a captura de tais imagens se dava em câmeras distintas, posicionadas lado a lado. Coube ao artista Étienne-Jules Marey unir o processo em um único dispositivo: o fuzil cronofotográfico. Kittler (2016) descreve como o aparelho funcionava:

O fotógrafo apoiava o fuzil no ombro para estabilizar o aparelho, mirava o alvo, apertava o gatilho e gerava assim uma fotografia instantânea. Como no revólver, o tambor – no qual havia ainda onze negativos não expostos – girava 30 graus, trazendo o próximo negativo para a posição de exposição (KITTLER, 2016, p. 224).

No entanto, o cinema só passou a existir quando articulou duas invenções recentes. Ao combinar duas de suas propriedades intelectuais, a lâmpada incandescente e o fonógrafo, coube ao norte-americano Thomas Edison inventar o kinetoscópio, capaz

de reproduzir imagens e sons sincronizados em exibições em visores individuais. A invenção repercutiu na Europa, levando a Georges Demeny a batizar o seu projetor de “fonoscópio” (MANNONI, 2003), e aos irmãos Louis e Auguste Lumière a patentear o cinematógrafo e cobrar ingressos para a famosa sessão pública de dezembro de 1895, no Le Grand Café de Paris.

Em 1913, Edison apresentou uma versão sincronizada e amplificada de cinema sonoro batizada de fonoscópio, sendo rejeitado pelos exibidores por limitações técnicas e comerciais, pois ainda não era possível sonorizar uma sala de cinema sem que houvesse distorções. Em 1925, com o surgimento de fonógrafos eletronicamente amplificados⁷, os sinais sonoros puderam ser corretamente transmitidos da cabine para cornetas metálicas e caixas acústicas posicionadas no salão, em sincronia com as imagens projetadas na tela⁸. Com a técnica do som óptico⁹, a banda sonora passou a ser inscrita com os fotogramas na mesma película, o que permitiu unificar a leitura das informações visual e sonora no mesmo equipamento¹⁰.

A Segunda Grande Guerra levou a uma colaboração sem precedentes entre indústria bélica e cinematográfica, o que resultou em recursos inovadores não apenas nos formatos de tela e reprodução sonora, como na técnica de pigmentação que, com o tempo, tornou os filmes coloridos o novo padrão dos estúdios. Surgem então os sistemas estereofônicos e os formatos de tela panorâmicos e, com isso, a necessidade de adaptar a dimensão das telas, equipar projetores com novas lentes, e atualizar os sistemas de leitura e amplificação sonora, “para iludir também as espacialidades dos ouvidos e dos olhos” (KITTLER, 2016, p. 296).

Durante a Primeira Guerra Mundial, vários professores, físicos e pesquisadores da música haviam trabalhado para localizar a artilharia inimiga, mantida invisível, ampliando artificialmente a distância entre os ouvidos e os olhos. Um deles, o físico francês Henri Chrétien, transpôs seu método de localização militar para o truque civil de comprimir horizontalmente as imagens do filme no momento de sua gravação, com a finalidade de adequar um ângulo bem maior entre os olhos ao formato-padrão de Edison e corrigir essa distorção na reprodução. (KITTLER, 2016, p. 296).

Um pouco mais adiante, afirma Kittler (2016), o surgimento dos formatos de tela ainda mais amplos, como o Cinerama e o Cinemascope, deriva de processos

⁷ Desenvolvidos por Lee de Forest. (MACHADO, p. 143).

⁸ Sistema Vitaphone, patenteado pela Warner Bros.

⁹ Inventado em 1903 por Eugene Lauste, que fotografou ondas sonoras e restituiu o som pela projeção do filme sobre uma célula de selênio. (MACHADO, p. 144).

¹⁰ Sistema criado por Lee de Forest em 1924 e patenteado pela Fox como Movietone.

iniciados em 1914 com imagens captadas por aviões e sua restituição fotográfica do campo de batalha.

Mesmo após a conversão ou surgimento dos primeiros cinemas com projeção digital, no fim dos anos 1990, o 35mm continuou a ser o padrão de exibição profissional até 2009, quando iniciou uma fase de transição que durou até 2012, tendo o seu uso no Brasil encerrado em 2015, com o fim da distribuição comercial de filmes em suportes analógicos.

2.1 ESTUDOS SOBRE EXIBIÇÃO E FABRICAÇÃO DE EQUIPAMENTOS NO BRASIL

Se comparadas aos estudos em torno da produção e do mercado de cinema no Brasil, as pesquisas sobre a história da exibição e dos exibidores cinematográficos se mostram bem mais pontuais. Um universo pequeno, ainda que significativo, onde os esforços estão mais focados nos circuitos das capitais e grandes cidades, excluindo assim boa parte do parque exibidor do século 20 situado nas cidades de pequeno e médio porte.

Neste sentido, destaca-se o pioneiro livro *Palácios e poeiras*, organizado por Alice Gonzaga (1996), sobre os cinemas do Rio de Janeiro, e diretamente relacionado com o texto de Vieira e Pereira (1983), este, pioneiro em relacionar as funções e relações entre sala de cinema e arquitetura. Ainda nesse campo, é importante destacar os trabalhos de Kate Saraiva (2014) sobre os cinemas do Recife e de José Inácio de Melo Souza (2016) sobre as salas de São Paulo.

Na Paraíba, há o incontornável trabalho em dois volumes de Wills Leal (2012) que, já nos anos 1980, escreveu a história do parque exibidor do estado, com destaque para as principais salas. Este primeiro inventário dos cinemas paraibanos, mesmo que parte de um projeto maior, que envolve vários aspectos da atividade cinematográfica no estado, encontra eco em iniciativas memorialísticas presentes em livros como o pioneiro *Os Cinemas da Bahia: 1897-1918* (BOCCANERA Jr., 2007), escrito nos anos 1920.

José Inácio de Melo Souza (2016) também realizou uma abrangente revisão bibliográfica sobre a exibição no Brasil, com destaque para estudos recentes advindos do Rio de Janeiro, e que apontam para a relação entre cinema e urbanismo, o interesse não apenas pela identificação e mapeamento urbano, mas pela preservação dos rituais

de ida ao cinema em *A segunda Cinelândia carioca* (2012), de Talitha Ferraz, e a busca por uma arqueologia do mercado exibidor em *O cinematographo em Nicteroy* (2012), de Rafael de Luna Freire, livros que valorizam os estudos de cinema a partir de sua recepção.

Evidentemente, trata-se de uma abordagem da história do cinema no Brasil incomum em diversos aspectos. (...) o foco na história da exibição e recepção se dá especialmente sob o prisma de uma história tecnológica do cinema, mas que não se dedica às grandes invenções ou aos principais inventores. (FREIRE, 2018, p. 105).

Os primeiros equipamentos de projeção cinematográfica fabricados no Brasil datam dos anos 1930. De acordo com Freire (2018), o advento do cinema sonoro estimulou o surgimento e o desenvolvimento dessa indústria, pois a novidade obrigou os cinemas a modernizar cabines e salas de exibição. “Esse estágio envolve adaptações que, em nosso caso, incluem imitações e simplificações de uma tecnologia importada para atender às demandas dos exibidores brasileiros” (2018, p. 106).

Com o passar dos anos, surgiram projetores brasileiros que por muito décadas habitaram as cabines de projeção do país: Cinephon, Fonocinex (Byington & Cia.), Cinetom, Centauro, Triunfo¹¹ e Incol¹². Entre as marcas estrangeiras, as mais recorrentes eram Photophone (RCA), Pathé¹³, Philips¹⁴ e Simplex XL¹⁵ (Western Electric). Suas fábricas estavam concentradas em três estados: Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Ao prestar serviços para o exército e outros contratantes, Pedro Veloso da Silveira já trabalhava com algumas destas marcas.

Exceto pela Velo-Cine, não encontramos registros de produção industrial de projetores 35mm em outros estados do Brasil. As poucas iniciativas eram voltadas para a produção artesanal, como a do relojoeiro capixaba Ludovico Persici (1899-1944), que em 1927 inventou e patenteou o Apparelho Guarany, “uma máquina capaz de filmar,

¹¹ Fabricado entre os anos 1950 e 1970 pela família Canteruccio, com excelente desempenho. (LUCA, 2011, p. 110).

¹² Em 1959, após realizar um curso técnico na Western Electric, Orion Jardim de Faria fundou a Indústria Cinematográfica Orion Ltda, que fabricou cerca de mil projetores para uso profissional, sendo 178 do modelo 70/35, capaz de exibir filmes nas bitolas 35mm e 70mm. Fonte: <https://webinsider.com.br/orion-jardim-de-faria/>. Acesso em: 01 set. 2021.

¹³ O modelo Sólidus era fabricado em São Paulo por Gustavo Zieglits.

¹⁴ Fabricado em São Paulo pela Indústria Brasileira de Eletricidade – Inbelsa.

¹⁵ Lançado em 1949, o Simplex XL se tornou um dos projetores mais populares e assim permaneceu como modelo básico até o fim do período analógico. XLs e suas variantes são conhecidos pela confiabilidade, sendo máquinas que requerem pouca manutenção desde que regularmente lubrificadas. Disponível em https://www.sprocketschool.org/wiki/Simplex_X-L. Acesso em: 05 set. 2020. Tradução do autor.

revelar, projetar e medir o filme, além de tocar uma campainha anunciando o final da projeção”. (VIEIRA JR.; ALBUQUERQUE, 2015, p. 25).

No campo da filmagem, o cineasta baiano Roberto Santos desenvolveu, na mesma época, o processo batizado de Igluscope, a partir de uma lente anamórfica dupla forjada na ótica de seu pai, em Salvador. Compatível com qualquer câmera, o Igluscope tornou possível filmar com mais amplitude, em formato de tela até então restrito aos estúdios americanos¹⁶. Da mesma forma, Machado Bittencourt e Luiz Barroso forjaram a própria lente cinemascope em Campina Grande, para rodar e exibir o filme “A Feira”, em 1966 (LEAL, 2007, v. 2, p. 96). Curiosamente, a lente era a única peça do projetor que Veloso não fabricava na sua oficina, em Olinda.

2.2 A ANATOMIA DO PROJETOR 35MM

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie, em seu *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2003), o funcionamento de um projetor analógico é o mesmo desde que foi inventado, no fim do século 19, de acordo com princípios ópticos, elétricos e mecânicos.

A parte óptica, em seu princípio, não mudou desde seus antigos aparelhos e trata-se ainda de iluminar por transparência uma imagem que será assim “transportada” para uma tela, depois de ter atravessado um conjunto de lentes que realizam seu aumento. O que o projetor acrescenta é a realização do movimento da imagem, obtida pelo transporte da película com a ajuda de um mecanismo que fixa cada fotograma durante um tempo breve (da ordem de 1/40 de segundo) diante da janela de projeção. (p. 243).

Colocando de maneira simples, o projetor 35mm é composto por três peças fundamentais: lanterna (fonte de luz), cabeçote (leitura de imagem e som) e pedestal (base de sustentação). Porém, para detalhar melhor o seu funcionamento, adotaremos a divisão proposta por Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011), que o decompõe em seis sistemas, elementos ou acessórios:

- a) Cabeçote: conjunto formado por “mecanismos de tração do filme, através dos tambores dentados, e dos trilhos que conduzem os filmes pela janela de projeção e, internamente, os sistemas de obturação”. (p. 106);

¹⁶ Com esta lente, Roberto Santos filmou o longa “Redenção” (CARVALHO, 1999, p. 218).

- b) Lentes: as objetivas são responsáveis por definir as proporções de tela (1,33:1 – *fullscreen*; 1,66:1 e 1,85:1 – panorâmicas; e 2,35:1 – *cinemascope*). Elas são compostas por um “conjunto de seis ou sete cristais. São afixadas dentro de um cilindro metálico projetado para a colocação precisa de cada elemento óptico. Os elementos frontais compõem um conjunto móvel que permite ajustar o foco da imagem”. (p. 81);
- c) Lanterna de luz com retificador, responsável por emitir uma “forte fonte de luz que atravessa a película e os componentes da lente para, finalmente, fixar-se na tela”. (p. 111);
- d) Sistema de fornecimento de filme, formado por dois chassis que comportam 600 metros de película: um no topo (chassi fornecedor) e outro abaixo do sistema sonoro (receptor). (p. 115).
- e) Automação; e
- f) Assessorios de cabine: mesa de rebobinagem¹⁷, carretéis de filmes¹⁸ e coladeiras¹⁹ (p. 123-4).

De acordo com Luca (2011), a forma clássica de exibição “utilizava dois projetores que exibiam alternadamente os rolos de um filme” (p. 114). Assim, para exibir um longa-metragem com duração de 100 minutos, é necessário dividir o filme em cinco ou seis latas com aproximadamente 600 metros cada, “exigindo, portanto, igual número de transferências de projetores”. (p 114).

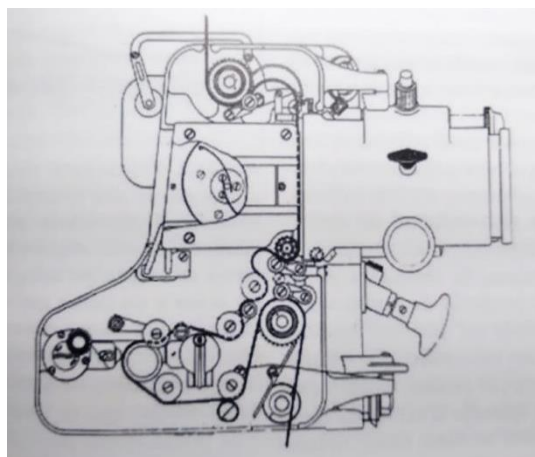
A película é trazida para o cabeçote a partir de um conjunto de engrenagens conectadas a um sistema de bobinas articuladas que pode assumir formas de maior ou menor complexidade. O eixo de tração superior traz a fita do chassi (carretel) acima para a janela onde o fotograma será projetado para, logo depois, a banda sonora ser lida pela cabeça de som. Da mesma forma, um tambor de tração inferior retira a fita deste sistema, levando-a para o chassi inferior.

¹⁷ A mesa de rebobinagem é “composta de uma mesa pesada com tampo liso, geralmente forrado em aço inox ou fórmica, onde são instalados dois suportes verticais com eixos. O da direita possui uma manivela que dá movimento giratório em sentido horário, rebobinando o filme que deverá sair do eixo esquerdo”.

¹⁸ Os carretéis são “fundamentais para uso em projetores com chassis, pois armazenam a película. Os filmes saem das distribuidoras enrolados, sem carretéis, sendo transferidos para os carretéis através da mesa de rebobinagem”.

¹⁹ Em projetores de chassi simples, as coladeiras “servem para consertar eventuais quebras da película”.

Figura 1 - Diagrama da cabeça de projeção dos modelos Philips série FP 5 e 6, fabricados no Brasil pela Inbelsa.



Fonte: Luca (2012, p. 111).

A leitura de imagem e do som se dá a partir de feixes independentes de luz que atravessam o filme. A ilusão do movimento surge quando os fotogramas gravados na película são projetados à razão de 24 quadros por segundo (*frames per second*, ou fps) a partir de uma janela com luz controlada por um obturador. Em sincronia com esse sistema, um mecanismo de rotação intermitente, a Cruz de Malta (ou Cruz de Genebra) posiciona cada fotograma na janela. Para que a Cruz de Malta posicione os fotogramas com precisão, é formada uma volta distendida conhecida como “laçada” ou *loop* (Figura 1). Este subsistema não apenas estabiliza o filme na janela, como evita que a faixa escura entre os quadros apareça na tela.

Figura 2 - Cruz de Malta do projetor Simplex 35mm (visão interna).

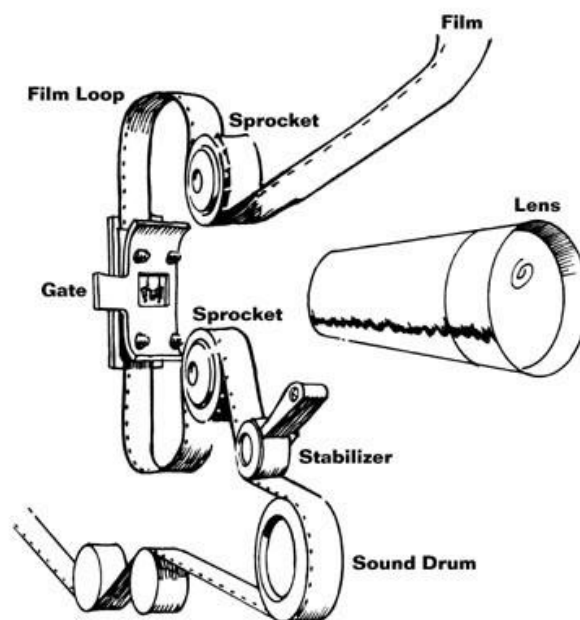


Fonte: Tesla500²⁰.

20

https://www.youtube.com/watch?v=SqZhLzvvUp0&list=WL&index=21&t=729s&ab_channel=tesla500. Acesso em: 01 set. 2021.

Figura 3 - Diagrama da laçada, ou loop.



Fonte: Canyon Cinema²¹.

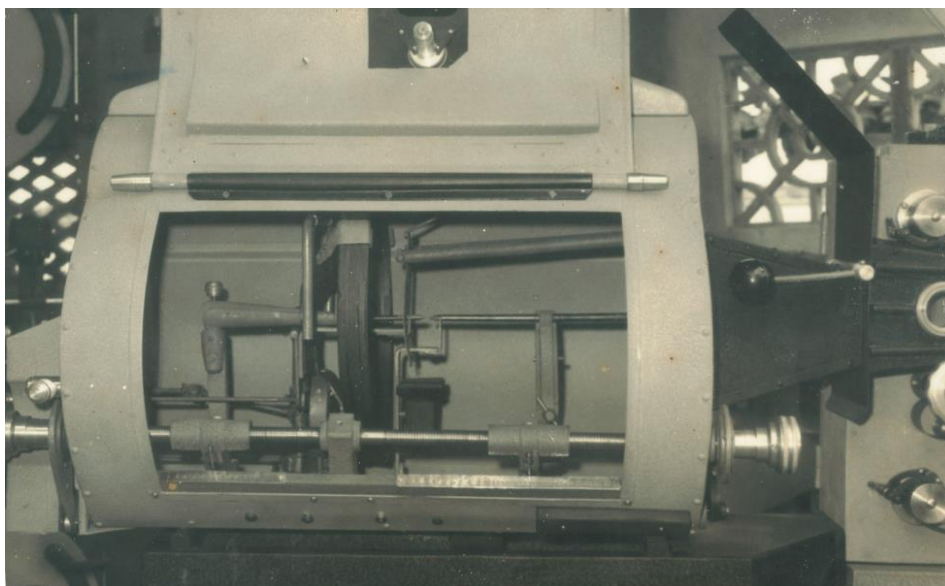
Quanto ao sistema de iluminação, apesar de nos anos 1950 alguns projetores já utilizassem lâmpadas incandescentes (Xenon), até o fim dos anos 1960 predominava no Brasil a produção de luz a partir da combustão de hastes de cobre (sistema de arco voltaico). Luca (2011) descreve em detalhes o sistema de “luz a carvão”:

A iluminação por arco voltaico consiste em eletrificar, em alta tensão, dois polos metálicos, afixando neles bastões de carvão supercompactados. Ao encostar os dois bastões, através de um mecanismo de aproximação, provoca-se um curto-circuito. Os carvões incandescentes são afastados. Mantendo-se uma distância bastante próxima com as chamas ativadas entre os dois carvões, e com a energia circulando entre eles, obtém-se uma luminosidade extremamente forte e constante. A luz gerada é refletida por um espelho côncavo instalado no centro de convergência da chama, sendo direcionada para a “janela de projeção”. Um sistema de aproximação automática, conhecido pelos operadores como “burrinho”, fazia o movimento de compensação contínua dos bastões que se queimavam. (LUCA, 2012, p. 111).

Nem todos os projetores contavam com sistema de aproximação automática, principalmente os mais antigos. Nestes casos, era necessário compensar manualmente o afastamento das hastes de cobre, enquanto queimavam.

²¹ <https://canyoncinema.com/clients/projection-standards/>. Acesso em: 04 set.2021.

Figura 4 - Visão interna de uma Lanterna Velo-Cine fabricada em 1961. Ao centro, na horizontal, estão posicionadas as hastes de cobre; as manoplas de correção manual estão na parte inferior, também na horizontal.

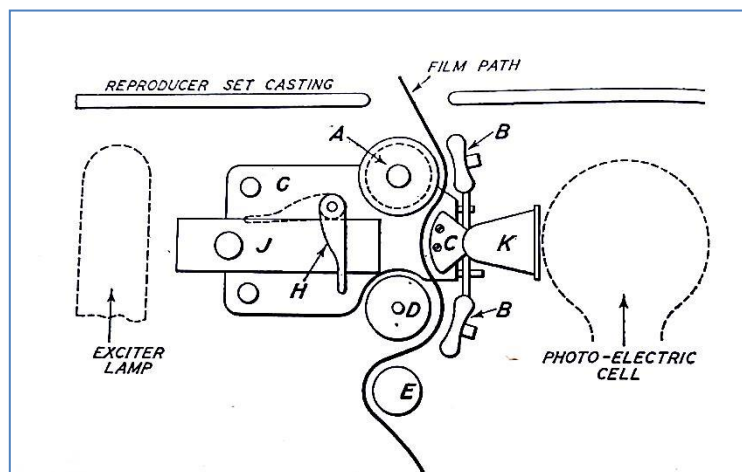


Fonte: Acervo da família Veloso.

Já o sistema sonoro óptico-analógico, também chamado de fotoelétrico, é composto por dois conjuntos:

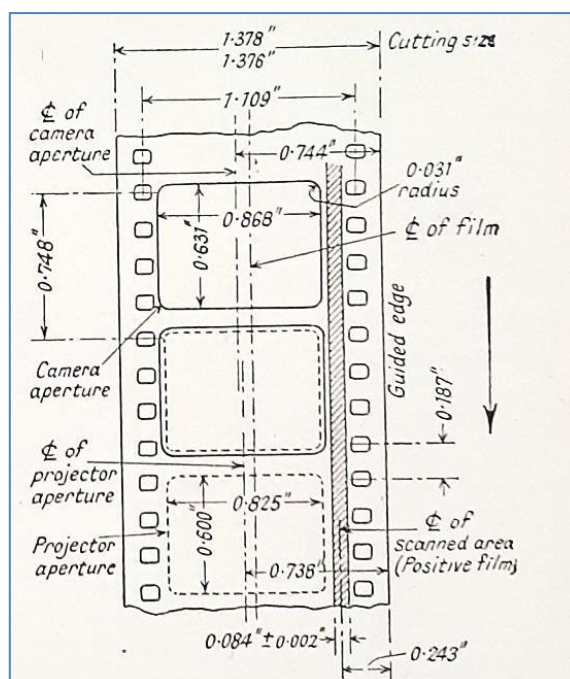
O primeiro possui uma lâmpada excitadora de filamentos que projeta sua luminosidade através de pequenas lentes convergentes. Esse fecho de luz extremamente concentrado atravessa a pista sonora ótica do filme em movimento, projetando-se em uma célula fotossensível instalada dentro de um conjunto receptor. Desta forma, o sinal óptico colocado na lateral do filme será convertido em sinal elétrico, transmitido para um pré-amplificador instalado fora do sistema de projeção. (LUCA, 2012, p. 107-8).

Figura 5 -Diagrama de uma cabeça de som ótico-analógico.



Fonte: CAMPBELL, LAW, MORRIS e SINCLAIR (1951, p. 26).

Figura 6 - Esquema de um filme sonoro em 35mm: perfurações laterais da película, fotogramas 4:3 ao centro e banda do som óptico à direita (rachura).



Fonte: CAMPBELL, LAW, MORRIS e SINCLAIR (1951, p. 1).

O sinal elétrico monofônico (um canal) gerado pela cabeça de som era conduzido até um amplificador, para então cruzar a sala de exibição e ser decomposto por divisor de frequência para um alto-falante de 15 polegadas (sons graves e médios) e um jogo de cornetas metálicas multidirecionais (sons agudos), geralmente instaladas por detrás da tela do cinema.

De acordo com Luca, este sistema exigia equipamentos simples, que sofreram poucas mudanças até meados dos anos 1970, quando sistemas Dolby Stereo passaram a ser viáveis comercialmente.

Para a sonorização de filmes monofônicos usava-se uma aparelhagem bastante simples. No projetor existia um conjunto leitor de som com células fotoelétricas e, externamente, um rack com um pré-amplificador, um amplificador de um só canal e uma caixa de som frontal, em geral composta por um *woofer*²² e uma corneta de agudos. (LUCA, 2012, p. 129).

Especializado em sonorização de cinemas, Pedro Veloso se apropriou deste sistema para fabricar seu próprio modelo de leitura e amplificação do som óptico, como será apresentado no próximo capítulo.

²² Alto-falante usado para reproduzir frequências sonoras graves e médias.

3 CIRCUITOS, EXPLORAÇÕES, MAPEAMENTOS: UM DIÁRIO DE VIAGEM

Quando esta pesquisa começou, as perguntas não eram poucas. Como Pedro Veloso conseguiu montar um modelo próprio? A quem ele vendia seu equipamento e prestava serviços? Quais as semelhanças e diferenças de um Velo-Cine com os demais projetores daquela época? Com relação aos vestígios materiais, o que haveria restado? Como reunir e sistematizar esse material?

Como ponto de partida, a pesquisa buscou levantar o máximo de informações a respeito dos cinemas atendidos pela fábrica. Uma vez em campo, seria possível investigar as condições e demandas do circuito regional, que sustentaram a produção industrial de projetores e prestação de serviços cinematográficos a partir de um galpão localizado na periferia de Olinda.

As primeiras entrevistas foram realizadas em março de 2018, com duas fontes de extrema importância: Geovanito Fernando Viana da Silveira, filho de Pedro Veloso – e também o seu “braço direito” na indústria; e José Hildo Inácio Pontes, técnico cuja colaboração levou ao aperfeiçoamento da reprodução sonora nos projetores Velo-Cine, assim como a sua instalação e manutenção, como será mostrado no próximo capítulo.

Além de informações sobre o projetor e a fábrica, a entrevista com Geovanito permitiu compor um mapa inicial de cinemas por ela atendidos, em seis estados do Nordeste brasileiro. Esta busca permitiu identificar características que aproximam e diferenciam os cinemas de então, assim como traçar um perfil daquele circuito exibidor e de atividades de distribuição específicas, que por sua vez conduziram a novas fontes e informações, prédios e maquinaria em diferentes estados de conservação.

A lista inicial de cidades já dava a entender que este mapa passaria longe das capitais, dominadas pelos grandes exibidores. Enquanto os cinemas administrados por grandes empresas exibidoras se modernizavam de acordo com os avanços técnicos e de conforto arquitetônico, cinemas de bairro e do interior permaneciam defasados ou restritos à bitola 16mm, como confirmam os relatos obtidos em campo. Estas salas ficavam em segundo plano também na distribuição, não raro recebendo rolos em condições precárias, após cumprir o circuito principal.

A bitola 16mm foi a principal alternativa ao padrão estabelecido pelo 35mm para a produção e a exibição de filmes ao longo do século 20. Introduzidos pela Kodak nos anos 1920, os filmes 16mm se popularizaram entre realizadores independentes e

documentaristas, pelo equipamento mais leve e de menor custo. Dentro desta mesma lógica, formou-se também um circuito de exibição alternativo em escolas, cineclubes, sindicatos e instituições públicas, onde filmes rodados em 35mm eram distribuídos em cópias 16mm.

De acordo com Fernando Weller (2014), os projetores 16mm “dispensam salas profissionais de exibição” e promoviam “o afastamento da imagem perfeita de Hollywood”.

Do ponto de vista da exibição, a indústria de equipamentos promoveu um grande investimento em projetores 16mm para circuitos não comerciais, especialmente em instituições educativas e criou um canal de escoamento para a produção dos filmes que, aos poucos, se expandiu para salas alternativas de exibição e espaços domésticos. (WELLER, 2014, p. 7).

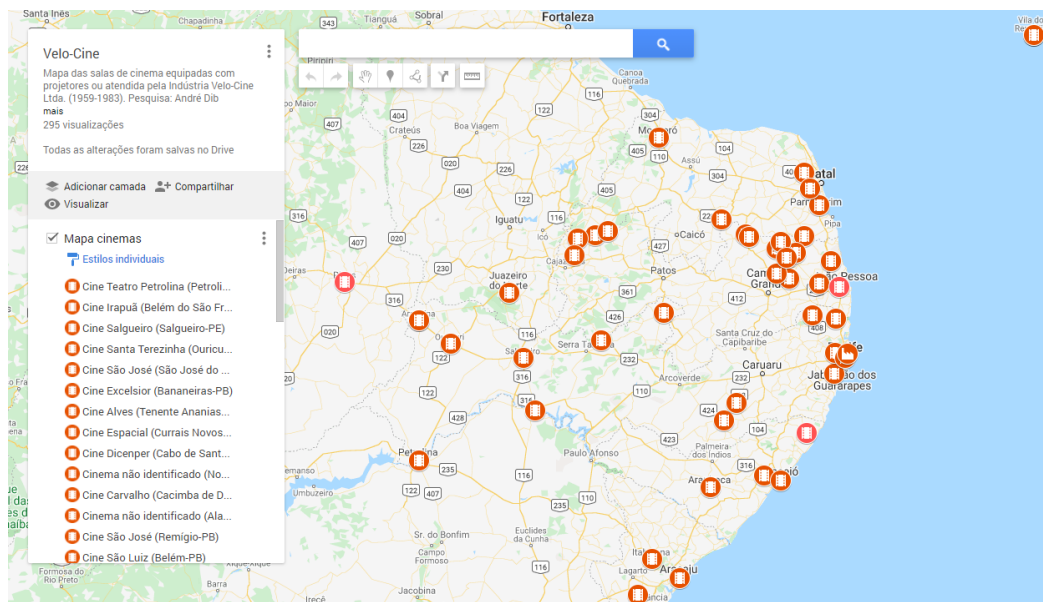
Ainda que com limitações de títulos disponíveis e de recursos técnicos de leitura de imagem e som (lâmpadas e amplificação menos potentes), o formato 16mm teve um importante papel na abertura de novos espaços de exibição, notadamente em cidades do interior.

Por sua vez, grandes exibidores estavam fora do rol de clientes da Indústria Velo-Cine. No Recife, por exemplo, o único cinema equipado com projetores Velo-Cine não era administrado pelo Grupo Severiano Ribeiro, que por muitas décadas, foi o maior exibidor do país. Na Paraíba, ainda que a Companhia Exibidora de Filmes também tenha mantido cinemas no interior²³, não há indícios de que ele tenha adquirido equipamentos ou serviços da fábrica de Olinda.

Uma vez concluída a pesquisa de campo, todas as salas relacionadas com a Indústria Velo-Cine, com o uso de seus projetores e sistemas de som, serviços de manutenção ou que atualmente guardam seus vestígios materiais, foram inseridas neste mapa digital atualizado ao longo da pesquisa, e disponibilizado na internet.

²³ Além da capital, onde respondia pelos Cines Plaza, Municipal, Tambaú e Brasil, a Companhia Exibidora de Filmes de Luciano Wanderley também administrava cinemas em Campina Grande (Capitólio e Babilônia), Areia, Cabedelo, Esperança, Santa Rita, Bayeux e Goiana (Cine Rex), este último, em Pernambuco.

Figura 7 - Cinemas mapeados durante a pesquisa.



Fonte: Google Maps²⁴.

Dos seis estados onde foi identificada a atuação da Indústria Velo-Cine, a Paraíba se destaca pelo sistema de distribuição e exibição do qual fizeram parte pelo menos 15 cinemas nas regiões do Sertão, Agreste e Litoral, nas seguintes cidades: Rio Tinto, Santa Rita, Sapé, Alagoa Grande, Belém, Cacimba de Dentro, Araruna, Guarabira, Cuité, Uiraúna, São João do Rio do Peixe (na época, chamada de Antenor Navarro), Nova Floresta, Remígio, Bananeiras e Solânea. Sistema este que, como veremos adiante, incluiu algumas cidades do Rio Grande do Norte: Nova Cruz, São José do Mipibu, Ceará Mirim, Macaíba, Tenente Ananias, Alexandria e Currais Novos.

Em Pernambuco, foram identificados equipamentos ou a atuação da Velo-Cine em doze cidades: São Lourenço da Mata, Salgueiro, Ouricuri, Belém do São Francisco, São José do Egito, Triunfo, Goiana, Garanhuns, Timbaúba, São Lourenço da Mata, Lajedo, Recife e Cabo de Santo Agostinho; em Alagoas, nas cidades de Maceió, Pilar, Arapiraca e Porto Calvo; em Sergipe, nas cidades de Boquim, Aracajú e Itabaiana; e no Piauí, na cidade de Picos.

Feitas as considerações iniciais, assim como em um diário de viagem, passaremos a apresentar os dados dessa pesquisa de campo pautada por vestígios materiais e memórias, seguindo as descobertas de cada viagem ao modo de um diário de

²⁴ Produzido pelo autor. Disponível em:

www.google.com/maps/d/edit?mid=1kNkKJxoEx8tUe6mkLtsExMRt7DI4aFz3&usp=sharing. Acesso em: 01 ago.2021.

bordo. Nesse percurso, procuramos não apenas pela maquinaria restante e antigos espaços de exibição, mas também por proprietários e funcionários que ou conheceram Pedro Veloso e filhos, ou operaram os seus equipamentos.

3.1 PRIMEIRA VIAGEM

Realizada em junho de 2018, a primeira viagem começou pela cidade de Cabo de Santo Agostinho, seguiu por Arapiraca e chegou até Aracaju. No Cabo, foram encontradas apenas ruínas nas antigas instalações do Cine Dicenper. Inicialmente voltado para operários da Destilaria Central Presidente Vargas, mantida pelo Instituto do Açúcar e do Alcool entre 1940 e 1974, quando o IAA foi extinto, o cinema foi retomado em 1979 por iniciativa particular. Nesta segunda fase, o Cine Dicenper teve o seu sistema de projeção substituído pela Velo-Cine, e assim funcionou até o início dos anos 1990.

O fim do Cine Dicenper é atribuído por Severino Ramos da Silva²⁵, sobrinho e ajudante do projecionista Antônio Alves, à extinção da Empresa Brasileira de Filmes S.A Embrafilme, que também atuava como distribuidora. De acordo com Severino, enquanto a destilaria funcionava, ela oferecia um ônibus para levar os operários ao cinema. Depois, as pessoas vinham por conta própria, dos engenhos e também de outras cidades. “Era sempre casa cheia. Havia duas sessões diárias. Lembro dos filmes *Operação Dragão* (1973), *Quando Setembro Vier* (1961), *Operação França* (1972) e de vários filmes dos Trapalhões. Aos domingos havia matinê com filmes infantis”.

Figura 8 - Cine Dicenper (fachada) é um exemplo de cinema construído em zona rural, no caso, do Cabo de Santo Agostinho-PE.



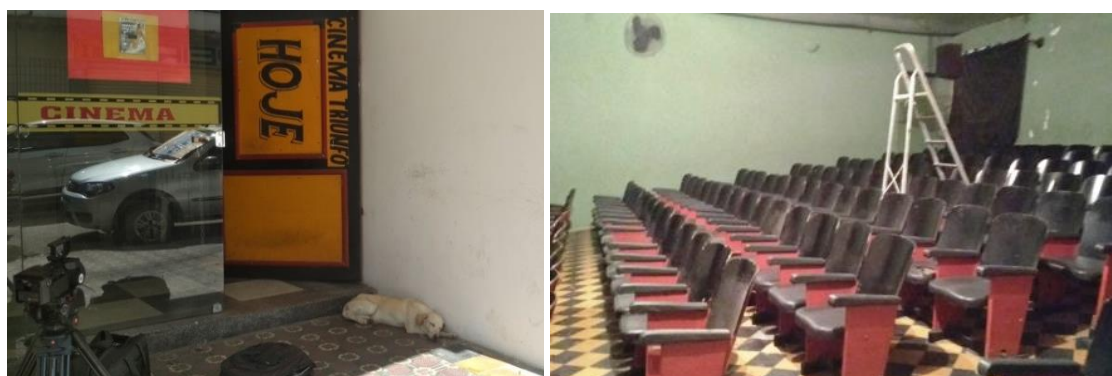
Fonte: Rafael Amorim

²⁵ Em depoimento ao autor.

Com 1200 cadeiras, o Cine Triunfo (1964-1994) foi, de acordo com Geovanito Viana²⁶, o maior cinema equipado pela Velo-Cine, com dois conjuntos de palco e dois amplificadores, um para o som frontal e outro para as paredes laterais. Em sua memória permaneceu a grande dimensão da tela (12 x 6 metros) deste que certamente foi um dos maiores cinemas de Alagoas – se não, o maior. Situado em região central de Arapiraca, município de médio porte daquele estado, seu edifício teve um destino diferente das ruínas do Cine Dicenper, e atualmente comporta um estacionamento, uma farmácia e uma curiosa videolocadora que também exhibe filmes no espaço onde antes ficava o balcão superior.

Figura 9 - Cine Triunfo (entrada lateral e balcão).

Figura 10 - Cine Triunfo adaptado como sala de projeção digital.



Fonte: Anna Andrade

Em Sergipe, confirmamos a atuação da Indústria Velo-Cine na capital Aracaju e também em Itabaiana. Em ambas as cidades, os empreendimentos foram administrados por José Queiroz da Costa, que chegou a possuir 15 cinemas em todo o estado. Em Itabaiana, além de ter fundado a rádio Princesa da Serra, Queiroz era responsável pelo Cine Santo Antônio e o Cine Popular.

Anos depois, Queiroz expandiu a atividade para Aracaju, tendo sido arrendatário ou proprietário dos Cinemas Rio Branco, Aracaju, Palace e Plaza. O empresário, que também foi deputado, distribuidor de revistas, dono de rede de bancas de jornal e presidente de times de futebol²⁷, ainda guarda em seus depósitos o maquinário dos cinemas, entre eles, projetores Velo-Cine, aos quais não tivemos autorização de acesso para fins de pesquisa.

²⁶ Em entrevista ao autor.

²⁷ Disponível em: <http://radarsergipe.com.br/por-onde-anda-voce/2019/06/6396/z-queiroz.html>. Acesso em: 26 jul. 2021.

Figura 11 - Cine Santo Antônio (fachada) de Itabaiana.



Fonte: Blog Professor José Costa²⁸

3.2. SEGUNDA VIAGEM

Realizada em julho de 2018, a segunda viagem teve como foco os cinemas atendidos pela Velo-Cine no sertão pernambucano. A cidade de Salgueiro foi a primeira a ser visitada. Nela não foi possível obter muitas informações. Situado na Rua Agamenon Magalhães 576, o prédio do Cine Salgueiro (1940-1987) foi o único da cidade. Seus proprietários, os irmãos Isnard e José Soares Bezerra, este último, conhecido como Zé de Osmundo, faleceram e os familiares não ofereceram mais informações.

No museu da cidade estão dois projetores Sólidos V, desmontados e avariados, além do painel de controle de energia e acessórios. A recorrência de projetores desta marca na pesquisa, em cidades atendidas pela Indústria Velo-Cine, levou à hipótese, depois confirmada, de que além de fabricar os próprios projetores, a empresa também recondia equipamentos de outros fabricantes.

²⁸ Disponível em: <https://professorjosecosta.blogspot.com/2018/06/lembrancas-dos-cinemas-em-itabaiana.html>. Acesso em: 26 jul. 2021.

Figura 12 - Cine Salgueiro (fachada em 1982).



Fontes: Acervo Cristiano Concerva

Em Ouricuri (PE) foram obtidas novas informações a partir das memórias de Gilvan Coriolano em torno do Cine Santa Terezinha. Em sua casa, ele contou sua história como técnico em código morse, eletrônica, pioneiro do rádio na cidade, estudante de direito e exibidor, tendo administrado sete cinemas entre 1969 e meados dos anos 1990 nas cidades de Ouricuri, Trindade, Araripina, Ipubi, Petrolina, todas em Pernambuco, e Picos, no Piauí, sempre com equipamentos e suporte da Velo-Cine.

Fundado em 1964 por “Nego de Fábio” e Geraldo Lins – que também foram donos do primeiro cinema de Ouricuri, localizado no armazém da torrefação, o Cine Santa Terezinha foi o primeiro cinema gerenciado por Gilvan Coriolano. Ele estava fechado quando Gilvan o adquiriu, em 1969. De acordo com ele, era uma sala simples que rodava filmes em 16 mm, com bancos de madeira, na parte mais antiga da cidade. O novo Cine Santa Terezinha foi inaugurado em 1972, numa das principais ruas, com cerca de 150 lugares. Com o equipamento adquirido pessoalmente na fábrica Velo-Cine, Gilvan passou a exhibir filmes com som e imagem de melhor qualidade.

Em sua rede social, Maurício Ferreira, um dos frequentadores do Cine Santa Terezinha lembra como era nova sala²⁹:

As novas instalações chegaram com status de prédio projetado com certa sofisticação, para a época, e com novidades, como o estúdio do sistema de autofalantes, logo na entrada à esquerda; um espaço pra

²⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/mauricio.ferreira.7121/posts/1061622187308681>. Acesso em: 29 jul.2021.

sorveteria/bomboniere; a cortina/portal na entrada da sala da projeção dos nossos sonhos.

Figura 13, Figura 14 - Cine Santa Terezinha (fachada, filmes em cartaz).



Figura 15 - Gilvan Coriolano no palco, com o cantor Nelson Gonçalves.

Figura 16 - Salão do Cine Santa Terezinha mantém as cadeiras originais.



Fontes: Acervo da família Coriolano / André Dib

Além de filmes, o Cine Santa Terezinha recebia formaturas, programa de calouros e shows de cantores famosos como Nelson Gonçalves e Valdick Soriano, em shows transmitidos pela rádio, que até hoje funciona nas instalações onde ficava o cinema. A promoção de shows e programas musicais era comum também em outros cinemas e cidades de outros estados e regiões, o que leva a entender tais cinemas daquele período como espaços transmidiáticos.

Gilvan contava com a esposa, já falecida, e as filhas para gerenciar a sala. Os projecionistas eram conhecidos como Carlinhos e Zé Tutano. Em entrevista, a família se

lembra de sessões disputadas para filmes de Bruce Lee, Teixeira e Trapalhães. Aline se lembra do cinema lotado para assistir “Ghost” (1990), última tentativa de manter o cinema funcionando. As filhas creditam ao próprio pai o fim do Cine Santa Terezinha, pois o mesmo trouxe a TV para Ouricuri quando era prefeito, possivelmente na Copa de 1978.

Para chamar o público, o cinema contava com um conjunto de três alto-falantes, conhecidos como “difusoras”, sirenes que eram tocadas três vezes, convocando para a sessão. No início do documentário “Seis dias em Ouricuri” (Eduardo Coutinho, 1976), é possível ver e ouvir uma das difusoras em funcionamento.

O frequentador Maurício Cordeiro Ferreira descreve os efeitos provocados pela sirene da difusora, assim como o imaginário marcado pela entrada de Ouricuri no circuito de exibição em 35mm.

As chamadas da sirene do cinema – longas e estridentes – eram esperadas com uma ansiedade descomunal; marcadamente nas tardes de matinê, quando marcávamos o tempo de largar o jogo de bola, no meio da rua, ou qualquer outra ocupação, por aquele imponente relógio sonoro: à primeira chamada, sentidos e orelhas em pé; à segunda, fazíamos finca-pé; no início do toque do prefixo musical – tema instrumental de Lafayette – que antecedia à terceira, já íamos ladeira abaixo; esfuziantes; descendo pela calçada do Açougue ou do Grupo, com o coração ao vento e as emoções projetadas na tela do pensamento.

Finalmente, o grande momento! Entrar no cinema era entrar de céu adentro (...). Apagadas as luzes; ia serenando o rebuliço, até que explodiam aplausos ao leão da Metro-Goldwyn-Mayer, à estátua da Universal, ao número “20” da Century Fox, ao cavalo alado da TriStar, ao globo da Universal, ao brasão da Warner Bros. e um chiado em coro tangendo o urubu da Condor Filmes³⁰.

Gilvan encontrou Veloso por indicação do distribuidor recifense Arlindo Gusmão. “Ele (Veloso) era bom de negócio, facilitava a compra e a instalação”, conta Gilvan³¹. A instalação e manutenção do sistema de som do Cine Santa Terezinha foi feita por José Hildo Inácio Pontes. “Depois que Seu Veloso passou a consertar e adaptar os cinemas todo mundo quis melhorar a aparelhagem. Sua chegada deu um impulso danado à cinematografia”. Gilvan citou Expedito Costa e Zé de Osmundo (Salgueiro) como pessoas que também conheceram Veloso.

A visita a Araripina (cidade vizinha a Ouricuri) não trouxe novos depoimentos. No entanto, um texto disponível no museu da cidade descreve atividades parecidas com as primeiras exibições em 16mm de Ouricuri. Em 1942, o equipamento foi operado por

³⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/mauricio.ferreira.7121/posts/1061622187308681>. Acesso em: 29 jul. 2021.

³¹ Em entrevista ao autor.

José Lúcio de Albuquerque em um armazém, nos fins de semana. Em 1948, Elísio e Antônio Jaques fundaram o Cine Fátima, com um projetor 16 mm Bell & Howell, comprado em São Paulo, e com o qual viajavam para outras cidades da região.

Em Petrolina, sertão do São Francisco, não foram localizadas pessoas que pudessem falar sobre a atuação de Pedro Veloso. No entanto, cruzando os depoimentos de Geovanito Viana e Gilvan Coriolano, é possível concluir que o antigo Cine Petrolina, onde atualmente funciona um templo evangélico, foi equipado com projetores Velo-Cine.

Entre as décadas de 1940 e 1990, Petrolina contou com três cinemas. O primeiro, e também o maior, foi o Cine Teatro Petrolina, de propriedade de Afonso Cavalcante, com cerca de 800 lugares. Em meados dos anos 1960, a Diocese de Petrolina inaugurou o Cine Massangano, em prédio moderno construído na Praça da Catedral. Em parceria com a emissora rural, também da Diocese, o cinema abrigava apresentações de corais, violeiros e palestras. Funcionou até 1982, quando se tornou auditório e renomeado Centro Cultural Dom Bosco. Por fim, o Cine Difusora funcionou por pouco tempo, durante a reforma do Cine Petrolina, que foi destruído por um grupo de estudantes no ano de 1968.

De acordo com relatos encontrados na internet³², a ação envolveu cerca de 100 estudantes revoltados com as condições precárias do cinema.

O quebra-quebra começou quando um estudante, num gesto solitário, se dirigiu ao cartaz que ficava ao lado da entrada do cinema e o destruiu totalmente. Ato contínuo, houve a invasão ao cinema. Cadeiras foram quebradas, portas laterais arrancadas, cortinas rasgadas. Uma cena de guerra.

(...) Ficamos muitos meses sem cinema. Depois ele voltou a funcionar, já equipado com ar refrigerado e exibindo, na maioria das vezes, pornochanchadas nacionais.

A partir deste episódio é possível supor, a partir de depoimentos de Geovanito Viana e Gilvan Coriolano, e também pela coincidência de datas, que o Cine Petrolina em sua última fase tenha sido equipado pela Velo-Cine. A investigação não conseguiu determinar o destino do equipamento utilizado do Cine Petrolina. Em compensação, na cabine do antigo Cine Massangano, encontram-se os projetores Philips modelo FP56 e demais acessórios.

³² Disponível em: <https://www.carlosbritto.com/artigo-do-leitor-o-cine-teatro-petrolina>. Acesso em: 30 jul. 2021.

Figura 17 e Figura 18 - Cine Massangano (cabine) em Petrolina.



Fonte: André Dib

Das cabines encontradas por esta pesquisa, a do antigo Cine Massangano é mais bem conservada. A existência de espaços assim é algo raro e permite observar de perto tanto o equipamento com que Veloso trabalhava antes de criar a Velo-Cine, como a configuração específica do ambiente onde se projetavam os filmes nos anos 1950-60.

Em Belém de São Francisco, outra surpresa: apesar de fechado há cerca de três décadas, o Cine Irapuã ainda guarda em sua cabine dois projetores, um retificador, um rack de som e uma mesa de rebobinagem fabricados e instalados pela Velo-Cine em 1965, ano de inauguração do cinema.

Figura 19 - Cine Irapuã foi visitado em julho de 2018, em Belém de São Francisco. A difusora ainda está instalada em seu topo, ao centro.



Fonte: André Dib

Figura 20 - Cine Irapuã. No salão principal é possível observar o declive parabólico e o sistema de ventilação lateral.



Fonte: André Dib

Figuras 21, 22, 23, 24 - Cine Irapuã (detalhes da cabine): projetores, retificador e mesa de rebobinagem.



Fonte: André Dib

O Cine Irapuã se destaca dos cinemas identificados por esta pesquisa não apenas por conservar, ainda que parcialmente, o maquinário Velo-Cine em sua cabine. Apesar da ausência de manutenção, diferente dos demais, seu prédio mantém as características originais – ou seja, não foi destruído ou ganhou nova função, o que permite observar a proeminente inclinação do piso do salão principal, e detalhes de sua edificação, do hall de entrada, bilheteria, *bombonière*, marquise, ornamentos, letreiro e, no topo, uma difusora.

De uma forma geral, as difusoras e serviços de autofalantes volantes tiveram papel central na construção do imaginário daquele período, e são lembrados com nostalgia pelos moradores mais antigos. Assim como no Cine Irapuã, vários cinemas do interior se utilizavam da mesma estratégia. Elas serviam não apenas para divulgar os filmes em cartaz e lembrar que a sessão estava para começar (com músicas ou sirenes), mas também para veicular avisos, notícias e demais informações de interesse público.

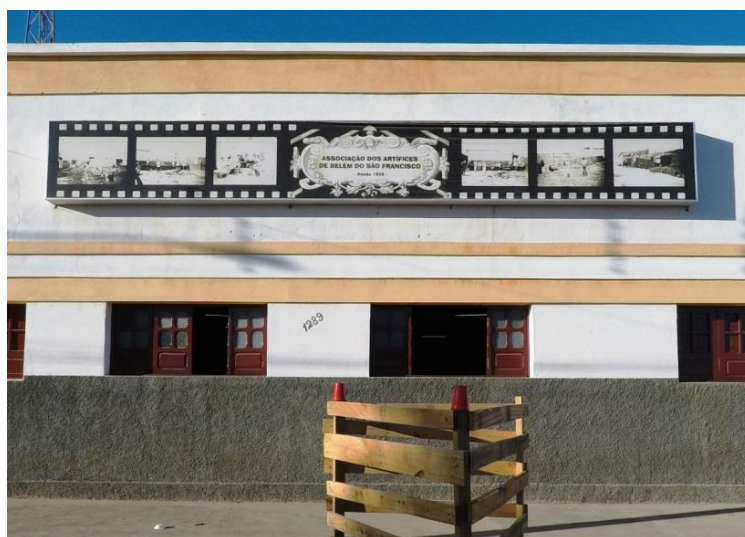
A inauguração do Cine Irapuã mereceu registro na imprensa, em matéria³³ intitulada *Máquinas projetoras do cinema de Belém, fabricadas em Olinda*: “Construção moderna, vem valorizar o nosso patrimônio e embelezar a cidade. (...) em todos os aspectos, o Cine Irapuã apresenta-se perfeito”.

O Cine Irapuã foi entregue a José Eudes de Araújo Lima como um presente de seu pai, que na época era prefeito de Belém de São Francisco. Ele contava com 470 cadeiras. Ainda que sem manutenção, a edificação continua imponente e ativa, refletindo a importância de Belém como polo cultural e econômico nos anos 1960.

Naquele tempo havia na cidade um “clube dos brancos” e o Clube dos Artífices, conhecido como “o clube dos pretos”, atualmente presidido por um dos construtores do cinema, Manuel Batista Neto, conhecido como Nezinho. Não há indícios de que houve tal separação dentro do Cine Irapuã.

³³ Jornal do Commercio (Suplemento Interior), 16/08/1965.

Figura 25 - Fachada do Clube dos Artífices, fundado em 1959, em Belém do São Francisco. O painel em forma de película revela influência com o Cine Irapuã, que fica de costas para o clube.



Fonte: André Dib

Essa história foi contada por Severino Pereira Lima, que trabalhou como operador no Cine Irapuã. Numa das viagens para negociar filmes no Recife, visitou a fábrica em Olinda, onde conheceu Pedro Veloso e Geovanito Viana, este último, com quem instalou a maquinaria do Irapuã. De acordo com ele, o primeiro filme a ser exibido foi *À beira do inferno* (1962); o segundo, *A morte comanda o cangaço* (1961); e o terceiro, *100 mil dólares para Ringo* (1965). Severino também contou que quando José Eudes de Araújo foi morar no Recife, nos anos 1980, o cinema fechou e voltou várias vezes, com arrendatários vindos de outras cidades, até fechar definitivamente, em 1988.

Figura 26, Figura 27 - Cine Teatro São José (São José do Egito). Em sua fachada, salão principal e difusora no topo, o Cine Teatro São José se assemelha com outros cinemas do sertão pernambucano, como o Cine Santa Terezinha (Ouricuri) e o Cine Salgueiro (Salgueiro).



Fonte: Nedson Ricardo.

No Sertão do Pajeú, em Pernambuco, foram encontrados indícios da atuação da Indústria Velo-Cine em duas cidades: São José do Egito e Triunfo. Além delas, apenas duas outras cidades desta região contavam com projeção 35mm: Afogados da Ingazeira e Serra Talhada, que operavam com projetores Philips. Nas demais cidades havia somente cinemas com projeção em 16mm. De acordo com William Tenório (2021), entre 1940 e 1970 houve uma profusão de cinemas naquela região justamente devido à popularização dos projetores 16mm.

Estes espaços eram bastantes diferentes uns dos outros, os que foram projetados como cinema gozavam de maior conforto, possuíam banheiros, telas grandes e geralmente utilizavam projetores 35mm. Já os espaços adaptados para cinema quase tudo era feito no improviso alguns sequer possuíam poltronas, nestes os acentos eram longos bancos de madeira sem encosto e a cabine de projeção ficava dentro da própria sala por vezes em um piso superior feito de madeira, os projetores nestes espaços geralmente eram os 16mm. (SARAIVA; TAVARES, TENÓRIO, 2021).

Neste sentido, o Cine São José, em São José do Egito, talvez seja um ponto fora da curva, tendo sido o seu prédio construído, e não adaptado para a finalidade de exibição, em 1954, na bitola 16mm. Somente quando Francisco Aquino dos Santos, conhecido como Chico Silva, comprou o espaço em 1966, ele passou a exhibir em 35mm, após instalar projetores e sonorização Velo-Cine. “Os rolos dos filmes em 35mm vinham de Recife, através da linha férrea até Sertânia, e de lá seguiam de carro para São José do Egito”. (Saraiva, Tavares e Tenório, 2021).

Desta mesma forma, os filmes eram distribuídos para as demais cidades do Pajeú. Entre os profissionais deste ramo, o distribuidor recifense Arlindo Gusmão (1931-2019) se destaca como o mais citado nesta pesquisa por ter apoiado realizadores, exibidores e também realizadores, sendo, portanto, um incentivador da cultura cinéfila. Desde os anos 1950 Arlindo Gusmão já percorria toda a região, inicialmente como representante da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), não raro acompanhado pelo técnico José Hildo Inácio Pontes, que fazia a manutenção dos equipamentos.

Figura 28 - Arlindo Gusmão (à esquerda) com membros da produtora Repsom em João Pessoa-PB.



Fonte: Acervo Alex Santos.

Após passagem pela Warner Bros. e a brasileira Herbert Richers, Arlindo Gusmão passou a distribuir filmes brasileiros administrados pelos irmãos Roberto e Reginaldo Farias e, a partir de 1974, a representar a Embrafilme³⁴ no Nordeste. Pouco antes, em 1973, criou a sua própria empresa, a Aquarius Cinematográfica, voltada para a distribuição e também para a produção de filmes.

De acordo com Kate Saraiva (2021),

Nos primórdios da exibição na região, eram os viajantes que traziam os filmes, e claro, na maioria das vezes de trem. Alguns exibidores também faziam contratos com as empresas que gerenciavam as ferrovias e os filmes eram entregues nas estações. Os comerciantes ou distribuidores vinham geralmente em dias de feira, e os filmes eram exibidos nas quartas-feiras ou finais de semana (sexta-feira, sábados e domingos). A relação com o parque exibidor e às distribuidoras de filmes, segundo alguns entrevistados relataram, se dava com uma distribuidora localizada no centro do Recife, a Cinematográfica Aquarius, de Seu Gusmão, que fazia esse trabalho em todo o Estado. (SARAIVA; TAVARES, TENÓRIO, 2021).

Filho de Chico Silva, Edvaldo Aquino dos Santos diz que seu pai conheceu Pedro Veloso e Geovanito Viana, de quem comprou duas máquinas e dois “tungas” (retificadores elétricos). O São José contava com 385 cadeiras, com plateia superior e era o único cinema da cidade. Funcionou até junho de 1983. Um dos projetores Velo-Cine atualmente encontra-se em exposição no museu municipal.

³⁴ Empresa Brasileira de Filmes S. A.: empresa de economia mista criada em 1969 e extinta em 1991. Atuava na formulação de políticas públicas, produção de filmes e outras frentes de incentivo ao cinema nacional no mercado interno e externo. A partir de 1973 passou a atuar também na distribuição comercial de filmes brasileiros e estrangeiros. (RAMOS; MIRANDA, 2012, p. 265).

Figura 29 - Projetor Velo-Cine pertencente ao Cine São José, atualmente exposto em museu municipal de São José do Egito.



Fonte: Caio Dornelas.

Em depoimento ao autor, Edvaldo Aquino descreveu os projetores Velo-Cine como bons, apesar de haver a necessidade de regular o foco várias vezes durante a projeção (característica própria de equipamentos com iluminação a carvão). Disse também que o som não tinha muita qualidade, mas melhorou quando trocaram a bobina das cornetas frontais.

Por sua vez, na cidade vizinha de Triunfo estão expostos no Cine Guarany (1922) uma lanterna Velo-Cine e um projetor Byington fabricado em São Paulo, o que leva a crer que eles tenham sido utilizados neste cinema em algum momento anterior aos anos 1980, quando o espaço fechou até ser restaurado e reaberto em 2008.

Figura 30 - Fachada do Cine Theatro Guarany, em Triunfo.

Figura 31 - Lanterna Velo-Cine (à esquerda), em exposição no térreo do Cine Guarany; ao lado, um projetor Byington.



Fonte: André Dib / William Tenório

3.3 TERCEIRA VIAGEM

Por recomendação de Gilvan Coriolano, que indicou como fonte o exibidor e distribuidor paraibano Expedito Costa, a terceira expedição investigativa começou em Juazeiro do Norte-CE. Expedito Costa é um personagem importante para esta pesquisa não apenas por ter sido cliente de Veloso, a quem ressalta a inteligência e a qualidade dos projetores, mas por ter desempenhado papel de destaque na exibição de filmes no interior do Nordeste, tendo administrado 17 salas nos estados do Ceará, Paraíba, Alagoas, Piauí e Pernambuco, entre 1960 e 1990.

A relação de Expedito Costa com o cinema começou ainda criança, quando vendia confeitos em frente ao Cine Babilônia (1939-2000), em Campina Grande, o que o levou a frequentar a cabine de projeção, e então ser promovido a assistente de projetorista. Ainda nesta função, trabalhou no Cine Brasil e Cine Bela Vista, em João Pessoa, tendo conhecido todas as outras salas da cidade. Em 1964, aos 19 anos, o prefeito de Sumé ofereceu a ele a administração do Cine Municipal, que estava fechado.

No início funcionando com máquinas 16mm, ele foi ao Recife e alugou dois filmes do escritório da Fox. Sem fundos para iniciar os negócios, fez amizade com o representante da distribuidora, que emprestou dinheiro, devolvido na semana seguinte, após ótima bilheteria. No Recife, Expedito ainda faria amizade com o já citado distribuidor Arlindo Gusmão.

Expedito Costa também teve uma distribuidora de filmes sediada em Campina Grande, a Empresa Exibidora e Distribuidora Expedito Costa, oferecendo filmes para várias cidades. Trazia filmes do Recife e de São Paulo, onde negociava títulos da Boca do Lixo e títulos da Columbia, Warner, Fox e outros estúdios americanos. Em 1977, após visita a Alice Gonzaga, na Cinédia (RJ), passou a deter os direitos do relançamento do filme *O Ébrio* (Gilda Abreu, 1946) no Norte e Nordeste, realizando sessões inclusive nas capitais Recife (Cine Trianon) e João Pessoa (Cine Municipal).

No Ceará, Expedito Costa arrendou ou adquiriu cinemas nas cidades de Juazeiro do Norte (Cines Plaza e Eldorado), Barbalha, Iguatu (Cine Alvorada), Jaguaribe e Icó. Em Alagoas, foi responsável pelo Cine Plaza de Arapiraca; no Piauí, por cinemas em Picos e Teresina; e em Pernambuco, pelo Cine Santo Amaro, no bairro do Ibura, Recife. Construído pelo grupo Severiano Ribeiro, o Cine Eldorado de Juazeiro

foi adquirido por Expedito e passou por várias fases até se tornar estacionamento, ainda sob sua direção.

Na Paraíba, Expedito administrou cinemas em Esperança (Cine São Francisco, que tinha primeira e segunda classe, com arquibancada em frente e atrás da tela), Boqueirão, Campina Grande (Cine Arte), Sumé (Cine Municipal), Santa Luz do Sabugi (Cine Santo Antônio), Piancó (Cine Manaíra), Sousa (Cine Gadelha, que contava com projetores Incol), Patos (Cine Plaza).

Além dos cinemas que administrou, Expedito Costa teve relação próxima com Gilvan Coriolano, com quem esteve em Ouricuri, na reinauguração do Cine Santa Terezinha – cuja sessão de abertura foi o filme *Dr. Jivago* (David Lean, 1965). Em Uiraúna, Expedito cita Vicente Ourives como proprietário de cinema equipado pela Velo-Cine. Expedito ainda cita cinemas em Bananeiras (Cine Excelsior), Cuité (Cine Atlas), Nova Floresta (Cine Íris) e Kodak Borges, de Sapé, como dono de máquinas Velo-Cine.

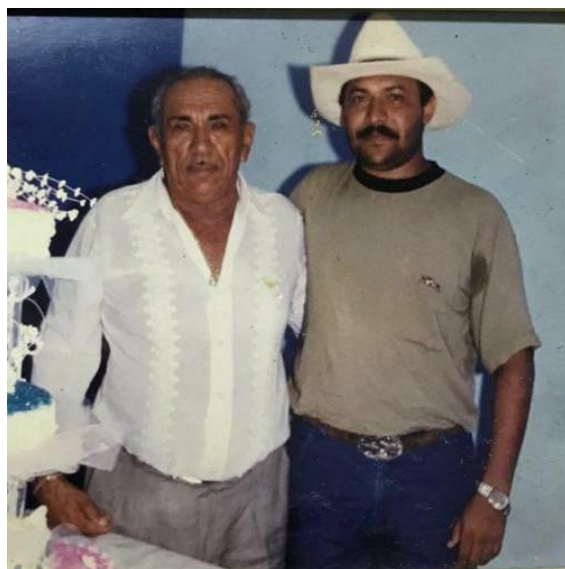
Após deixar os negócios de cinema, Expedito passou administrar estacionamentos e uma hospedaria, tendo como motivador o alto fluxo de romeiros de Padre Cícero. No antigo Cine Eldorado ainda há cadeiras malconservadas e restos de maquinário, entre eles, cabeçotes Velo-Cine. No caminho para a cabine há vários objetos, entre rolos e fragmentos de filmes e uma mala de madeira com um jogo de lentes cinemascopes de origem norte-americana. Numa parede há a foto de seu filho Expedito Costa Júnior, que atualmente administra salas de cinema num shopping de Picos, no Piauí.

3.4 MIGUEL HONORATO, O GARIMPEIRO QUE EXIBIA FILMES

Entre os clientes da Velo-Cine, Dunga lembra com forte comoção do paraibano Miguel Honorato Alves (1922-2010), dono de dois cinemas no sertão do Rio Grande do Norte. “Foram quatro projetores. Quando terminei de instalar o cinema, Miguel pegou o talão de cheques, jogou em cima da mesa, assinou em branco e disse: vou comprar outro só para lhe ajudar. Coloque aí o valor”.

Com cerca de 10 mil habitantes, Tenente Ananias se tornou uma espécie de Eldorado da mineração, concentrando com os municípios de Equador, Lajes Pintadas e Parelhas, quase três quartos da produção de depósitos minerais do Rio Grande do Norte, como a esmeralda, a turmalina, e principalmente a água-marinha.

Figura 32 - Miguel Honorato Alves e seu filho, João Evangelista.



Fonte: Acervo da família Alves.

Foi nesse contexto que Miguel Honorato Alves, após explorar garimpos em Piancó-PB, Laje Pintada-RN e Jericó-PB, chegou a Tenente Ananias. De acordo com informações da família, ele trabalhava cinco dias para os outros e nos fins de semana para si próprio, se tornando entre 1974 e 75 uma das pessoas mais ricas da região. Em 1979 construiu o primeiro e único cinema da cidade, o Cine Alves, cuja inauguração em outubro contou com um show do cantor Nelson Gonçalves e a sessão do filme *Três homens em conflito* (Sergio Leone, 1966). Na mesma época, em Alexandria-RN, Honorato abriu outro cinema, também intitulado Cine Alves.

Figura 33 - Interior do Cine Alves, em sua inauguração.

Figura 34 - Cine Alves: estrutura semelhante ao Cine Santa Terezinha, de Ouricuri.



Fonte: Acervo da família Alves.

Em Tenente Ananias, o Cine Alves contava com um salão principal e um balcão, totalizando cerca de 260 cadeiras. Funcionou até 1985, coincidindo com a falência de Miguel Honorato, que perdeu o cinema por conta das dívidas com João Silvestre. Por sua vez, João tentou manter o empreendimento sob o nome de Cine Silvestre, fechando as portas definitivamente em 1986. Logo depois, o cinema foi demolido e em seu lugar existe hoje uma praça pública. De acordo com a última esposa de Miguel Honorato, Cícera Maria da Silva Alves, o equipamento do Cine Alves ficou no município de Marcelino Viana até 1993, quando foi vendido.

3.5 CINEMAS DA PARAÍBA

A pesquisa seguiu com uma série de viagens ao interior paraibano, algumas delas realizadas em parceria com o Circulandô, projeto de extensão cultural mantido pelo Centro Estadual de Arte³⁵. A parceria com o Cearte não apenas facilitou o deslocamento para o interior paraibano, como também expandiu o alcance da pesquisa, que passou a influenciar as sessões de cinema intituladas “Cine Circulandô” com informações referentes aos antigos cinemas daquelas cidades, a começar pelo Cine Excelsior, de Bananeiras, cidade histórica do brejo paraibano.

Figura 35 - Cine Excelsior (fachada)

Figura 36 - Cine Excelsior (salão principal visto do balcão superior).



Fonte: André Dib

Localizado no centro da cidade, o Cine Excelsior foi fundado em 1948 e era de propriedade do Monsenhor José Diniz. A sala funcionava na bitola 16mm até ser modernizada com dois projetores e sonorização Velo-Cine. De acordo com Valdês

³⁵ Instituição ligada à Secretaria de Educação do Governo da Paraíba.

Borges Soares (2017), as cadeiras eram de madeira, exceto nas três primeiras filas, formadas por bancadas, como as usadas em igrejas. Primeiro com Kodak Borges e depois com Expedito da Silva, o Cine Solânea, na cidade vizinha de mesmo nome, teve trajetória parecida com a do Cine Excelsior. Inclusive, ambos os cinemas dividiam o mesmo filme em sessões quase simultâneas, como descreve Soares (2017).

Em Solânea, a projeção iniciava-se antes. Ao término do primeiro rolo, um menino numa bicicleta descia a ladeira para Bananeiras, transportando este rolo para o Excelsior. Voltava imediatamente para buscar o segundo rolo, e assim sucessivamente. (SOARES, 2017, p. 27).

O Cine Excelsior funcionou até 1986. Hoje o prédio pertence à prefeitura e é ocupado pelo grupo local de escoteiros. Bananeiras não voltou a ter uma sala de cinema; já Solânea conta com uma sala em galeria comercial.

Em Sapé-PB, mais do que conseguir dados específicos sobre os cinemas da cidade, o encontro com o exibidor, projecionista e técnico Cláudio Mendes de Araújo permitiu identificar um sistema de exibição e distribuição próprio, que atendia a região do agreste paraibano, e que ganhou força com a chegada de projetores e serviços de sonorização Velo-Cine.

Em sua maioria, tratavam-se de cinemas de pequeno e médio porte que até então funcionavam em 16mm, e que passaram para 35mm a partir da atuação dos exibidores Kodak Borges e Expedito Paulo da Silva, este último, também distribuidor, com quem Cláudio trabalhou nos anos 1970. É o caso de cinemas de Alagoa Grande, Belém, Remígio e Cacimba de Dentro (na Paraíba); e Nova Cruz, Ceará Mirim, Macaíba e São José de Mipibu (no Rio Grande do Norte). As exceções são o Cine São José de Sapé e o Cine Moderno, de Guarabira, ambos na Paraíba, que foram construídos e inaugurados já com os projetores Velo-Cine.

Cláudio Mendes começou a trabalhar com cinema com 14 anos, em 1964. No entanto, ainda criança, cobrava ingressos para mostrar paisagem em um pequeno projetor estilo lanterna mágica para os meninos próximos da fazenda onde morava. “Meu pai, Francisco Virgínio, era o único que sabia operar o cinema daqui. Numa sexta ele precisava fazer quatro sessões, das 16h à meia noite, e eu o ajudei. Aprendi a botar fita na máquina, enquadrar, regular o carvão. No domingo o dono do cinema falou que eu ia ser o operador”³⁶.

³⁶ Cláudio Mendes, em depoimento ao autor.

De acordo com Cláudio Mendes, a parceria com Expedito da Silva começou em 1968.

Eu tinha 16 anos, trabalhava de operador em Sapé e tinha a pretensão de ter um cinema meu mesmo. Aluguei um projetor Bell Howell, bem ruinzinho, de alta rotação. Quando soube que em Belém tinha uma distribuidora, fui lá e conheci Expedito, fiquei alugando filmes dele. Pegava estrada de barro para o povoado, um amigo levava o filme e eu, o projetor. Depois comprei dele o meu primeiro projetor 16mm, um IEC (fabricado no Rio Grande do Sul). Fizemos amizade e abrimos um cinema em Sapé, com dois projetores Velo-Cine. Depois ele abriu o Moderno, em Guarabira, também com Velo-Cine, baseado no Cine Municipal de João Pessoa.

Figura 37 - Expedito Paulo da Silva gerenciou 17 cinemas na Paraíba e Rio Grande do Norte.



Fonte: André Dib.

Além de exhibir filmes, Cláudio Mendes e Expedito da Silva também montavam e faziam a manutenção dos equipamentos. “Montei projetores Velo-Cine em Porto Calvo, Garanhuns, Araruna, Cacimba de Dentro e Ceará Mirim”, disse Cláudio, em referência a cidades de Alagoas, Pernambuco e, as três últimas, na Paraíba.

As máquinas fabricadas pela Velo-Cine foram descritas por Expedito da Silva³⁷ como mais baratas e melhores, pois eram de baixa rotação, se comparadas com os projetores RCA, que ele classifica como de alta rotação. “Era de baixa rotação como as máquinas Philips. Tinha tambores de tração maiores, então a fita passava com mais segurança, dava menos problema”.

Cláudio Mendes ainda guarda em sua casa parte dos equipamentos e mesmo após o fechamento formal das salas de cinema, continuou exibindo filmes de forma

³⁷Em depoimento ao autor.

itinerante com um projetor Velo-Cine adquirido do Cine São Pedro (Araruna-PB), e reformado por ele mesmo. “O último filme que exibi foi *Titanic* (James Cameron, 1998). O gerente da Fox no Recife conseguiu uma cópia e exibi em Sapé, Guarabira, Timbaúba, Patos, Sousa, Remígio, Serra Talhada (PE) e Triunfo (PE). Onde ainda tinha cinema eu dava uma limpada e reabria”.

Segundo Cláudio Mendes, o exibidor pioneiro no agreste paraibano foi José Ribeiro, dono do Cine Ideal, em Pilar. Kodak Borges veio depois, com cinemas 16mm em Solânea e Mari. Kodak expandiu os negócios para as cidades de Alagoinha, Cuité, Solânea, Nova Floresta e Picuí. Expedito da Silva começou como ajudante de Kodak, desempenhando todas as funções até chegar a operador, até ele mesmo arrendar um cinema em Belém, o Cine São Luiz.

Expedito já contava com uma distribuidora nesta cidade, quando montou o primeiro cinema 35mm com projetores Velo-Cine em Nova Cruz (RN). Depois disso, veio o Cine São José (Sapé) e salas em Alagoa Grande, Cacimba de Dentro, Remígio e Guarabira.

Montamos uma rede. Expedito era um cara matutão, meio analfabeto, mas muito sabido, habilidoso, tinha certo capital que ganhou com cinemas. Foi pra São Paulo com (Arlindo) Gusmão e montou uma distribuidora no Recife, a Super Filmes, 16 e 35mm. Aí ele ficou sem condição de cuidar dos cinemas e deixou com a gente³⁸.

Figura 38 - Fachada do Cine Moderno, construído por Expedito da Silva em Guarabira-PB e equipado com projetores Velo-Cine; Figura 39 - Cine Capitólio de Campina Grande. É notável a semelhança entre fachadas.



Fonte: Wills Leal (2012) / Chico Martins

³⁸ Cláudio Mendes, em depoimento ao autor.

Figura 40 - Fachada do antigo São José, atual Cine RT, em Remígio. A difusora no topo era utilizada para anunciar os filmes e também tocar música, o que reforçou o cinema como propagador de informação e local de sociabilidade.



Fonte: Internet / André Dib

Tanto em Recife como em São Paulo, a distribuidora de Expedito da Silva oferecia filmes de caratê, faroeste e pornochanchadas³⁹. Ela ficava junto a dezenas de outros escritórios do ramo, no Edifício Alfredo Fernandes, bairro do Recife Antigo. Em São Paulo, Expedito abriu escritório na Rua do Triunfo, na Boca do Lixo, comprando os direitos de filmes antes mesmo de ficarem prontos, como as pornochanchadas *Prostituídas pelo Vício* (1984) e *Desejos Sexuais de Elza* (1982), este último, fotografado por Ozualdo Candeias em locações do Recife e Jaboatão dos Guararapes, em Pernambuco.

Figura 41 - Cláudio Mendes (à esquerda) e Expedito da Silva (à direita), em locação de “Desejos Sexuais de Elza”, rodado na praia de Candeias (Grande Recife), em 1982.



Fonte: Acervo Cláudio Mendes

³⁹ Conjunto de filmes brasileiros que, na passagem para a década de 1970, apresentavam temáticas diversas, mas com formas de produção aparentadas, identificado com comédias eróticas, rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado. (RAMOS e MIRANDA, 2012, p. 558-9).

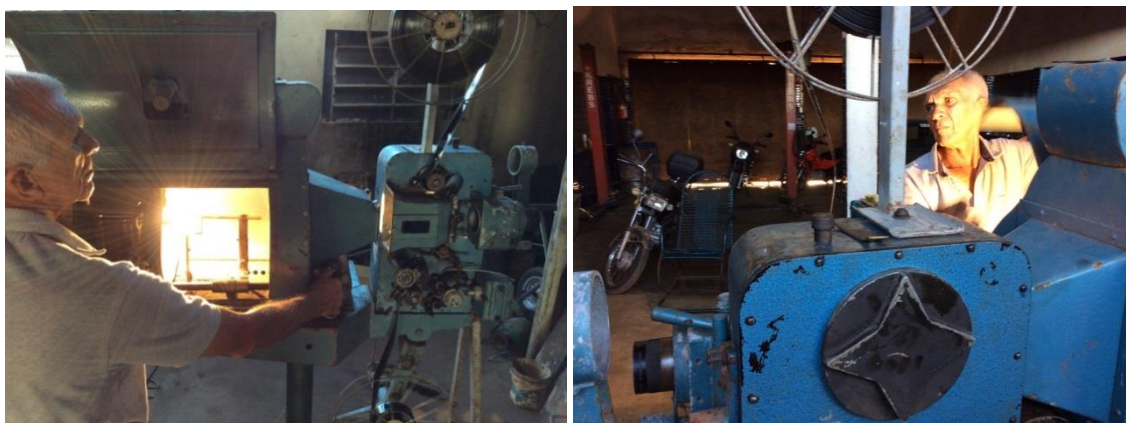
De acordo com Cláudio Mendes, Expedito da Silva teve sucesso como distribuidor porque as grandes companhias davam preferência aos cinemas da capital.

Os lançamentos não tinham cópias feitas para o interior. A gente tinha que esperar sair da capital, pegava as cópias na segunda ou terceira etapa, muitas vezes, estragadas. E tinha outras exigências. Para exhibir determinado filme, tinha que pegar um pacote com oito, três de arte, dois de ação, um lançamento médio. Às vezes a gente desistia e no lugar levava um caratê de (Arlindo) Gusmão, que ficava mais barato.

Pouco antes de encerrar as atividades de campo, em novembro de 2019, um desdobramento imprevisto levou a uma nova visita à cidade de Sapé: espontaneamente, Cláudio Mendes reativou um projetor Velo-Cine.

Fabricado em 1973, o equipamento pertencia ao Cine São Pedro, de Araruna, e foi adquirido por Cláudio no fim dos anos 1990 para promover as já citadas sessões itinerantes de “Titanic”. Depois disso, Cláudio guardou a máquina no quintal de sua casa, até reativá-la em 2019 nas instalações de uma oficina mecânica.

Figura 42, Figura 43 - Cláudio Mendes de Araújo reativando um projetor Velo-Cine.



Fonte: André Dib

Na última entrevista desta pesquisa, em Araruna, entre outras descobertas, foi possível confirmar o depoimento de Expedito da Silva sobre o projetor Velo-Cine ter preço mais acessível. Segundo José Moreira Filho, dono do Cine São Pedro, no ano de 1973 um projetor Velo-Cine custava em torno da metade do preço dos demais projetores.

José Moreira foi até a fábrica Velo-Cine por indicação de Expedito da Silva. Antes de trabalhar com cinema ele era relojoeiro, até que ficou com o cinema de seu

sogro, que rodava apenas em 16mm. Após uma reforma, foi reinaugurado com projetor e sonorização Velo-Cine, com os quais funcionou até 1995.

Fui com Cr\$ 4 mil no bolso, acompanhado de Kodak Borges. Geovanito cobrou Cr\$ 17 mil. Eu disse: mas o senhor não fez pra expedito por Cr\$ 12 mil? Ele disse que o material subiu e agora é isso. E que eu falasse com Expedito que ele resolve isso. Mostrei os Cr\$ 4 mil e ele não aceitou. Era que nem andar hoje com R\$ 40 mil no bolso. Expedito ficou com o meu dinheiro e quando foi outro dia ele disse que foi falar com Veloso, disse que é um cara direito. A máquina foi Cr\$ 12.500 e tive que pagar Cr\$ 1.500 nas lentes, uma “pan” e outra “scope”. A tela tinha seis metros de comprimento e quatro de largura. E o comprimento da sala era de 22 metros, 360 cadeiras⁴⁰.

Para efeito de comparação, José Moreira contou que, na época, um carro modelo Rural Willys custava Cr\$ 6.800. E que as outras marcas de projetor chegavam a Cr\$ 25 mil, no caso da Philips. Com relação à necessidade de manutenção, ele disse que os projetores Velo-Cine nunca apresentaram maiores defeitos. “Nem mesmo o motor. A única coisa que quebrava era a cruz de malta, que era só trocar por outra. Outra vez quebrou a lâmpada que dava o foco no som”.

Após o fechamento do Cine São Pedro, José Moreira guardou o equipamento em sua casa, até vender o projetor para Cláudio Mendes, de Sapé, utilizado para as exhibições de “Titanic” no fim dos anos 1990. O amplificador foi mantido em Araruna, o que permitiu observar a sua configuração.

Figura 44, Figura 45 - Amplificador valvulado monofônico fabricado em 1973 pela Velo-Cine, encontrado em Araruna.



Fonte: André Dib

⁴⁰ Em depoimento ao autor.

Figura 46 – Amplificador valvulado Velo-Cine.

Figura 47 – Projetor Philips fabricado pela Inbelsa em 1956, na cabine do Cine Massangano (Petrolina).

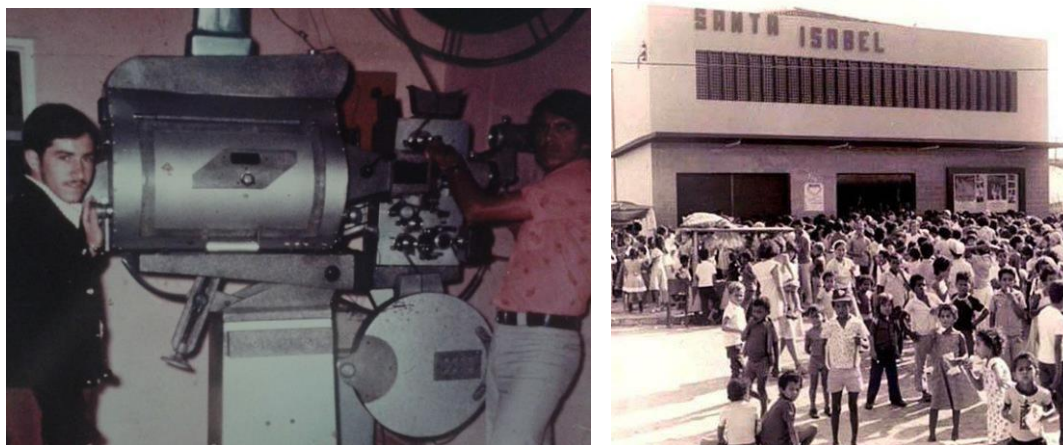


Fonte: André Dib

3.6 CINEMAS NÃO VISITADOS

No interior de Pernambuco, entre os espaços não visitados, foram identificados cinemas equipados pela Velo-Cine em Timbaúba (Cine Teatro Recreio Benjamin), Goiana (Cine Urubatã) e São Lourenço da Mata (Cine Tupã), todas situadas na Zona da Mata Norte.

Figura 48 - Cine Santa Isabel (Lajedo-PE): cabine. Figura 49 - Cine Santa Isabel (Lajedo-PE): fachada.



Fonte: Facebook⁴¹/ Adelmo Torres.

⁴¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=262427707275181&set=a.262426903941928>. Acesso em: 13 set. 2021.

Figura 50 - Cine Recreio Benjamin (Timbaúba), em 2014.



Fonte: Curta-metragem *O que se memora* (2014), de Caio Dornelas.

Figura 51— Cabine do Cine Recreio Benjamin, equipada com dois projetores Velo-Cine; ao fundo, um retificador elétrico.



Fonte: Curta-metragem *O que se memora* (2014), de Caio Dornelas.

Na capital, Recife, o único cinema atendido pela Velo-Cine também foi provavelmente o último: o Auto Cine Joana Bezerra, inaugurado em 1983, seis anos após o falecimento de Pedro Veloso, no local onde hoje está o fórum municipal.

Sobre o Autocine Joana Bezerra, uma matéria publicada na imprensa da época⁴² atribui a propriedade a Fernando Quintas Lopes. O texto ainda informa que o espaço comportava 240 veículos, tinha o áudio transmitido via rádio de frequência modulada, e tela de 16 x 8 metros.

De acordo com Geovanito Viana⁴³, a Velo-Cine instalou outro *drive in*, este em Maceió. No entanto, não foi possível obter qualquer outra informação sobre ele.

⁴² DP 3.3.1983 Caderno Cidade p A7.

⁴³ Em depoimento ao autor.

Figura 52 - Cine Espacial (Currais Novos).



Fonte: XAVIER FILHO (2003)

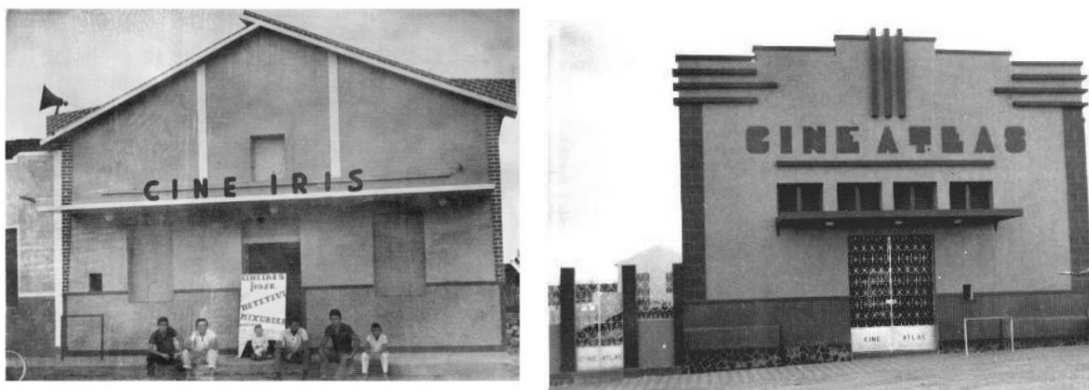
Inaugurado em 1978 em Currais Novos (RN), o Cine Espacial foi o maior da cidade, com 800 lugares e plateia superior. De acordo com o pesquisador Manoel Jaime Xavier Filho (2003), o cinema, equipado pela Velo-Cine a partir de dois projetores RCA originalmente pertencentes ao Cine Coliseu, no Recife, retomou a exibição de filmes na cidade, onde funcionou até 1990. O responsável pelo novo empreendimento foi Benedito Targino da Costa, que já vinha atuando intensamente no interior da Paraíba.

Realmente, o Sr. Benedito Targino foi um desbravador, começando a sua dinâmica carreira com um projetor 16mm comprado pelo reembolso postal e usado para a exibição ambulante em algumas cidades e na zona rural do brejo paraibano. (XAVIER, 2003, p. 53).

O Cine Espacial também funcionava como casa de shows.

(...) oferecia também aos seus usuários um bom serviço de som ambiente e uma lanchonete. As cadeiras também vieram do Recife, negociadas, uma parte, com o grupo Luís Severiano Ribeiro, (...) e as demais oriundas de um cinema de Olinda. Em Currais Novos, passaram por uma reforma e receberam acolchoamento. (p. 53).

Figura 53 - Cine Íris (Nova Floresta, 1959-1991). Figura 54 - Cine Atlas (Cuité, 1950).

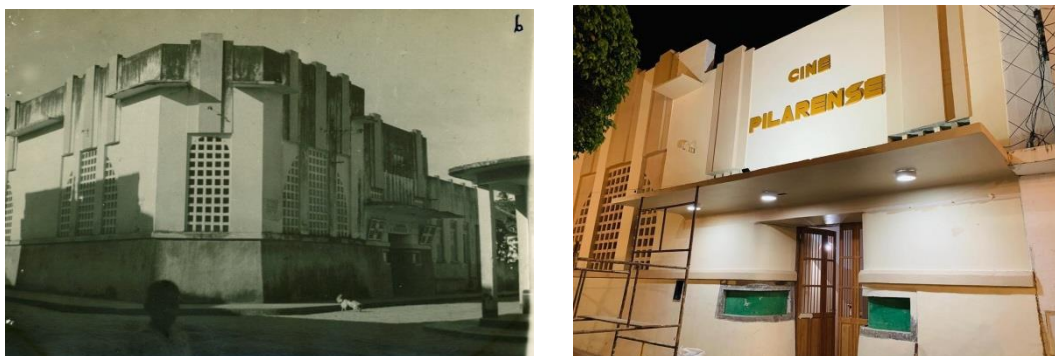


Fonte: Acervo do Museu do Homem do Curimataú.

O Cine Íris funcionava em 16mm até o início dos anos 1970, quando o seu proprietário, Hamilton Marinho, comprou um projetor reformado em Natal. A máquina utilizava lanterna Velo-Cine e cabeçote de outro fabricante.

Figura 55 - O Cine Pilarense funcionou dos anos 1940 aos 1990.

Figura 56 - Após três décadas fechado, o Pilarense foi restaurado e reinaugurado pela prefeitura em 2020.



Fonte: Prefeitura Municipal de Pilar⁴⁴.

O conjunto de entrevistas, pesquisa de campo e documentos apresentados ao longo deste capítulo permitiu confirmar a relevância da Indústria Velo-Cine para o circuito exibidor nas décadas de 1960 a 1980, principalmente fora das capitais (como demonstra o mapa apresentado no início do capítulo).

O principal fator de influência é a mudança de bitola 16mm para 35mm, incentivada pelo preço mais acessível e facilidade de manutenção dos equipamentos fabricados em Olinda em relação aos concorrentes. Isso ampliou as possibilidades de

⁴⁴ Disponível em: <https://www.pilar.al.gov.br/views/not-27-03-20.php>. Acesso em: 05 ago.2021.

programação e também elevou as condições de acesso aos filmes, que após a conversão eram exibidos com maior qualidade de imagem e som.

De um universo de 46 cinemas localizados por esta pesquisa, 14 operavam em 16mm e foram convertidos para 35mm pela Velo-Cine: Cine Santa Terezinha (Ouricuri-PE), Cine Excelsior (Bananeiras-PB), Cine Solânea (Solânea-PB), Cine São José (São José do Egito-PE), Cine Íris (Nova Floresta-PB), Cine São José (Remígio-PB), Cine São Luiz (Belém-PB), Cine Carvalho (Cacimba de Dentro-PB), Cine São Pedro (Araruna-PB), Cine Santo Antônio (Alagoa Grande-PB), Cine Atlas (Cuité-PB), e salas não identificadas em Nova Cruz-RN, Macaíba-RN e Ceará-Mirim-PB.

Deste mesmo grupo, 13 cinemas foram inaugurados já em 35mm: Cine Irapuã (Belém do São Francisco-PE), Cine Alves 1 e 2 (Tenente Ananias e Alexandria-RN), Cine Espacial (Currais Novos-RN), Cine Tupã (São Lourenço da Mata-PE), Cine Teatro Recreio Benjamin (Timbaúba-PE), Cine Urubatã (Goiana-PE), Cine São José (Sapé-PB), Cine Orion (Rio Tinto-PB), Cine Triunfo (Arapiraca-AL), Autocine Joana Bezerra (Recife-PE), o *drive in* de Maceió-AL e Cine Santa Isabel (Lajedo-PE).

Por sua vez, não foi possível acessar informações anteriores sobre o Cine Marilac (Arapirina-PE), o Cine Pilarense (Pilar-AL) e em cinemas não identificados em Aracaju-SE, Porto Calvo-AL, Uiraúna-PB, São João do Rio do Peixe-PB, Santa Rita-PB, Mossoró-RN, Garanhuns-PE e Picos-PI. A pesquisa de campo também permitiu identificar projetores de outras marcas, sendo a RCA, Philips e Solidus as mais recorrentes; e, de maneira pontual, dos fabricantes brasileiros Byington⁴⁵ e Incol⁴⁶.

Além de oferecer subsídios para a elaboração de um perfil do circuito exibidor, a pesquisa de campo permitiu localizar o maquinário remanescente, como lanternas, cabeçotes e outras partes de projetores e sistemas de som fabricados em Olinda⁴⁷. Nesta fase também foi possível acessar documentos que ajudaram a compreender o funcionamento da fábrica e dos equipamentos de projeção e sonorização, como será apresentado no próximo capítulo.

⁴⁵ No Cine Guarany (Triunfo-PE) e no Cine Imperador (Recife-PE).

⁴⁶ No Cine Gadelha, em Sousa-PB.

⁴⁷ Lista completa em anexo.

4 “CABEÇA CHEIA DE VÁLVULAS”: PEDRO VELOSO, DA MANUTENÇÃO À FABRICAÇÃO DE PROJETOES

No fim dos anos 1950, a maior parte do município de Olinda ainda mantinha contornos rurais. Assim era a região por onde passava a Estrada de São Benedito, entre o Convento de Santa Tereza e o bairro do Varadouro. Em um daqueles sítios, de número 339, Pedro Bezerra Veloso da Silveira (1906-1977) vivia com sua esposa, Maria de Lourdes Viana da Silveira (1914-1982), sete filhos deste casamento, e mais quatro do casamento anterior.

Figura 57 - Estrada de São Benedito (atual Avenida Presidente Kennedy) na comemoração do dia do trabalhador em 1º de maio de 1960.



Fonte: Vozes da Zona Norte⁴⁸.

Pedro Veloso iniciou a produção de projetores na oficina conhecida como Velo-Cine na virada para os anos 1960, contando com a ajuda (e, alguns anos depois, sociedade) de dois de seus filhos: Hertz Fortunato Viana da Silveira (1939-1998) e Geovanito Fernando Viana da Silveira (1946-). Não que a sua história com equipamentos de cinema tenha começado naquele período. Há tempos ele já era conhecido entre os exibidores e distribuidores de filmes por reformar, instalar e realizar manutenção nos cinemas da região.

Foi numa desses cinemas que, nos anos 1930, Pedro Veloso conheceu a sua segunda esposa, Maria de Lourdes. Disse ela⁴⁹:

⁴⁸ <https://vozesdazonanorte.blogspot.com/2015/11/a-historia-da-emblematica-avenida.html>. Acesso em: 04 set.2021.

Minha mãe tocava no cinema mudo, e era cantora na primeira igreja de São Lourenço. Pedro Veloso foi consertar um cinema em São Lourenço e, quando chegou lá, levou um amigo, que se enamorou de minha irmã, que era viúva. Nesse tempo ele estava viúvo, todo de preto, magro, sofrendo de aderência nos olhos⁵⁰. Quando chegou lá, encantou-se comigo, talvez com o perfume, não era só o perfume, eu também usava aquele narciso verde. Ele ficou apaixonado e começamos a namorar.

Figura 58 - Pedro Veloso em 1961.



Fonte: Acervo da família Veloso.

O depoimento de Dona Maria de Lourdes traz a importante confirmação de que décadas antes da formalização da fábrica, Veloso já trabalhava na manutenção de cinemas. No entanto, não foi possível determinar como ou onde Veloso aprendeu o seu ofício. Ainda assim, as informações a seguir ajudam a supor seu processo de formação. De acordo com matéria publicada no Diário de Pernambuco⁵¹, sua habilidade técnica é anterior aos anos 1940.

Quando Pedro Veloso foi ser soldado e entrou para o Exército, nos dias da guerra, já conhecia um bocado de eletrônica. Então o mandaram tomar conta do serviço de rádio do quartel. Depois foi para Fernando de Noronha e fez montagem de máquinas de cinema e aparelhos de radiotelegrafia. Trabalhou mais tarde em campos de aviação.

(...) quando acabou a guerra, Pedro Veloso voltou a ser um civil. E um civil cheio de conhecimentos técnicos. Foi então que pensou em ser um industrial. Para começo de conversa, juntou-se com uns amigos, botou uma fábrica em Vitória e foi fazer enxadas. Enxadas para a agricultura a preço de liquidação. Mas a cabeça cheia de válvulas, lentes, condensadores, Pedro Veloso acabou montando depois uma fábrica de projetores de cinema.

Cabe contextualizar que, naquela época, Fernando de Noronha era uma ilha militar. E que a data do primeiro cinema a funcionar por lá, no chafariz da Vila dos

⁴⁹ Em depoimento gravado pela filha, Janete, no dia 11 de outubro de 1981.

⁵⁰ Possivelmente uma referência ao início da doença que evoluiu para um glaucoma.

⁵¹ Diário de Pernambuco, Coluna Retrato da Cidade (Severino Barbosa), 04/08/1965.

Remédios coincide com o período em que Veloso serviu o exército. Pode-se supor, portanto, que ele teve participação neste projeto.

Já o trabalho em campos de aviação ocorreu, segundo Geovanito Viana, consertando transmissores para a PanAir do Brasil, em 1944. Ainda de acordo com o filho, naquele período, Veloso também trabalhava com transporte de alimentos⁵².

Figura 59 – Cinema do chafariz, Fernando de Noronha, montado por militares nos anos 1940.



Fonte: Acervo do Programa de Resgate Documental de Fernando de Noronha.

Após o serviço militar, Veloso continuou a realizar montagem e manutenção de cinemas, desta vez como funcionário da Philips, que em meados dos anos 1950 começou a fabricar projetores no Brasil, como os modelos FP-56 encontrados no antigo Cine Massangano, em Petrolina. O equipamento era feito em São Paulo pela Indústria Brasileira de Eletricidade – Inbelsa, dedicada principalmente a produção de radiotransmissores.

Na Philips, Veloso começou trabalhando com transmissão e recepção radiofônica e passou por outras funções, totalizando sete anos na empresa, que mantinha escritório e oficina no Recife. Como contou Geovanito Viana,

Seu Galvão, que era gerente da Philips, o contratou para consertar os rádios quebrados. Depois começou a viajar, vendendo equipamentos. Quando saiu da companhia, começou a fazer som pra cinema. Fabricava resistência, condensador, válvula e viajava pra montar nos cinemas. Eu o deixava no aeroporto, e dez dias depois, ele voltava.

Ao que já foi dito sobre a Philips no Brasil, é preciso acrescentar que nos anos 1960 a empresa holandesa fundou no Recife a Philinorte⁵³, voltada para estações de

⁵² Em entrevista ao autor, em 17 de março de 2018.

⁵³ Philips Eletrônica do Nordeste.

ensino à distância e produção de aparelhos e centrais telefônicas. E que tanto a Inbelsa quanto a Philinorte prestaram serviços para as Forças Armadas, em diferentes épocas⁵⁴.

Não foi possível identificar para qual das duas empresas Veloso trabalhou, e tampouco se o seu histórico militar foi um fator de aproximação. No entanto, independente desta questão, podemos supor que o tempo na Philips, somado às experiências anteriores, tenha sido suficiente para que Pedro Veloso conseguisse decifrar as fragilidades e os pontos fortes dos equipamentos projeção, possibilitando a ele forjar modelos próprios. De acordo com Geovanito Viana, exceto pelas lentes, importadas da Alemanha ou Japão, todas as peças eram fabricadas localmente.

No entanto, mesmo que já fabricando seus próprios sistemas de projeção, um anúncio de 1965 encontrado no Diário de Pernambuco revela que Pedro Veloso também recondia o equipamento de outras marcas.

MÁQUINAS – CINEMA – Projetores cinematográficos reconicionados de 35mm para venda das famosas marcas Triunfo, Sólidos, Zeiss-Ikon e novos Velo-Cine. Renovação de ar para indústrias e cinema. Endereço – Estrada de São Benedito, 339 – Olinda – PE – Fone 90938⁵⁵.

Ainda que a fabricação de novos projetores tenha começado na virada para os anos 1960, e que as demais atividades prestadas por Veloso tenham sido oferecidas em décadas anteriores, a constituição formal da empresa ocorreu somente em 27 de janeiro de 1969, como consta em documento encontrado na Junta Comercial do Estado de Pernambuco⁵⁶. Neste mesmo ofício consta que a sociedade inicial foi entre Pedro Veloso e Geovanito Viana, e que a Indústria Velo-Cine Ltda. tem como objetivo social “a exploração de indústria e comércio de equipamento cinematográfico, ventilação e oficina de consertos”, com “capital nominal no valor de NCr\$ 10 mil (Cruzeiros Novos), subscritas pelos sócios com 50% para cada parte”.

Em 10 de outubro de 1975⁵⁷ o contrato social foi alterado para que Hertz Veloso também entrasse na sociedade. Além disso, este novo documento chama a atenção por outros motivos. O primeiro é o aumento significativo do capital social da empresa: dos Cr\$ 10 mil declarados em 1969, este passou para Cr\$ 493 mil. O segundo é a inclusão de um inventário de bens utilizados pela fábrica, transcrito na tabela a seguir.

⁵⁴ Correio Paulistano, n. 31.125, 18 set.1957.

⁵⁵ Diário de Pernambuco, Pequenos Anúncios, Terceiro Caderno, p. 7. Data: 9.4.1967.

⁵⁶ Certidão de Inteiro Teor gerada em 15 de dezembro de 2020.

⁵⁷ Certidão de Inteiro Teor gerada em 1º de janeiro de 2021.

TABELA 1 - BENS MÓVEIS DECLARADOS COMO CAPITAL SOCIAL EM 1975.

ITEM	VALOR
Hum (01) torno mecânico ⁵⁸ de 1 mt. de barramento completo, com as respectivas placas, motor de ¾ HP e ferramentas.	Cr\$ 35 mil ⁵⁹ .
Hum (01) torno mecânico de 1 mt. de barramento completo, com as respectivas placas, motor de ¾ HP e ferramentas.	Cr\$ 12 mil.
Hum (01) torno mecânico de 1 mt. de barramento completo, com as respectivas placas, motor de ¾ HP e ferramentas.	Cr\$ 12 mil.
Hum (01) torno mecânico de 1,5 mt. de barramento completo, com as respectivas placas, motor de 1 HP e ferramentas.	Cr\$ 12 mil.
Huma freza ⁶⁰ completa com DIVIZOR e motor elétrico de ¾ de HP.	Cr\$ 55 mil.
Hum (01) Limador Americano ⁶¹ marca - ATLAS – completo com motor ¾ de HP.	Cr\$ 27 mil.
Huma (01) máquina de soldar à OXIGÊNIO completa, com bicos, mangueiras, etc.	Cr\$ 7 mil.
Huma viradeira de chapa de 2 mt. tipo BRAZOTO.	Cr\$ 25 mil.
Hum (01) compressor para pintura completo, com motor de ¾ HP – mangueira e pistola.	Cr\$ 5 mil.
Huma (01) prensa de fricção de 30 toneladas ⁶² .	Cr\$ 50 mil.
Duas (02) máquinas de furar coluna, com motor de 1 HP e ferramentas.	Cr\$ 20 mil.
Huma (01) máquina de furar para mesa.	Cr\$ 2 mil.
Hum (01) ponteador elétrico e 12 KVA.	Cr\$ 18 mil.
Dois (02) motores de esmeril ⁶³ , completo com pedras.	Cr\$ 1,2 mil
Três (03) tesourões – tipo gigante.	Cr\$ 4,5 mil
Huma (01) máquina elétrica de furar manual.	Cr\$ 3 mil
Cinco (05) Tornos de Bancada nº 05.	Cr\$ 2 mil
Onze (11) bancadas com Estantes.	Cr\$ 5,5 mil
Huma (01) máquina de serrar com motor de 1 HP.	Cr\$ 6 mil.
Hum (01) esmeril de chicote, completo, com motor de ¾ HP.	Cr\$ 10 mil.
Huma (01) Calhandra para virar chapas de 1,5 mt.	Cr\$ 17,5 mil.
Huma (01) Viradeira de chapa de 1 mt.	Cr\$ 13 mil.
Diversas ferramentas (avulsas) para manutenção dos serviços de Bancadas e conservações gerais.	Cr\$ 22 mil.
MATERIAL DE ESCRITÓRIO	
Hum (01) ventilador de teto – marca CICLONE.	Cr\$ 1 mil.
Huma (01) máquina de escrever marca OLIVETTI-LINEA-88.	Cr\$ 3,5 mil.

Continua

⁵⁸ Máquina para corte, lixamento, perfuração e torneamento de peças metálicas.

⁵⁹ Possivelmente este valor está trocado com o item de nº 4.

⁶⁰ FRESA: ferramentas rotativas, constituídas por dentes e gumes que cortam e removem o material da peça bruta transformando-a numa peça com forma e dimensões específicas.

⁶¹ Ajustador de equipamentos e instrumentos.

⁶² Máquina acionada por robustos volantes laterais que friccionam um volante horizontal central, aplicada em forjamento, calibragem e cunhagem.

⁶³ Usado para afiar ferramentas, tirar rebarbas, arredondar cantos de peças e dar acabamento.

	Conclusão
Hum (01) cofre tipo Gigante.	Cr\$ 3 mil.
Dois (02) cofres em ferro – de tamanho médio.	Cr\$ 2,4 mil.
Dois (02) bureaux em fórmica com 1,5 mt.	Cr\$ 1,4 mil.
Hum (01) Bureau com 2 mt.	Cr\$ 4 mil.
Três (03) estantes em ferro de 2,5 mt. Altura	Cr\$ 1,5 mil.
Hum conjunto de sofá com quatro poltronas e um centro.	Cr\$ 1 mil.
Hum armário de madeira.	Cr\$ 500
TOTAL	CR\$ 383 mil.

Fonte: Junta Comercial do Estado de Pernambuco (1975).

Esta lista de equipamentos e movelaria permite visualizar a dimensão adquirida pela fábrica naquele momento, assim como o funcionamento de seus ambientes principais – o escritório e o pátio de produção de peças e montagem dos projetores.

A inclusão do inventário e a entrada de Hertz Viana na sociedade podem ser entendidas como uma forma de garantir a transferência de patrimônio e a continuidade da empresa para os filhos após o falecimento de Pedro Veloso, o que veio a ocorrer pouco menos de dois anos depois⁶⁴.

Após o falecimento de Veloso, seus filhos seguiram com as atividades da fábrica, sendo o Auto Cine Joana Bezerra (apresentado no capítulo anterior), o último cinema a inaugurar com um par de projetores e sonorização Velo-Cine, em 1983. Naquele mesmo ano, Geovanito fundou outra empresa, intitulada Uninorte. Atualmente, ele e sua família se dedicam à produção de luminárias, no mesmo endereço, em Olinda.

Figura 60 - Pintura em parede externa da Fábrica Velo-Cine, em Olinda (1981).



Fonte: Acervo da família Veloso.

⁶⁴ Em 09 de agosto de 1977, aos 71 anos.

Por sua vez, após perder o emprego na Rede Tupi⁶⁵, Hertz Viana passou a utilizar a empresa também como estúdio de gravação voltado para peças publicitárias e de cinema, conforme informa o jornalista Fernando Spencer, em sua coluna no Diário de Pernambuco:

ESTÚDIO VELOCINE – O radialista Hetz (sic) Veloso, ex-integrante da equipe do Canal 6 e sem dúvida alguma uma das maiores autoridades no setor de sonoplastia, acaba de instalar em Olinda, o Estúdio de Som Velocine, capacitado para processar gravações em cassetes, trilhas sonoras para filmes em Super 8, 16mm e 35mm. (SPENCER, 1981).

Figura 61 - O jornalista Fernando Spencer e Hertz Viana.



Fonte: Acervo da família Veloso.

Em março de 1981, o cineasta Ary Severo esteve no estúdio Velo-Cine, gravando um depoimento sobre o Ciclo do Recife (SPENCER, 1981). Possivelmente esta gravação foi utilizada no curta documentário “Memorando Ciclo do Recife” (Fernando Spencer, 1982), narrado por Severo⁶⁶.

Hertz Viana faleceu em 2 de abril de 1998, aos 58 anos. Estima-se que o Estúdio Velo-Cine tenha funcionado até meados dos anos 1990. Um último documento encontrado na Jucepe⁶⁷ informa que a Indústria Velo-Cine Ltda. teve o seu registro mercantil cancelado em 1º de outubro de 2005, já que os sócios não procederam arquivamentos por dez anos consecutivos.

⁶⁵ A TV **Tupi** teve a concessão cassada pelo governo militar em julho de 1980.

⁶⁶ Ficha técnica disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 7 set. 2021.

⁶⁷ Certidão de Inteiro Teor gerada em 29 de dezembro de 2020.

Ao traçar um perfil profissional de Pedro Veloso, é preciso levar em conta que a sonorização de cinemas e a manutenção de sistemas radiofônicos remontam ao tempo em que prestava serviços no exército, em campos de aviação e para a Philips, ou seja, precedem a existência da Velo-Cine enquanto empreendimento formal. Assim como tais serviços prosseguiram após o seu falecimento, na forma de estúdio dirigido pelo filho Hertz Viana.

Com relação ao período que corresponde à fabricação de projetores, apesar de a Indústria Velo-Cine Ltda. ter sido formalizada comercialmente em 1969 e seu registro, cancelado em 2005, o estabelecimento dos anos de 1959 e 1983 como o início e fim das atividades cinematográficas se justifica mediante depoimentos de Geovanito Viana e José Hildo⁶⁸, além de outras fontes como pesquisa em jornais e o trabalho de campo, que indica 1983 como o ano de abertura do último cinema equipado pela Velo-Cine⁶⁹, e também o ano em que Geovanito Viana registrou uma nova empresa.

4.1. O EQUIPAMENTO VELO-CINE: FUNCIONAMENTO E ASPECTOS FÍSICOS

Como já foi dito, para desenvolver e produzir os equipamentos Velo-Cine, Pedro Veloso contou com a colaboração constante de seu filho, Geovanito Viana, e dos técnicos José Hildo Inácio Pontes e Antônio de Bayeux. Além de depoimentos de Geovanito e José Hildo, as informações a seguir foram obtidas a partir de conversas com o exibidor paraibano Cláudio Mendes, já apresentado no Capítulo 2.

De acordo com Geovanito Viana, durante os anos em que trabalhou na fábrica, foram montados mais de cem projetores a carvão e cerca de duzentos amplificadores valvulados. Segundo ele, “o pessoal do Sul não gostava, porque a gente vendia mais barato, montava, e o som era bom”. Em entrevista, Geovanito descreveu a rotina na fábrica:

Inaugurei mais de 50 cinemas. Começamos copiando as peças, copiava o que tinha de melhor das outras. Meu pai fazia o som e a parte mecânica era comigo, fazia todas as peças no torno, até a base, que tinha 70 quilos. Eu mesmo fiz cem máquinas. Comprava chapa 36 grossa, cortava, aprendi a soldar, a tornear, a frisar, calcular carreta, fazer rotação. Encostava uma chapa na outra e furava para botar as peças. Comprava pistão de carro de alumínio e derretia aqui mesmo, pra fazer as peças. Até as carretas de puxar o filme, a gente fazia.

⁶⁸ Ao criar o sistema de leitura do som óptico, no fim dos anos 1950.

⁶⁹ O já citado Autocine Joana Bezerra, no Recife.

Por sua vez, José Hildo contou que desenvolveu um leitor de som infravermelho para projetores 16mm, que foi adaptado por Veloso para 35mm acrescentando um potenciômetro.

No começo, eu ajudava mais na recuperação dos projetores. Chegava nas cabines, pegava o projetor quebrado, deixava um consertado e levava o outro pra consertar. Porque cinema é que nem circo, não pode parar. Depois eu fiz um sistema de leitura de som a partir de um diodo infravermelho, Veloso acrescentou o potenciômetro para baixar o ‘ganho’, e assim começou. Foi uma ‘maracutaia’, mas era simples e de qualidade⁷⁰.

José Hildo disse que o sucesso de Veloso residia no fato de ter fabricado um equipamento com menor necessidade de manutenção e mais barato do que os oferecidos pelos concorrentes – fator ainda mais significativo para cinemas mais distantes das capitais. Para ele, os projetores Velo-Cine eram “rústicos, mas bons”.

Eram resistentes, não quebravam com facilidade. A lubrificação era feita com uma correia, pegava o óleo lá embaixo e soltava em cima das carretas. As peças eram feitas aqui mesmo. Veloso conseguia pistões usados das oficinas mandava derreter, fundia os cabeçotes. As peças que gastavam eram só os embuchamentos⁷¹.

Cláudio Mendes, que conheceu a fábrica ainda em funcionamento, descreve três ambientes principais: a parte elétrica, onde Veloso trabalhava; a fundição, que ficava do lado de fora; e a tornearia e montagem, onde Geovanito Viana trabalhava.

Sobre a distribuição de tarefas, José Hildo conta que Geovanito ficava na tornearia, enquanto Pedro Veloso cuidava da montagem e dos equipamentos de sonorização. Por sua vez, Antônio de Bayeux forjava as peças de precisão. “Ele fazia peças mais difíceis, como tambores de tração. Fazia adaptações, gabaritos, no torno dele mesmo”. No entanto, a peça mais importante feita por Antônio de Bayeux não foi citada por José Hildo: a Cruz de Malta. Esta informação foi obtida a partir do encontro promovido por esta pesquisa, entre Cláudio Mendes e Geovanito Viana, em Olinda-PE, em dezembro de 2018.

Apesar do papel importante, pouco se sabe sobre Antônio de Bayeux, além do que foi revelado nesta conversa:

Cláudio: Você conheceu Antônio de Bayeux? Que trabalhava na Rede Tupi?

Geovanito: Conheci, ele fazia Cruz de Malta, tambor de tração.

Cláudio: Aquelas Cruz de Malta, vocês que faziam, ou era ele?

Geovanito: Ele fazia e depois a gente fez também.

⁷⁰ Em depoimento ao autor.

⁷¹ Em depoimento ao autor.

Cláudio: A parte mais complicada era a cruz de malta.

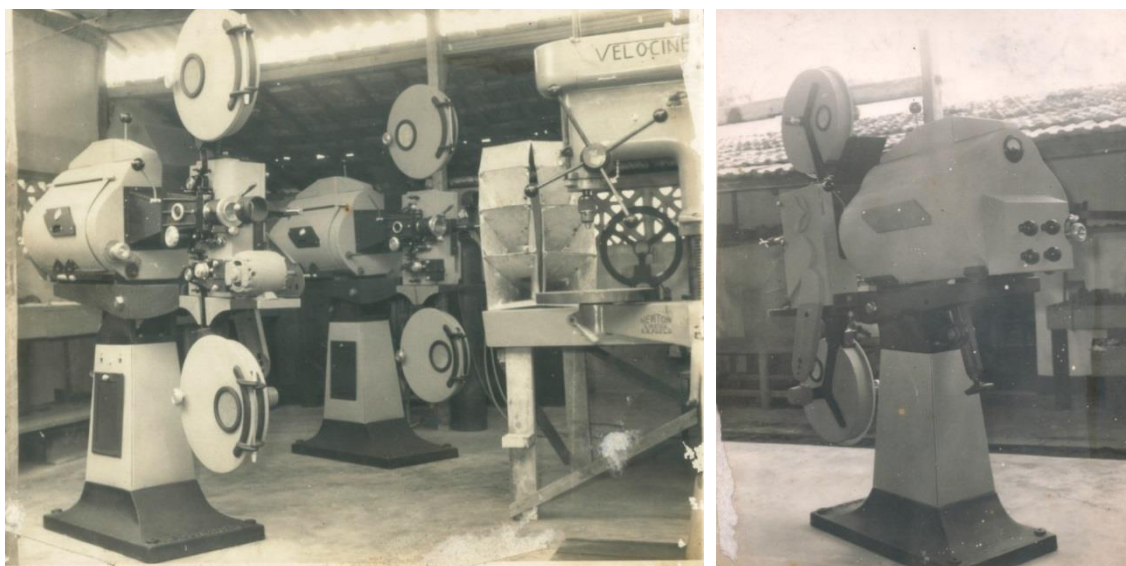
Geovanito: Era, o coração da máquina. Não tinha onde comprar, a gente tinha que fazer. E se não fosse bom, a imagem ficava tremendo, não dava pra ler a legenda.

O projetor Velo-Cine mais antigo identificado por esta pesquisa data de 1961, em registro fotográfico feito em 5 de dezembro daquele ano, pertencente à família de Veloso. No entanto, de acordo com Geovanito Viana, o primeiro cinema montado pela empresa remonta a 1959, em Boquim, no interior de Sergipe. Portanto, o primeiro modelo com a marca Velo-Cine deve ter surgido entre estas duas datas.

As próximas imagens foram encontradas em um álbum conservado pela família de Pedro Veloso. Nesta espécie de mostruário fotográfico, é possível observar diferentes formas assumidas pelos projetores Velo-Cine em três momentos, nos anos de 1961, 1965 e 1969.

Figura 62 - Primeiro projetor Velo-Cine: visão frontal.

Figura 63 - Primeiro projetor Velo-Cine: visão traseira.



Fonte: Acervo da família Veloso.

As Figuras 6 e 7 apresentam o que pode ter sido o primeiro modelo de projetor fabricado por Pedro Veloso, assim como um jogo de “cornetas” (sistema de emissão sonora multidirecional, posicionado por detrás das telas), além de revelar aspectos das instalações – o ambiente da fábrica. Em contraplano, na Figura 7, é possível observar duas marcas encontradas nos projetores Velo-Cine: no cabeçote, um brasão na forma de estrela de quatro pontas, faz alusão à Cruz de Malta; e nas duas laterais da lanterna, polígonos de contornos aerodinâmicos.

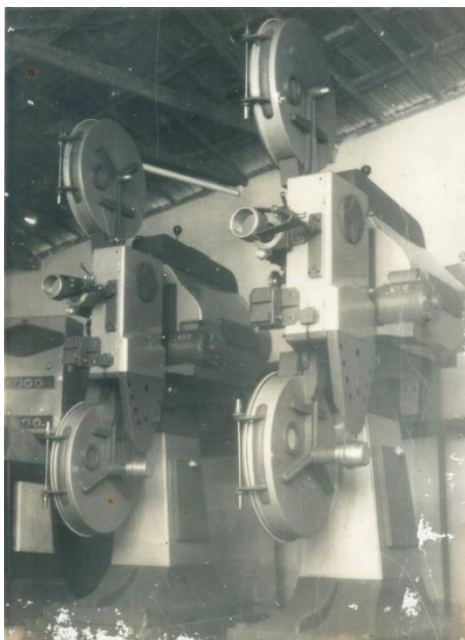
Figura 64 - Cruz de Malta no brasão Velo-Cine afixado no cabeçote. Figura 65 - Cruz de Malta no brasão da fabricante italiana Cinemeccanica.



Fonte: André Dib / World Vector Logo⁷².

Em 1965 (Figura 8) já era possível perceber mudanças no aspecto dos projetores fabricados por Veloso, como o formato da calha de exaustão (acima da lanterna), a posição do motor e uma base mais pesada, chumbada no chão. Na Figura 8, temos uma primeira imagem do rack, à esquerda, uma caixa capaz de receber dois amplificadores (um para cada projetor).

Figura 66 e Figura 67 – Projetores Velo-Cine fabricados em 1965.



Fonte: Acervo da família Veloso / André Dib.

A configuração mais robusta se justifica, pois, nesta época, a Velo-Cine passou a atender cinemas de maior porte como o Cine Triunfo (1964), o Cine Irapuã (1965) e o

⁷² Disponível em: <https://worldvectorlogo.com/pt/logo/cinemeccanica>. Acesso em: 10 set. 2021.

Cine Tupã (1966). Sobre este último, Fernando Spencer (1966) classificou como um dos melhores do interior de Pernambuco.

CINE TUPÃ - Em companhia do nosso companheiro Hertz Veloso⁷³, do Canal 6 e eficiente sonoplasta da nossa produção *Filmelândia*, estivemos domingo último em São Lourenço, para assistir à solenidade de inauguração do cinema Tupã, de propriedade da sra. Clarinda Maranhão. Instalado na melhor artéria da cidade, o Tupã pode ser incluído entre os melhores do interior de Pernambuco. Prédio novo, de arquitetura moderna, vai realmente preencher uma grande lacuna em matéria de casa de espetáculos em São Lourenço. O Cine Tupã possui excelente aparelhagem sonora e projeção, fabricada inteiramente em Olinda, única indústria desse ramo existente no Nordeste. (SPENCER, 1966)

Após cobrir a inauguração do Cine Tupã, em São Lourenço da Mata, o jornalista visitou as instalações da fábrica de Olinda.

É sobre esse pioneirismo que registramos e desejamos falar nesta seção. Vimos de perto o trabalho do Sr. Pedro Veloso, genitor do companheiro Hertz. O que presenciamos nos deixou impressionados. Modesto, infenso à publicidade, silenciosamente, em companhia de seus filhos, o engenheiro Pedro Veloso há mais de 30 anos que fabrica projetores cuja qualidade rivaliza com as mais poderosas indústrias do sul do país. Há tempos que ouvíamos falar nessa pequena indústria instalada em Olinda. Sábado tivemos a oportunidade de vê-la pessoalmente. Com exceção das lentes, tudo mais é fabricado na Velo-Cine. O velho Veloso traça os projetos e o mestre Dunga⁷⁴ executa os trabalhos. O trabalho que eles vêm realizando em Olinda, em suas modestas dependências, é digno da atenção de todos os nordestinos, pois é motivo de regozijo de todos nós que vivemos nesta região. (SPENCER, 1966).

O destaque dado por Spencer às qualidades do equipamento Velo-Cine, assim como ao pioneirismo de tais atividades na região Nordeste, pode ser encontrado neste registro anterior, também publicado no Diário de Pernambuco⁷⁵. Enquanto Spencer sugere, o texto de Severino Barbosa verbaliza que o apoio do governo seria importante para que as atividades da Velo-Cine sejam motivo de ainda mais orgulho para o estado.

Sozinho em Olinda, com dinheiro do seu bolso, movimenta uma indústria de projetores de cinema que agora exporta para todos os estados do Nordeste. Taí um homem que merece a ajuda do governo. (SPENCER, 1966).

Nessa mesma época, por ocasião da abertura do Cine Irapuã, a já citada matéria “Máquinas projetoras do cinema de Belém, fabricadas em Olinda” (Jornal do Commercio, 1965) tece ainda mais elogios ao trabalho de Veloso e filhos:

As projeções comprovam a perfeição de sua aparelhagem. (...) Não podemos esquecer nesta oportunidade os fabricantes das máquinas projetoras do Cine Irapuã – indústria pernambucana, localizada na cidade de Olinda. Ali, em sua humilde oficina, escondem-se o sr. Pedro Veloso da Silveira e seus filhos,

⁷³ Como Hertz Viana, filho de Veloso, era conhecido.

⁷⁴ Apelido de Geovanito Viana, filho de Pedro Veloso.

⁷⁵ Diário de Pernambuco, Coluna Retrato da Cidade (Severino Barbosa), 04/08/1965.

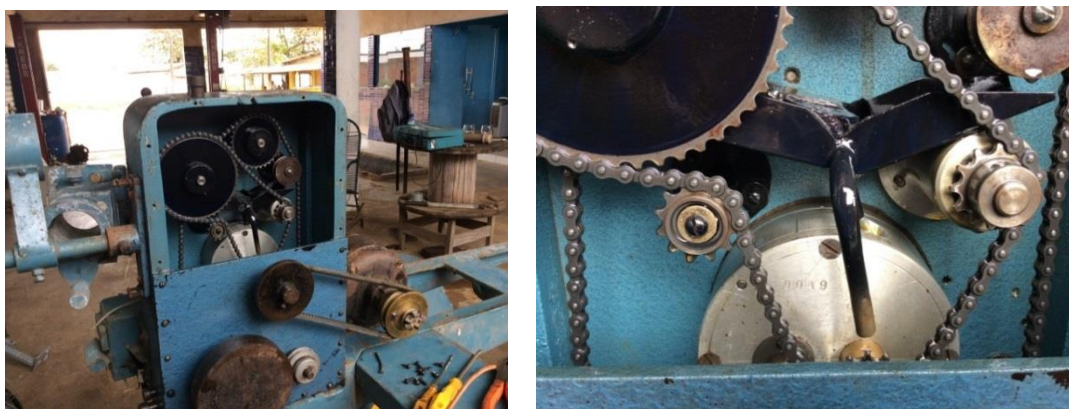
verdadeiros artistas nessa especialidade. Queremos tornar público, através deste Suplemento, que as máquinas Philips, Solidus, Triunfo⁷⁶ e tantas outras, não nos fazem inveja, em nenhum sentido. Esperamos que os poderes públicos saibam ir ao encontro desses modestos e competentes profissionais.

De uma forma geral, nestas matérias, o excesso de adjetivos contrastam a qualidade do trabalho feito na Velo-Cine com a humildade das instalações, a discrição e engenhosidade de seus fabricantes. Sobre esta última característica, pode-se destacar o sistema de tração utilizado pela Velo-Cine, cuja lubrificação era realizada por correias de bicicleta, enquanto em outros projetores esse processo era feito por bombeamento. De acordo com Geovanito Viana, duas correntes de tração interna lubrificavam as peças do cabeçote. “Para evitar barulho, usávamos rolamentos para lubrificar as peças”⁷⁷.

De acordo com Luca (2011), a lubrificação é responsável por distribuir o óleo para as bobinas do cabeçote.

Projetores cinematográficos são construídos para funcionar por longos períodos de trabalho diário. Ao contrário do que se poderia supor, um projetor sofre maiores deteriorações como uso intermitente do que com o uso contínuo. Suas engrenagens sofrem processo de corrosão por ferrugem, e o óleo lubrificante que corre continuamente pelo seu interior estanca no fundo dos depósitos de alimentação, sedimentando-se. (p. 105).

Figura 68 - Sistema de tração a partir de correias lubrificadas.



Fonte: André Dib.

⁷⁶ No original, Filips (sic), Sólidus (sic).

⁷⁷ Em depoimento ao autor.

Em 13 de novembro de 2019, por ocasião de uma palestra sobre esta pesquisa, então em andamento, em evento promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense (RJ), realizei uma visita à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde foi possível observar um projetor em funcionamento e apresentar imagens do projetor Velo-Cine para seu diretor e conservador-chefe, Hernani Heffner. Ao examinar o primeiro modelo (Figuras 5 e 6), ele primeiramente identificou forte semelhança com o projetor Simplex XL.

Esta foi a grande referência de projetores no Brasil entre os anos 1930 e 60, um projetor estadunidense que foi copiado à exaustão não só por fábricas brasileiras, como mundo afora. Por exemplo, o Triunfo é um decalque do XL. E se eventualmente você comparar o Triunfo e o Velo-Cine, vai ver que no fundo, lá atrás, é o Simplex.

Hernani Heffner também comparou o Velo-Cine com os modelos da Philips, montados nos anos 1950.

Essas simplificações de alguma maneira guiam o Seu Veloso no sentido de ter menos gasto com peças, simplifica-las, sobretudo, a coisa de prender, rosquear, parafusar. O uso menos intenso de roscas, parafusos, para quando laminar, cortar, moldar, ter o menor número de elementos possível, para tornar isso mais barato e também diminuir o custo de manutenção. A exaustão, por exemplo, no Triunfo é maior, dava conta de salas com duas mil, três mil lugares. É em função da lanterna e da sala. Quanto maior a sala, mais grosso vai ser o carvão, porque mais luz você vai precisar para cobrir a distância até a tela. O espelho tem que ser maior, e a lanterna também. Pelo tamanho da lanterna, dá pra supor que este modelo era para salas de 300, 500, até 700 lugares.

Os projetores Philips da série FP foram fabricados no Brasil pela Indústria Brasileira de Electricidade S.A. - Inbelsa, empresa subsidiária do grupo holandês, e que tinha como atividade principal a produção de aparelhos de rádio. De acordo com Luca (2011), tais equipamentos eram “robustos, silenciosos e precisos”, e eram “bastante disputados no mercado de usados, embora sua produção tenha sido suspensa há quase 50 anos”. (p. 111).

Figura 69 – Projetores Philips modelo FP56B encontrados no antigo Cine Massangano, em Petrolina.



Fonte: André Dib

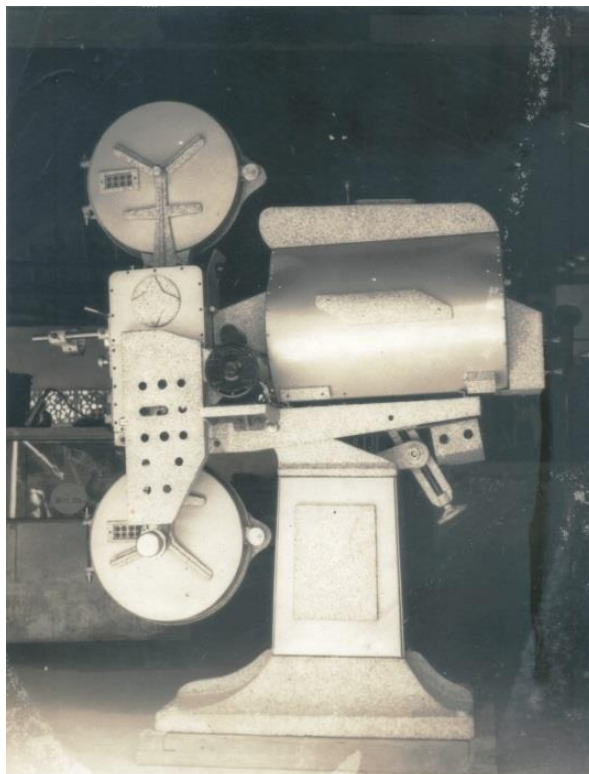
Ao ser apresentado ao modelo de 1965 (Figuras 7 e 8), Hernani Heffner reconhece a mudança de estrutura, tendo em vista os clientes de cinemas maiores, como o Cine Triunfo, de Arapiraca.

Esse parece ter uma lanterna mais larga, comprida, com mais área de escape e exaustão direta. No outro, a fumaça saía pela canaleta, por trás ou por cima. Este aqui é para carvões maiores, com queima mais intensa e exaustão direta. Quanto mais alta a cabine, mais ele tem que se inclinar, por isso precisa de base mais extensa. A maior característica que ele copia da Philips é a boca da lanterna, que é onde se faz o direcionamento do fecho para a luz chegar à objetiva. Esse losango é muito parecido com a Philips, e diferente do Triunfo.

Ao ser informado que Pedro Veloso foi funcionário da Philips, Heffner fez relações com o sistema de tração elétrico-mecânico.

Em algum momento ele deve ter recebido treinamento para fazer manutenção de toda a região Nordeste. Se ele teve esse contato estreito com a Philips, isso explica porque a parte de tração é mais sofisticada, já que o motor da Philips era maior. Um motor como o da Philips seria muito caro, então ele troca por um brasileiro, com a mesma velocidade aproximada. Claro que não é um motor de projetor, desenhado para a velocidade dos 24 quadros. Motor pra projetor é fabricado dentro de especificação técnica muito precisa. Ele fez uma adaptação que muitos técnicos amadores faziam. Esse motor teve que ser mudado a partir de 1970, quando os laboratórios começam a distribuir as cópias em rolo duplo, o que significa mais peso para o motor.

Figura 70 - Projetor Velo-Cine em foto datada de 1º de janeiro de 1969.



Fonte: Acervo da família Veloso.

Com relação ao modelo de 1969 (Figura 17), Heffner fez as seguintes observações:

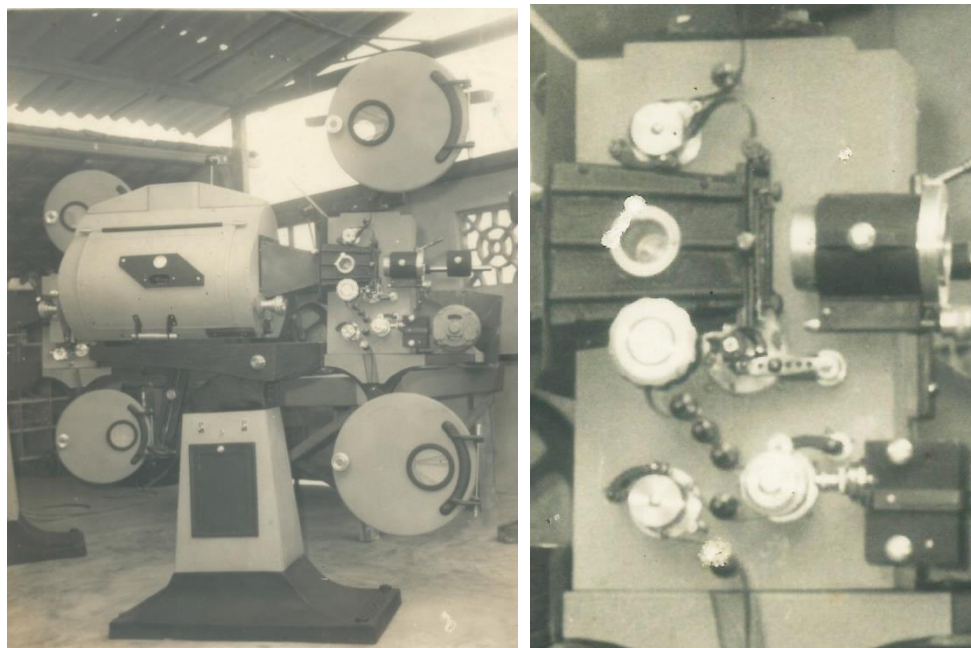
Ele deslocou o motor para o meio, e instalou um braço externo para a objetiva *scope*. Mudou o desenho das peças, introduziu alguns princípios de alavanca, mecânica, distribuição de peso, alongou a inclinação, provavelmente pensando no rolo duplo, e na mudança de configuração das salas, que iriam ficar maiores. Só que isso não aconteceu – os cinemas de rua começaram a acabar a partir dos anos 1960-70.

Sobre as diferenças com os projetores acima citados, o pesquisador chama a atenção para o fato de que a qualidade do material empregado nos projetores Velo-Cine seja inferior, o que refletiria em uma menor durabilidade.

E pelo estado geral ele não trabalha com uma folha de boa qualidade – é praticamente um latão. Não é ferro ou chapa de grande qualidade. Um material bem simples, bruto, não preparado para a oxidação. Talvez quando ele estava vendendo nos anos 1960 ele tinha uma perspectiva de vida de 20, 30 anos, bem menor do que os concorrentes. Mas provavelmente ele cobrasse pelo menos metade do preço de um Philips, porque ele economizou bastante no material. Um Simplex dura até cem anos funcionando. A manutenção era muito básica, as peças muito brutas, de ferro fundido, então não se trocava projetor. Outra coisa é que ele devia tremer bastante. Porque o material não é rígido, não é pesado, a tração do projetor, que era forte, para 24 quadros por segundo, deveria fazer com que o projetor tremesse. Aí ele fez uma base mais pesada e chumbou no chão, para o projetor não tremer.

Figura 71 - Modelo de 1961 em outro ângulo.

Figura 72 - O “laço” dos projetores Velo-Cine, com destaque para a Cruz de Malta (ao centro) e a cabeça de som (abaixo, à direita).



Fonte: Acervo da família Veloso.

A avaliação feita por Hernani Heffner confirma a estimativa obtida em outros depoimentos, de que um projetor Velo-Cine custava entre um quarto e a metade de um concorrente importado ou do Sudeste. Ao observar as máquinas do Cine Irapuã (Figuras 7 e 8), Hernani identifica outra simplificação: o “laço”, ou *loop*.

Muito da precisão da projeção está no *loop*. Quanto mais suave e preciso ele for, mais estável será a projeção. Como o *loop* do Velo-Cine me parece muito simples, eu diria que a projeção não era tão boa assim. Até porque, quanto mais preciso for o projetor, mais peças ele tem, e mais caro ele é. Então, para ele concorrer com os estrangeiros, simplificou e comprometeu em alguma medida a qualidade da projeção, o espetáculo.

De acordo com Cláudio Mendes, que trabalhou com projetores Velo-Cine desde o fim dos anos 1960, eles eram “um pouco rudes” e menos silenciosos do que os outros. “Mas tinha um sistema que, mesmo com a fita estragada, ela não soltava. Era bom para quem usava fita picotada, faltando pedaço⁷⁸”. Ao saber desta afirmação Hernani Heffner levantou a hipótese de que o segredo possa estar no *loop*, após observar o sistema de tração e suas roldanas.

Em princípio, a fita deveria rasgar mais. O que ele poderia ter feito para rasgar menos? São quatro roletes e dois estão após a cabeça de som. Normalmente esse primeiro rolete antecede a cabeça de som, passa pela cabeça de som, e vai pro segundo rolete, que é o final, que vai para o carretel de baixo. Nunca vi essa configuração. Talvez isso que ele fez, que é ter dois

⁷⁸ Em depoimento ao autor.

roletes em seguida, com um gancho segurando, tenha dado uma maior estabilidade logo que a fita sai na janela. Ao fazer o *loop* – o *loop* dele é bem pequeno – ele ofereceu pouca margem pra criar uma folga inesperada, saltar uma perfuração, ou coisa que o valha.

De uma maneira geral, diante das informações coletadas em campo, o encontro com Hernani Heffner se mostrou importante para confirmar alguns depoimentos e questionar outros. Por exemplo, ao relativizar as qualidades do equipamento Velo-Cine em relação às outras marcas, ele promove um interessante (e necessário) contraste com os elogios tecidos pela imprensa da época, trazendo para a pesquisa elementos não considerados até então.

Além disso, o encontro trouxe novas observações como a semelhança entre o primeiro modelo Velo-Cine com projetores Simplex, além de analisar características próprias, como o *loop*, a matéria-prima, a posição das peças e o fato de que novos modelos se adaptaram para salas e cabines de diferentes dimensões arquitetônicas.

4.2 ILUMINAÇÃO E SONORIZAÇÃO: ASPECTOS TÉCNICOS

Ainda que nos anos 1950 alguns modelos já utilizassem lâmpadas *xenon* (*Short Arc Xenon Lamps*) como fonte de iluminação mais econômica, duradoura e eficiente, esta tecnologia se tornou mais comum no Brasil a partir dos anos 1970. Ainda assim, a Velo-Cine trabalhou apenas com luz a carvão, ou seja, gerada pela combustão de hastes de cobre (sistema de arco voltaico).

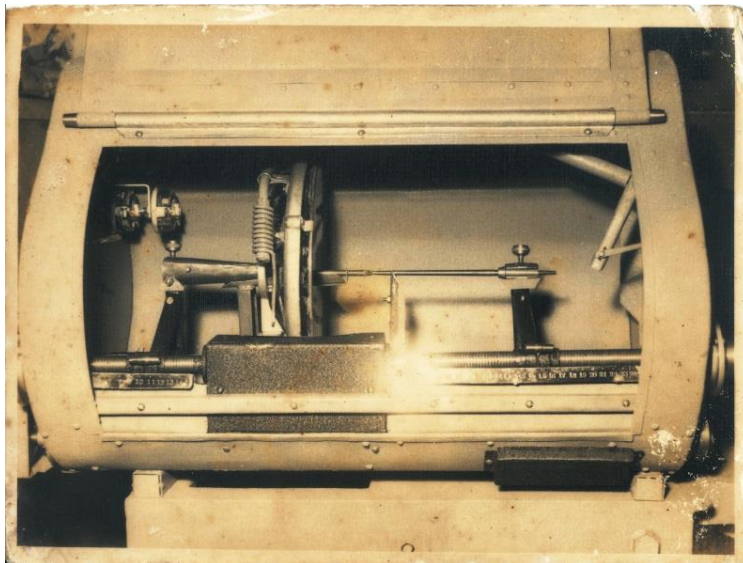
O sistema de luz a carvão continuou a ser utilizado não apenas pela Velo-Cine. Como confirma Rafael de Luna (2010)⁷⁹:

Se Leo Enticknap, em seu excelente livro *Moving Image Technology* (2005), indica que a projeção cinematográfica com arco voltaico deixou de ser utilizada na década de 1950, substituída pelas lâmpadas incandescentes, é possível perceber, inclusive pela quantidade de bastões de carvão novos esquecidos no Cine Eldorado, que esse sistema de projeção permaneceu sendo utilizado em muitas salas do interior do Brasil certamente até a década de 1980.

⁷⁹ Em seu blog, ao visitar o Cine Eldorado, em Juazeiro do Norte (CE). Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2010/07/um-eldorado-em-juazeiro-do-norte.html>. Acesso em: 06 set.2021.

No caso dos projetores Velo-Cine, as exhibiões a carvão continuaram até a virada dos anos 2000, com as sessões itinerantes promovidas por Cláudio Mendes no interior da Paraíba e Pernambuco.

Figura 73 - Lanterna Velo-Cine (visão interna).



Fonte: Acervo da família Veloso.

Talvez isso se explique pelo fato de que, para adotar a nova técnica de iluminação, a lanterna dos projetores exigiria uma mudança de configuração, assim como as próprias cabines precisariam se adequar à exaustão do calor e dos gases, instalando sistemas de refrigeração. De acordo com Luca (2012), apenas quatro fabricantes nacionais desenvolveram lanternas *xenon*: Incol, Triunfo, Centauro e Torlay.

As lanternas do arco voltaico de carvão não se mostram adequadas às lâmpadas *xenon*. São estreitas e não possuem boa circulação de ar interna, visto que os gases produzidos pelo carvão são sugados continuamente para fora, sem resfriamento dentro do ambiente interno da lanterna. (...) Nessas novas caixas metálicas, além de termos maior racionalização dos espaços internos, foram instalados o ignitor da lâmpada, um amperímetro que mede a corrente de entrada de energia, um contador de horas úteis utilizadas pela lâmpada e uma potente ventoinha. (LUCA, 2012, p. 112).

Assim como o sistema de iluminação, a técnica de sonorização Velo-Cine não sofreu mudanças significativas, ou seja, foi a mesma, do início ao fim de suas atividades. O esquema era muito simples: os sinais elétricos gerados pela cabeça de som no projetor eram recebidos por um amplificador valvulado com controles de volume, graves e agudos. Uma vez amplificado, os sinais seguiam por uma fiação que atravessava a sala de exibição até que, por trás da tela, o divisor de frequência conduzia os sinais graves e médios para um alto-falante de 15 polegadas, e os sinais agudos para uma corneta multidirecional (Figura 72).

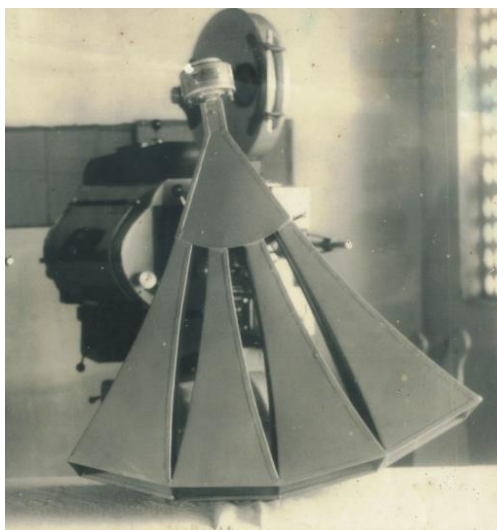
Como todos os equipamentos daquele período, o amplificador era monofônico⁸⁰, tinha potência estimada de 10 Watts e impedância de 8 ohms, o suficiente para sonorizar uma sala de médio porte. Nele havia duas entradas: uma para o projetor, e outra para o toca-discos, geralmente usado para tocar músicas e anúncios comerciais antes e depois das sessões, não apenas no salão principal, mas também pelo serviço de alto-falantes – ou difusoras.

A partir do amplificador encontrado em Araruna foi possível identificar as características e compreender o funcionamento do sistema de sonorização fabricado pela Velo-Cine em 1973. Como em outros modelos da época, as válvulas, transformadores e capacitores eletrolíticos estão dispostos sobre um chassi metálico, enquanto os resistores, diodos e capacitores ficavam do outro lado, na área interna.

Como pode ser visto na Figura 73, o painel frontal incluía sete elementos, da esquerda para a direita: luz vermelha indicativa, chave seletora de função (filme, discos e neutro), botão de volume, botão de agudos, botão *tone*⁸¹, chave liga-desliga e um dispositivo de proteção (fusível).

No painel superior, entre soquetes e suportes fixados diretamente no chassi, à esquerda encontrava-se um módulo receptor, com duas entradas de som e três capacitores eletrolíticos da marca Tesla; ao centro, um jogo de cinco válvulas e um capacitor eletrolítico da marca Tesla; e à direita, dois transformadores de energia. No painel traseiro estava a saída de som.

Figura 74 - Conjunto de cornetas fabricadas pela Velo-Cine em 1965.



Fonte: Acervo da família Veloso.

⁸⁰ O som estéreo começou a ser viável comercialmente a partir de 1977.

⁸¹ Possivelmente, o controle de frequências médias ou graves.

Figura 75 - Painel frontal do amplificador Velo-Cine. Composto por resistores, diodos e capacitores, o circuito interno se encontra fixado diretamente no chassi de metal.

Figura 76 - na lateral direita estão os botões de controle frontal.



Fonte: André Dib.

Adotando como ponto de vista o circuito exibidor apresentado no capítulo anterior, a simplicidade deste sistema pode ser considerada um fator de vantagem dos equipamentos Velo-Cine com relação aos demais fabricantes, pois, além de mais baratos, eles representavam um menor custo de manutenção.

No já citado artigo *O mito do cinema total*, André Bazin (2014) afirma que a invenção do cinema precede a evolução científica ou necessidades industriais e militares, estando mais relacionada com aqueles que, possuídos pela imaginação, “dominam confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século 19, da fotografia ao fonógrafo”. (p. 39).

O cinema não deve quase nada ao espírito científico. Seus pais não são de modo algum eruditos. O próprio Edison não passa de um *bricoleur* genial, um monstro do concurso Lépine. Niépce, Muyridge, Leroy, Joly, Demenÿ, o próprio Louis Lumière são monomaniacos, desvairados, *bricoleurs* ou, no melhor dos casos, industriais engenhosos. (BAZIN, 2014, p. 35).

Ou, como afirma Arlindo Machado (2014):

As pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de “cinematógrafo” eram, em sua maioria, curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio. (MACHADO, 2014, p. 17).

Como outros brasileiros inquietos que se recusaram a apenas operar equipamentos, mas se esforçaram para aperfeiçoá-los, adaptá-los ou torná-los mais acessíveis, Pedro Veloso pode ser considerado parte desta tradição de *bricoleurs*, fundada no cinema desde as suas origens.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar esta dissertação, cabe refletir sobre elementos e processos que permitiram não apenas construir uma história sobre a fábrica de Olinda, como analisar seus equipamentos e as especificidades do circuito por ela atendido.

A começar pela definição de um referencial teórico-metodológico capaz de valorizar movimentos e variações periféricas como os realizados por Pedro Veloso, que compreendeu a dimensão de seu mercado e adequou o seu produto a ele, em contraponto à visão centralizante que atribui a evolução técnica do cinema a países (França, Inglaterra e Estados Unidos), regiões dominantes (no Brasil, o Sudeste), e até mesmo na relação de poder entre cinemas de capital e salas do interior. Assim, Veloso pode ser entendido não apenas como *bricoleur*, mas como um técnico, industrial e homem de negócios que, à sua forma, assumiu uma postura de enfrentamento e resistência.

Indo além, se observada a partir do conceito de “tempo circular das mídias” proposto por Siegfried Zielinski (2006), a produção de projetores Velo-Cine está relacionada tanto com os processos técnico-artesanais dos primórdios das mídias ópticas, quanto com práticas da cultura digital como a apropriação e o *hackeamento*⁸². Entretanto, se tais paralelos encontram lastro ao longo desta pesquisa, o mesmo não pode ser dito sobre as atuais técnicas de produção, exibição e distribuição comercial em suportes digitais, um circuito cada vez mais blindado, onde atuações como as de Pedro Veloso se tornaram impossíveis.

O mesmo pode ser dito sobre as salas de cinema identificadas nesta pesquisa, em sua maioria, situadas no interior nordestino. Num cenário em que mudanças tecnológicas e de modelo de negócio favorecem grandes exibidores em grandes centros urbanos, as pequenas salas em pequenas cidades perderam a viabilidade comercial. Neste sentido, a simples existência de uma sala de exibição clássica – o Cine RT – funcionando sem subsídios públicos ou privados, mereceria um estudo específico.

Dos 46 cinemas mapeados durante a pesquisa, a maioria aponta para cinemas de pequeno e médio porte (com exceção do Cine Triunfo, de Arapiraca, com seus 1200

⁸² No sentido de invadir ou “quebrar o código” de um dispositivo, sem a autorização de detentores dos direitos.

lugares) e situados no interior nordestino. Casos à parte são os cines *drive in* do Recife e, à espera de identificação, o *drive in* de Maceió e os cinemas de Aracajú.

A grande incidência de cinemas paraibanos reforça a importância de esta investigação ter sido abrangida na UFPB. De uma forma geral, as informações obtidas sobre alguns destes cinemas, assim como a carência de dados sobre outros, sugere a necessidade de novas pesquisas que possam ir além do caráter panorâmico deste trabalho, que observa o circuito exibidor como fonte de informações específicas sobre os equipamentos Velo-Cine.

Além de produzir uma história particular, estudar o conjunto formado pela Indústria Velo-Cine e os cinemas por ela atendidos possibilitou o registro de práticas analógicas de exibição, assim como reflexões sobre o maquinário de projeção como mediador da experiência cinematográfica, ou seja, um condicionador entre filmes e público, num tempo em que a sala de cinema era a mídia principal.

Neste sentido, o ambiente acadêmico se torna apropriado tanto para o desenvolvimento de métodos de aproximação como para o fortalecimento de uma consciência de preservação do cinema que não se restrinja aos filmes. Se no caso destes (os filmes), as condições têm se mostrado precárias, num cenário maior esta situação se mostra ainda mais desoladora.

Por exemplo, dos projetores e amplificadores Velo-Cine descobertos nesta pesquisa, poucos se encontram íntegros ou em boas condições. O próprio fato de sua história até agora não ter sido contada, como tentamos nesta dissertação, é revelador da forma como se trata a memória da exibição no Brasil. De forma que aproveitamos estas considerações finais para fazer um apelo pela preservação deste equipamento, que precisa ser resgatado, restaurado e protegido por salvaguarda institucional.

Outro ponto a ser considerado é o fato de esta investigação ser resultado da relação criativa entre reflexão acadêmica e produção artística – no caso, a escrita de um roteiro de longa-metragem. De forma que, colocar um fim a esta dissertação diz mais respeito a limites de tempo do que ao seu término efetivo. Como em um quebra-cabeça incompleto, novas informações continuaram a surgir inclusive durante o processo de finalização da escrita.

Por fim, olhando para o cenário maior, assim como a existência da Indústria Velo-Cine Ltda. permaneceu encoberta até pouco tempo, é possível supor que iniciativas parecidas tenham surgido nas demais regiões do Brasil, reforçando a

necessidade de novas pesquisas que identifiquem outros fabricantes e inventores país adentro.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

_____. **Ouvir contar**: textos em história oral. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

BARBOSA, Severino. **Retrato da Cidade**. Diário de Pernambuco. Recife, 04 ago. 1965, p. 3.

BAUDRY, J. L. Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 2018.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: CosacNaify, 2014.

BOCCANERA JR, Sílvio. **Os Cinemas da Bahia: 1897-1918**. Salvador: EDUFBA, 2007.

CAMPBELL, F. W.; LAW, T. A; MORRIS, L. F.; SINCLAIR, A. T. **Sound-Film Projection**. 4ª ed. Londres: George Newnes Limited, 1951.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagem de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). EDUFBA: Salvador, 1999.

DIB, André Huchi. **Velo-Cine - uma fábrica de projetores no nordeste brasileiro**. In: Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE / Organização editorial Ângela Freire Prysthon [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2020. v. 1. p. 111-114.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. 1ª ed. São Paulo: Editora Sesc, 2018.

FERRAZ, Talitha. **A segunda Cinelândia carioca**. 2 ed. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2012.

FREIRE, Rafael de Luna. **A adaptação do circuito exibidor brasileiro ao cinema sonoro**. Revista Filme Cultura, n. 58, p. 20-24, 2013.

_____. **Cinematographo em Nictheroy**: histórias das salas de cinema de Niterói. 1ª ed. Niterói: Niterói Livros, 2012.

_____. **Cinephon**: sobre como o cinema sonoro impulsionou a fabricação de projetores cinematográficos no Brasil. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 5, p. 105-125, 2018.

_____. **Um Eldorado no Ceará.** Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2010/07/um-eldorado-em-juazeiro-do-norte.html>. Acesso em: 06 set.2021.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema?** Uma mídia em crise na era digital. 1ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 2016.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro.** RJ: Record, 1996.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

JUNTA COMERCIAL DE PERNAMBUCO (Brasil). **Certidão de Inteiro Teor.** Recife: [s.n.], 1969.

_____. **Certidão de Inteiro Teor.** Recife: [s.n.], 1975.

_____. **Certidão de Inteiro Teor.** Recife: [s.n.], 2005.

LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba / Cinema da Paraíba.** 1ª ed. João Pessoa: Santa Marta, 2007.

LUCA, Luiz Gonzaga de. **Cinema Digital e 35mm: técnicas, equipamentos e instalação de salas de cinema.** Rio de Janeiro, Campus, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas.** 6ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 2014.

MALTBY, R. New Cinema Histories. In. MALTBY, R.; BILTEREYST, D.; MEERS, P. **Explorations in New Cinema History: approaches and case studies.** Oxford: Blackwell Publishing, 2011.

MANNONI, L. **A grande arte da luz e da sombra – arqueologia do cinema.** São Paulo: Senac / Editora Unesp, 2003.

MÁQUINAS PROJETORAS DO CINEMA DE BELÉM, FABRICADAS EM OLINDA. **Jornal do Commercio,** Recife, 16 ago. 1965. Suplemento Interior.

MÁQUINAS – CINEMA. **Diario de Pernambuco.** 9 abr. 1967. Pequenos Anúncios (Terceiro Caderno), p. 7.

RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** 3ª ed. São Paulo: Editora Senac SP / Edições SESC SP, 2012.

SARAIVA, Kate. **Cinemas do Recife.** 1. ed. Recife: Funcultura, 2013. v. 500. 113p.

_____; TAVARES, Bruna; TENÓRIO, William. **Cinemas do Pajeú.** Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2021. (no prelo).

SOARES, Valdês Borges. **Memórias de Bananeiras – 1954-1960.** João Pessoa, PB: Mídia Gráfica e Editora Ltda., 2017.

SOUZA, José Inácio de Melo. **O cinema na cidade**: algumas reflexões sobre a história da exibição cinematográfica no Brasil. Mnemocine, 2013. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/200-resenhafreire>. Acesso em: 05 set. 2020.

_____. **Salas de cinema e história urbana de São Paulo** (1895 - 1930). 1ª ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2016.

SPENCER, Fernando. **Coluna Cinema** (Cine Notícias). Diário de Pernambuco, Recife, 22 dez. 1966. Segundo Caderno, p. 7.

_____. **Coluna Imagem e Som** (Notícias). Diário de Pernambuco, Recife, 18 fev. 1981. Segundo Caderno, p. B7.

_____. **Coluna Imagem e Som** (Notícias). Diário de Pernambuco 17 mar. 1981. Caderno Viver, p. B6.

VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margarida. **Espaços de sonho**: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

VIEIRA, João Luiz; SILVA FILHO, Wilson Oliveira da; BEZERRA, Júlio. **Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil**. Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2020. Disponível em: www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos-para-o-trienio-2020-2022/?id=210. Acesso em: 04 set. 2020.

VIEIRA JR., Erly; ALBUQUERQUE, Gabriel Almeida (org.). **Plano Geral**: panorama histórico do cinema no Espírito Santo. Vitória: Centro Cultural Sesc Glória, 2015.

WELLER, Fernando. **“Eis o filme” - O formato 16mm e a influência da estética amadora no documentário moderno**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014.

XAVIER FILHO, Manoel Jaime **Os cinemas de Currais Novos**. João Pessoa: Edições Varadouro, 2003.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da Mídia** – em busca do tempo remoto do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006.

ANEXO 1

QUADRO 1 - ARQUIVOS SONOROS

Arquivo	Duração	Data
Spot - Disco de 78 rotações produzido pela empresa Orgacine ⁸³ (Fortaleza-CE)	30''	1967 (estimativa)
Entrevista com Dona Maria Lourdes da Silveira (cassete) Gravação: Hertz Viana (Estúdio Velo-Cine).	12'15''	11 de outubro de 1981
Chamada de rádio Velo-Cine Gravação: Hertz Viana (Estúdio Velo-Cine).	28''	Dezembro 1981

QUADRO 2 - ENTREVISTAS UTILIZADAS NESTA DISSERTAÇÃO.

Nome	Relação com o objeto	Local	Data
Cláudio Mendes de Araújo	Projecionista e exibidor	Sapé-PB	Nov. e dez. de 2018 Jan. e nov. de 2019
José Hildo Inácio Pontes	Técnico	Recife-PE	Abril de 2018
Geovanito Fernando Viana da Silveira	Filho de Pedro Veloso	Olinda-PE	18.3.2018 e 12.2018
Hernani Heffner	Conservador-chefe da Cinemateca do MAM	Rio de Janeiro-RJ	Novembro de 2019
José Moreira Filho	Exibidor	Araruna-PB	Março de 2020
Exedito Paulo da Silva	Exibidor e Distribuidor	Guarabira-PB	Janeiro de 2019
Exedito Costa	Exibidor	Juazeiro do Norte-CE	Julho de 2018 / fevereiro de 2019
Gilvan Coriolano	Exibidor	Ouricuri-PE	Julho de 2018 / fevereiro de 2019
Severino Pereira Lima	Projecionista	Belém do São Francisco-PE	Julho de 2018
Edvaldo Aquino	Exibidor	São José do Egito-PE	Agosto de 2018

⁸³ Organização Cinematográfica Ltda. Estúdio musical e publicitário sediado em Fortaleza, de propriedade de José Albismar Gurgel. Em 1966, abriu filial no Recife, onde atuou também como distribuidora de filmes.

QUADRO 3 - CINEMAS EQUIPADOS OU ATENDIDOS PELA VELO-CINE

Nome	Cidade	Equipamento	Proprietário
Cine Solânea	Solânea-PB	Velo-Cine (1)	Lula do Cinema
Cine Excelsior (1948 – 1986)	Bananeiras-PB	Velo-Cine (1)	Zé do Padre
Cine São Luiz	Belém-PB	Velo-Cine (2)	Expedito Silva
Cine São João	Sapé-PB	Velo-Cine (2)	Expedito Silva
Cine Moderno	Guarabira-PB	Velo-Cine (2)	Expedito Silva
Cine São José (1949-1989)	Remígio-PB	Velo-Cine (1)	José Leal
Cinema não identificado	Santa Rita-PB	Velo-Cine	Não identificado
Cine Carvalho	Cacimba de Dentro-PB	Velo-Cine (1)	Não identificado
Cine São Pedro	Araruna-PB	Velo-Cine (1)	José Moreira Filho (Zezinho)
Cine Íris	Nova Floresta-PB	Velo-Cine (1)	Hamilton Marinho
Cine Atlas (1950-1986)	Cuité-PB		Juvino
Cine São Francisco	Uiraúna-PB	Velo-Cine	Vicente Ourives
Cinema não identificado	São João do Rio do Peixe-PB	Velo-Cine	Não identificado
Cinema não identificado	Ceará Mirim - PB	Não identificado	Não identificado
Cine Santo Antônio (1968)	Alagoa Grande-PB	Velo-Cine (2)	Dona Carmelita
Cine Orion (1944-?)	Rio Tinto – PB	Triunfo (1) e Velo-Cine (1)	Abel David e Walfredo Queiroz David
Autocine Joana Bezerra (1983-84)	Recife-PE	Velo-Cine (2)	Fernando Quintas Lopes
Cine Teatro Recreios Benjamin (1916 – 1990)	Timbaúba-PE	Velo-Cine (2)	Inaugurado por Jader de Andrade. Atual proprietário: Iolando Ferreira da Silva
Cine Urubatã (1957 –1984)	Goiana-PE	Velo-Cine (2)	Arnaud Batista Nogueira
Cine Tupã (1965)	São Lourenço da Mata – PE	Velo-Cine (2)	Carlinda Albuquerque Maranhão

Continua

Nome	Cidade	Equipamento	Proprietário
Cine Santa Isabel	Lajedo – PE	Velo-Cine (1)	Manoel Vilaça e Lula Vilaça.
Cine Dicenper	Cabo de Santo Agostinho-PE	Velo-Cine (2)	Destilaria Central Getúlio Vargas
Cine São José (1954 – 1983)	São José do Egito – PE	Velo-Cine (2) 1968	Francisco dos Santos (falecido em 1990)
Cine Theatro Guarany (1922 –)	Triunfo-PE	Velo-Cine (1)	Manoel e Carolino de Arruda Campos
Cine Santa Terezinha	Ouricuri-PE	Velo-Cine (2)	Gilvan Coriolano
Cine Marilac	Araripina-PE	Velo-Cine (2)	João Gonzaga
Cine Irapuã (1965 – 1990)	Belém do São Francisco-PE	Velo-Cine (2)	José Eudes de Araújo Lima
Cine Salgueiro (1940 – 1977)	Salgueiro-PE	Solidus (recondicionado)	José Soares Bezerra
Cine Teatro Petrolina	Petrolina-PE	Velo-Cine (2)	Afonso Cavalcante
Cinema Pilarense	Pilar-AL	Velo-Cine	Não identificado
Cine Drive In	Maceió-AL	Velo-Cine (2)	Não identificado
Cine Triunfo (1964-1994)	Arapiraca-AL	Velo-Cine (2)	José Ferreira Barbosa (1914-1974)
Cinema não identificado	Mossoró-RN	Velo-Cine	Jorge e Luiz Pinto (pai e filho)
Cinema não Identificado	Nova Cruz-RN	Velo-Cine	Expedito Silva
Cinema não identificado	Natal-RN	Velo-Cine	Não identificado
Cine Espacial (1978-1990)	Currais Novos-RN	RCA provenientes do Cine Coliseu (Recife) instalados pela Velo-Cine.	Benedito Targino da Costa
Cinema não identificado	Macaíba-RN	Velo-Cine	Não identificado
Cinema não identificado	São José de Mipibu-RN	Velo-Cine	Não identificado
Cine Alves (1979 – 1985)	Tenente Ananias-RN	Velo-Cine (2) 260 lugares	Miguel Honorato Alves (1922–2010)

Continua

Conclusão

Nome	Cidade	Equipamento	Proprietário
Cine Alves 2 (1979 – 1985)	Alexandria-RN	Velo-Cine (2)	Miguel Honorato Alves (1922 – 2010)
Cine Teatro Petrolina	Petrolina-PE	Velo-Cine (2)	Afonso Cavalcante (arrendado por Gilvan Coriolano)
Cinema não identificado	Aracaju-SE	Velo-Cine	José Queiroz da Costa
Cine Santo Antônio	Boquim-SE	Velo-Cine	Paulo Macedo / Antonio
Cine Santo Antônio (1978)	Itabaiana-SE	Velo-Cine	José Queiroz da Costa
Cine Spark	Picos-PI	Velo-Cine	Não identificado
Cine Eldorado	Juazeiro do Norte		Expedito Costa

QUADRO 4 - MOSTRUÁRIO FOTOGRÁFICO DOS PROJETORES VELO-CINE (ANOS 1960)

Data	Título
5/12/1961	Dois projetores completos
1965	Dois projetores completos
16/7/1965	Dois projetores + cornetas
9/1/1969	Projektor solo
Sem data	Lanterna (visão interna)
Sem data	Lanterna com a porta aberta (visão interna)
Sem data	Amplificador
Sem data	Projektor na área externa da fábrica.

**QUADRO 5 - LISTA DE EQUIPAMENTOS E OUTROS OBJETOS
RELACIONADOS À INDÚSTRIA VELO-CINE LTDA. ENCONTRADOS
DURANTE A PESQUISA.**

Equipamento	Função	Especificações	Dimensões (comprimento, largura, altura)	Local
Projektor completo	Ler e ampliar a imagem e som dos filmes.	Cor: cinza prateado. Ano de fabricação: 1966.		São José do Egito-PE
Dois projetores completos	Ler e ampliar a imagem e som dos filmes.	Cor: cinza prateado. Ano de fabricação: 1965.		Belém do S. Francisco-PE
Mesa rebobinadora.	Rebobina os rolos ao final da exibição.	Material: madeira, com peças metálicas. Ano de fabricação: 1965.		Belém do S. Francisco-PE
Retificador de eletricidade	Transforma a corrente alternada em contínua, para eletrificar os bastões de carvão.	Ano de fabricação: 1965.		Belém do S. Francisco-PE
Lanterna	Iluminação			Olinda-PE
Lanterna	Iluminação			Triunfo-PE
Duas lanternas	Iluminação			Remígio-PB
Lanterna	Iluminação	Ano de fabricação: 1973 Cor: azul metálico	100 x 60 x 66 cm	Sapé-PB
Lanterna	Iluminação			Juazeiro do Norte-CE
Cabeçote	Leitura de imagem e som			Juazeiro do Norte-CE
Cabeçote	Leitura de imagem e som			Olinda-PE

Continua

Equipamento	Função	Especificações	Dimensões (comprimento, largura, altura)	Local
Cabeçote	Leitura de imagem e som	Ano de fabricação: 1973 Cor: azul metálico Número de série: 0049.	50 x 30 x 50 cm (com suporte para lentes)	Sapé-PB
Rack	Proteção do amplificador; retorno de som para a cabine de projeção.	Ano de fabricação: 1973 Cor: azul metálico. Inclui alto-falante pequeno.	34 x 55 x 55 cm	Araruna-PB
Amplificador	Controla a entrada e saída de sinais sonoros.	Valvulado monofônico Ano de fabricação: 1973; potência estimada: 10 Watts; impedância estimada: 8 ohms.	23,5 x 45,5 x 7 cm	Araruna-PB
Amplificador	Controla a entrada e saída de sinais sonoros.	Valvulado monofônico Ano de fabricação: 1973; potência estimada: 10 Watts; impedância estimada: 8 ohms.	23,5 x 45,5 x 7 cm	Sapé-PB
Tambor de tração (peça avulsa)	Tracionar o filme do chassi superior para o cabeçote, e do cabeçote para o chassi inferior.	Ano de fabricação: 1973; engrenagem metálica com 32 dentes, que integra o cabeçote.	Diâmetro: 4,7 cm Largura: 3,5 cm	Araruna-PB

Continua

Conclusão

Equipamento	Função	Especificações	Dimensões (comprimento, largura, altura)	Local
Alto-falante	Reprodução de sons graves e médios para a sala de exibição.		15 polegadas.	Não encontrado
Cornetas	Reprodução de sons agudos para a sala de exibição.	Multidirecional. Peso: 5 kg.		Não encontrado.
Divisor de frequência	Divide o sinal sonoro em graves, médios e agudos.	Instalado por trás da tela, junto das cornetas e do alto-falante.		Não encontrado.
Difusora	Alto-falante externo ao cinema, usado para chamar para as sessões, reproduzir músicas e notícias.			Araruna-PB
Cartão de Ponto	Controle de entrada e saída de funcionários.		18 x 8,5 cm	Olinda-PE