

# *cultura projetada:*

A requalificação do Edifício dos Correios como resgate do cinema de rua manézinho.

departamento de arquitetura & urbanismo – UFSC  
trabalho de conclusão de curso  
discente: sofia campos martins de araujo  
orientador: joão paulo schwerz

## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é fruto de algumas causas:

É por causa da minha mãe, quem me apresentou à sala de cinema ainda pequenininha — e que pelos anos seguintes continuou sendo minha dupla de pipoca favorita.

É por causa do meu pai, razão pela qual me orgulho de ser manézinha da ilha, e cujas saudosas histórias sempre me instigaram a curiosidade — e o carinho — pela minha cidade natal.

É por causa do meu irmão, meu maior exemplo criativo desde criança, e o motivo de eu ter decidido cursar arquitetura.

É por causa da minha irmã, cujo olhar sempre sensível me inspira a ser atenta (e grata) às sentimentalidades da vida.

É por causa dos meus amigos de dentro e de fora da faculdade, que me enchem o copo de cerveja e a vida propósito — os brindo, sempre!

É por causa do Pedro, meu melhor amigo; confidente; cúmplice; parceiro; enfim, parte fundamental de quem sou.

Finalmente é por causa dessa Universidade que, para além de ser cenário de sete anos completamente transformadores, foi o espaço que me permitiu encontrar algumas das pessoas mais especiais da vida e, eventualmente, à mim mesma.

Dedico esse trabalho às gerações de cidadãos que de alguma maneira fomentaram a cultura cinematográfica local — em especial os espectadores que, assim como eu, reconhecem o poder formador da sala de cinema. Dedico-o principalmente à boemia entusiasta da vivência nas ruas do centro da cidade — dos botecos, das rodas de samba, dos carnavais de rua — estes que invariavelmente contribuem para a construção de uma Florianópolis culturalmente mais rica, acessível e democrática.



“O cinema é uma cultura urbana. [...] O cinema e as cidades cresceram juntos e tornaram-se adultos juntos”

Wim Wenders, 1994.





*cidade e cinema*  
Entre outras criações modernas.

## O TUMULTO MODERNO

A virada do século XIX para o XX oficializou a mudança de ares: as transformações sociais, econômicas e urbanas que vinham acontecendo desde a Revolução Industrial se intensificaram, prática e simbolicamente, com o início do novo século. Cidades do mundo inteiro, em maior ou menor escala, transformavam-se a fim de atender aos novos tempos.

Se por um lado grandes projetos urbanísticos já se popularizavam pelo globo desde os anos 1800, em busca da ordenação e higienização dos centros urbanos<sup>1</sup>, é no início do século XX que as cidades começam a aproximar-se dos parâmetros de “urbe” que temos hoje. Parques urbanos vastos, ruas e calçadas ampliadas promoveriam espaço para um crescimento populacional sem precedentes. Veículos de tração animal seriam rapidamente substituídos por automóveis a combustão. Passeios públicos seriam iluminados pelos avanços da eletricidade. Indivíduos de lados opostos do oceano passariam a comunicar-se via rádio, ou a visitar-se via transatlântico. O mercado imobiliário se reinventaria a partir do arranha-céu, e o mercado de trabalho se expandiria em prol do desenvolvimento urbano. Era o firmamento de uma ideia de vida e de cidade, que se materializava a partir de um projeto modernizante.

A política desenvolvimentista intrínseca à lógica moderna, entretanto, estabelecer-se-á com um preço. A rapidez e escala com que as transformações urbanas se dão na metrópole as fazem inevitavelmente respingar nas relações e percepções humanas, modificando-as por completo. Sobre este cenário histórico, Ben Singer escreve:

“A modernidade implicou um mundo fenomenal — especificamente urbano — que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores de cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de estímulos.” (SINGER, 2004, p.96)

Acontece, portanto, uma consequente aceleração da vida urbana, e o homem se vê obrigado a apropriar-se do movimento. A assimilação das mudanças latentes, ainda que inicialmente resistente e desconfiada, será eventualmente transfigurada para a exaltação de uma era aparentemente fantástica — embora temporalmente fragmentada e apressada. Não tardaria até que as artes refletissem os novos tempos: a exemplo, com a publicação de seu infame Manifesto de 1909, os Futuristas passariam a incorporar o “espírito” da época nas artes plásticas e na literatura, evidenciando a transformação sentida.

1 Alguns dos principais projetos aos quais nos referimos, e talvez dos mais representativos deste momento histórico, são a reforma de Haussmann na capital francesa — ocorrida durante seu governo enquanto prefeito do Sena, entre 1853 e 1870 — e a construção do grandioso Central Park em Nova York, entre 1857 e 1876.

A urgência por uma existência em movimento, entretanto, transborda para além das artes e da popularização do automóvel — advento fundamental a este processo. O novo estilo de vida vigente transparece nas mais diversas esferas do viver, desde os costumes cotidianos até as manifestações culturais e indagações científicas. Há aí uma eferescência de novos conceitos, modos e hábitos que, à uma velocidade comparável ao próprio desencadear deste período ímpar, rapidamente se instauram no imaginário do homem moderno.<sup>2</sup>

E na onda de querer mobilizar o inerte, há ainda uma outra conquista moderna. O homem, não satisfeito em acelerar sua própria locomoção, faz mover uma invenção de poucas décadas de existência — a fotografia.

O primeiro registro da imagem em movimento, a cronofotografia<sup>3</sup>, não poderia ser mais conveniente para ilustrar o espírito moderno que viemos apresentando: um jóquei uniformizado galopa, em altíssima velocidade, um cavalo de corrida. A tecnologia de 1878, ainda que efêmera e anterior ao século XX propriamente dito, viabilizaria anos depois um dos principais triunfos da modernidade; um que se estabeleceria como dos mais característicos do estilo de vida moderno: em 1902, com “Viagem à Lua”, George Méliès faz nascer oficialmente o Cinema.<sup>4</sup>

O surgimento do cinema é comumente associado ao cinematógrafo — o *cinématographe* — dos irmãos Lumière, tecnologia patenteada pelos mesmos em 1895<sup>5</sup>. O equipamento, que permitia a associação de diversos fotogramas e a projeção do seu aparente movimento num anteparo, foi inicialmente divulgado ao público com os curtas *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A saída da fábrica Lumière em Lyon, de 45s) e *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (A chegada do trem na estação, de 50s). Este último, mais conhecidamente, causou certo alvoroço entre os espectadores que, ao vislumbrarem um trem vindo em sua direção, teriam se assustado com a ilusão de ótica até então desconhecida, sob a impressão de que a locomotiva iria “saltar” da tela de projeção.

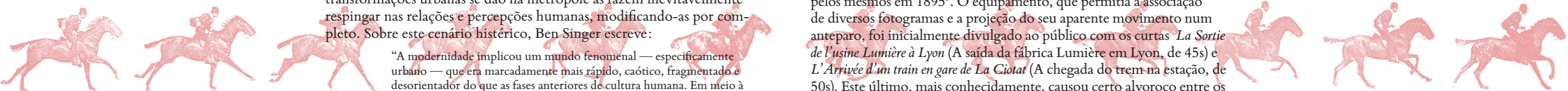
Semelhantemente ao cavalo de Muybridge registrado anos antes, as primeiras produções cinematográficas acabaram por apropriar-se também, coincidentemente ou não, da aceleração da vida moderna — neste caso, com a substituição do galope a cavalo pelos trilhos de trem. Poucos anos depois, o ilustre *Le Voyage dans la Lune* (Viagem à Lua, de incríveis 14min de duração) consolidaria o impossível que era o cinema: mais do que poder atravessar o oceano em poucas semanas, ou telecomunicar-se com estranhos de todo o mundo, agora era possível zarpar rumo ao espaço sideral — e isso sem precisar levantar-se da poltrona da sala de projeção.

2 O homem que chamamos aqui de “moderno” é este que ao longo de apenas uma geração acompanhou conquistas até então inconcebíveis. Nasceu sem saber o que eram elevadores, carros e aeronaves, mas antes de morrer visitou o outro lado do mundo e realizou telefonemas dos mais arrojados arranha-céus.

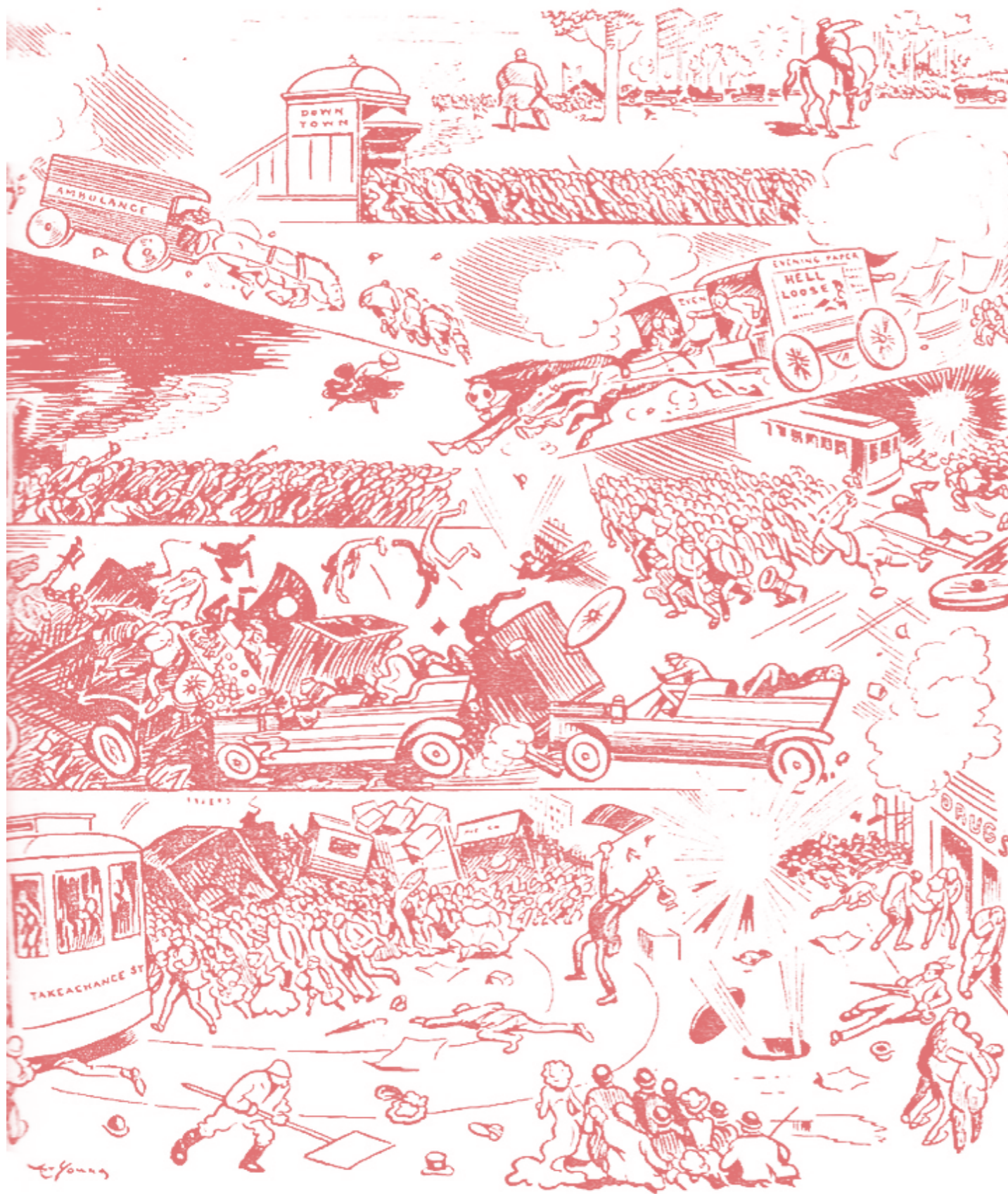
3 Do grego: “chronos” (tempo); e fotografia (phos “luz” + graphos “gravar”).

4 Do grego: movimento + “graphein” (registrar).

5 A tecnologia — um aperfeiçoamento do cinetoscópio de Thomas Edison — havia sido concebida três anos antes pelo inventor francês Léon Bouly que, ao final do ano de 1894, seria incapaz de continuar pagando pela patente do equipamento — disponibilizando-a, assim, para os irmãos Auguste e Louis Lumière.



“O cavalo em movimento” (EUA, 1878) de Eadweard Muybridge



### A arte imita a vida: Cinema e Modernidade

É o nascimento, portanto, de uma arte essencialmente moderna.

Os simbolismos referentes ao surgimento do cinema seriam analisados, sabiamente, pelo alemão Walter Benjamin em seu *magnum opus* “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de 1936 — texto fundamental para o entendimento dessa nova insurgência. Na concepção de Benjamin, o cinema faz brotar um novo modo de produção artística que arrasa com a “aura” da arte — natural à pintura, literatura, teatro, e suas demais predecessoras — no sentido de que, ao ser tecnicamente reproduzível, a de priva de sua autenticidade; faz romper o ritual artístico. Nas suas próprias palavras:

“Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido — um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massa de nossos tempos. Seu agente mais poderoso é o cinema. A significação social do filme, mesmo em seu aspecto mais positivo — e justamente nele —, revela-se impensável sem esse seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor de tradição na herança cultural.” (BENJAMIN, 2022, p. 57-58)

A forma com que o cinema, muito mais do que a fotografia, re-inventava a maneira de se fazer e de se relacionar com arte era palpável. Jamais havia sido possível multiplicar uma mesma obra ou expô-la simultaneamente em diferentes localidades, e em tamanha escala, como era possível com o filme.<sup>6</sup> Tal massificação da arte inevitavelmente implicaria certos prejuízos à sua essência, comuns à lógica de produção — ou, neste caso, de re-produção — capitalista.<sup>7</sup> Mas uma coisa é clara: nunca antes a arte foi tão amplamente disseminada, democratizando seu acesso e exercitando sua apropriação por parte do espectador comum.

Ou seja, se por um lado a reprodutibilidade característica do cinema punha em xeque o que se entendia até então como arte, e se sua tecnicidade estripava-lhe a “aura”, o mesmo não precisava ser “aurático”. Isso porque ele nasce, convenientemente, como um espelho da modernidade: o dinamismo das imagens reflete diretamente o dinamismo da experiência moderna; da rua, do automóvel, da metrópole. O cinema materializa numa sucessão de imagens a então não-linearidade da vida e, ao projetá-las de volta para espectador, faz dessa troca um

<sup>6</sup> O próprio Benjamin revisita outras as formas de reprodução técnica possíveis e até então existentes, a exemplo da xilogravura e litografia, chegando na reprodutibilidade mais facilmente massificável da prensa de Gutenberg e, finalmente, da fotografia — expressão última do que chama de “aura”.

<sup>7</sup> É necessário apontar que a este respeito Theodor Adorno, outro alemão, coloca-se de maneira muito mais negativa: classifica o filme como essencialmente alienável, disseminador dos valores burgueses; instrumento de dominação da Indústria Cultural (ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., 1985). Diferentemente de seu contemporâneo, logo, Adorno falta em ver no cinema seu potencial emancipador — ainda que, como veremos, acerta em se preocupar com o crescente desgaste da obra de arte culturalmente industrializada que, enfraquecida, o deixa de ser.

à esquerda:  
charge da revista Life  
(EUA, 1909) intitulada  
“Nova York: Ela vale a  
pena?”, condenando a  
transformação moderna da  
metrópole (retirado de  
SINGER, 2004)



cena do filme "Viagem à Lua"  
(França, 1902)  
de Georges Méliès

diálogo direto e claro. Nada mais é estático: a associação de fragmentos de imagem, ao serem infinitamente montados e remontados pelo editor, permitem a construção de uma narrativa de comunicação completamente nova, mas naturalmente inteligível pelo homem moderno.

Aí está o potencial político-revolucionário do cinema: ao massificar seu consumo e apoderar-se do contemporâneo, concebe uma arte mais intimamente próxima ao espectador.

"[...] Benjamin faz alusão a um novo rumo que a arte toma em direção à política, e vice-versa. É o caráter coletivo do cinema que o torna um "utensílio político" valioso, mas que, para o autor, só poderá exercer essa função quando estiver liberto da exploração capitalista, "pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle (das multidões)" (TOMAIN, 2004, p.104)

No desenrolar do novo século, portanto, assistir filmes passou a ser uma prática comum na metrópole. Neste momento, o cinema assume um caráter quase que "civilizatório". O homem, ao interpretar a narrativa do filme puramente através de imagens e de alguns poucos intertítulos, assimila sua própria experiência. Intensifica-se, portanto, o exercício didático de apuramento da percepção: diferentemente das demais artes, consumir cinema, mesmo em sua incipiência, apresenta-se como tarefa muito menos intimidante — justamente por este estar estreitamente ligado ao *modus operandi* moderno. Sobre essa nova realidade, Miriam Bratu Hansen discorre:

"Nesse contexto, o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como flâneurs não tão anônimos assim. Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma ploriferação em ritmo muito veloz — e, por consequência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas — de sensações, tendências e estilos." (HANSEN, 2004, p. 406)

### O Cinema enquanto lugar

A conseqüente popularização da película cinematográfica instalaria uma verdadeira cultura de massa primeiro na Europa e depois no mundo inteiro — apontando para uma expressão artística que fosse ineditamente acessível e, portanto, surpreendentemente mais democrática. A lucratividade do cinema, também, tornava-se óbvia, e investidores não tardam a apostar em produções cada vez mais constantes e ousadas, industrializando-o megalomaniacamente. Em paralelo, o mercado imobiliário incorpora as salas de cinema ao seu projeto modernizante. Antes improvisadas em cafés e bares, estas tornaram-se verdadeiros palacetes de entretenimento, ostentando inovação e comodidade para os especta-

dores da época.<sup>8</sup> O cinema, assim, mais do que um novo *medium* para a arte, espacializa-se pela cidade e rapidamente consolida-se como equipamento urbano.

Revisitar como a espacialização do cinema se deu na cidade é indispensável para compreender seu potencial sócio-cultural. O modelo com que as salas de cinema são entregues ao público neste momento são quase sempre os mesmos: elas todas, sendo mais ou menos luxuosas, com maior ou menor capacidade, estão localizadas na rua. Gradualmente, o cinema de rua passa a ter um protagonismo tão grande na cidade quanto a praça ou a igreja. Ele rapidamente vira um ponto de encontro e de socialização, um cenário para a vida em comunidade — superando seu objetivo inicial de entreter e comunicar para assumir, também, uma função social.

Desde o princípio, reiteramos, o cinema foi pensado para ser experiência comunal. O cinema de rua cumpre com esse propósito de algumas maneiras: ele não apenas organiza-se internamente em função de uma grande tela, grande o suficiente para ser contemplada pelo coletivo, articulando uma vivência conjunta, como também ele é estrategicamente localizado nas imediações calçada, onde a cidade acontece.<sup>9</sup>

### UM BREVE PANORAMA CINEMATOGRAFICO

Até o início dos anos 1910 a França, pátria-mãe do cinema, ainda dominava a produção e distribuição internacional de filmes. Entretanto, em pouco tempo o cenário muda: a eclosão da Primeira Guerra Mundial relega o cinema europeu ao segundo plano e faz uma cidadezinha do outro lado do Atlântico assumir as rédeas da produção cinematográfica. É em Hollywood<sup>10</sup> que se estabelecem os maiores estúdios de cinema da época, e com eles a indústria dilata. Gigantes como Universal Pictures (1912); Paramount Pictures (1912); Warner Bros. Entertainment (1923); Walt Disney Pictures (1923); Columbia Pictures (1924); Me-

8 Vale citar que, anteriormente à difusão das grandes salas de cinema — que com desenrolar do século XX ficariam cada vez suntuosas — os *nickelodeons* norte-americanos popularizavam-se como tipologias reduzidas, salinhas de cinema "primitivas" que permitiam a contemplação de pequenos curtas, comumente acompanhados de música tocada ao vivo. Tratava-se, na terminologia de Tom Gunning (2004), de um "cinema de atrações"; filmes que visavam o "espanto" e o "choque" do espectador, para além de uma montagem narrativa que estruturaria, futuramente, o cinema como conhecemos. Os *nickelodeons*, entretanto, gradativamente caíram em desuso, sendo praticamente extintos até 1915. Ainda assim, sua existência indica que primordialmente, antes da sua industrialização massificada, o cinema se tratava um costume popular e barato, acessível por um *nickel* (do inglês, moeda de 5¢).

9 É interessante observar que mesmo os mais luxuosos cinemas construídos nessa época localizavam-se todos na rua se considerarmos o recém exequível arranha-céu — que despontava como expressão-mor da modernidade. A então vontade de se preservar a sala de cinema ao nível da calçada, imediatamente acessível pela rua, parece elucidar bem a qualidade social e urbana do cinema.

10 Antes de Hollywood ser eleita a "Meca do Cinema" as produções estadunidenses concentravam-se na costa leste, sob o monopólio da Motion Picture Patents Company, localizada em Nova Jersey — propriedade de ninguém mais, ninguém menos, que Thomas Edison. A fim de fugir do domínio da empresa, na tentativa de burlar suas patentes mais facilmente, os estúdios eventualmente optaram por atravessar o país e instalaram-se na costa oeste, em Hollywood.

tro-Goldwyn-Mayer (1924); e RKO Pictures (1928) foram alguns dos estúdios soberanos na produção cinematográfica internacional a partir dos anos 1920.

A recém fundada Hollywood dos anos 1910 e 1920, assim, faz do cinema uma verdadeira linha de montagem. Os roteiros norte-americanos passam a seguir uma abordagem mais ou menos padronizada — a do par romântico e da cenografia grandiosa — pensados para a veneração dos personagens e formulados para uma ampla recepção do público. Os grandes estúdios ligeiramente associam o luxo do estrelato aos então sucessos de bilheteria, e apostam na criação de personalidades *larger-than-life*, estrelas de cinema que causam o nascimento de um novo título; o de “celebridade”.

Mas se por um lado a costa oeste dos Estados Unidos visava formular um cinema do luxo, do romance e, sobretudo, do lucro, por outro a ascensão da Sétima Arte fez com que cineastas de diversas nacionalidades desenvolvessem diferentes vertentes para o meio. Na Europa a guerra faz do cinema uma arte experimental e crítica: na Alemanha, por exemplo, os expressionistas pintam cenários sublimes e drasticamente iluminados, revolucionando a filmagem em estúdio e denunciando os angústias consequentes de sua derrota bélica. Na França, os impressionistas exploram as possibilidades da montagem fragmentada, subvertendo a narrativa cinematográfica. Na União Soviética o cinema é amplamente reverenciado<sup>11</sup>, e a escola é tão experimental quanto a de seus vizinhos europeus. Apoiando-se fortemente na montagem, seus filmes comumente dialogam sob a ótica do proletariado e, ao retratarem os impactos da primeira guerra e da subsequente Revolução Russa, contribuíram para o fortalecimento de um identitário nacional. Enfim, o cinema europeu da década de 1920 florescia empiricamente: re-inventava as possibilidades artísticas para o meio ao passo que usava dele para assimilar seu contexto sócio-político.

Os anos de 1920, portanto, são inquietantes para o cinema mundial. Mais do que se transformarem rápida e radicalmente, à luz de constantes avanços tecnológicos, e apesar das inventividades artísticas que expandiam as possibilidades cinematográficas, os filmes — mais ou menos críticos da realidade moderna — passam a inevitavelmente constituir uma indústria como qualquer outra. E se ao final dos anos 1920 a indústria cinematográfica já é bastante robusta, esta se fortalecerá ainda mais com o surgimento de uma outra tecnologia: ao final da década a captação sincronizada do som torna-se possível, fazendo nascer o cinema falado.<sup>12</sup>

Embora o cinema falado tenha se consagrado como abordagem

11 A relevância do cinema para os soviéticos era tamanha que em 1922 Vladimir Lênin teria afirmado que “o cinema é, para nós, a arte mais importante”.

12 O primeiro longa-metragem sonoro produzido foi o musical *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz), da Warner Bros., em 1927. O filme estrelado por Al Jolson — que o consagrou como queridinho das telonas — é, como tantos de seus contemporâneos, profundamente racista, e faz uso do abominável mas então habitual *blackface* para a caracterização do personagem principal. Quando lançada, a película foi premiada pela recém fundada Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, em sua primeira cerimônia do Oscar — evento que chancelava um dos imensamente questionáveis valores morais da modernidade.

cinematográfica predominante a partir dos anos 1930, é interessante pensar que foram, mais ou menos consensualmente, dois filmes mudos que revolucionaram o fazer-cinema moderno. O primeiro deles é o expoente maior do expressionismo alemão *Metrópolis*, de 1927, sob a direção de Fritz Lang. O segundo, e talvez mais mundialmente aclamado, é o clássico *Tempos Modernos* (*Modern Times*) de 1936, dirigido e estrelado pelo inglês Charles Chaplin. Ambos os longas, não ao acaso, foram bastante críticos da modernidade — denunciando aspectos da lógica capitalista como a industrialização, a alienação, a luta de classes e o domínio da máquina.

No decorrer das próximas décadas, a Sétima Arte se manterá culturalmente relevante e soberana — mesmo com o acontecimento da Segunda Guerra Mundial, ainda que a indústria seja por essa inevitavelmente impactada. Nessa conjuntura, a relevância política do cinema é evidenciada por alguns aspectos: ora ele será censurado, a julgar pelo seu teor ideológico; ora ele será prezado por seu potencial propagandístico, sendo instrumentalizado política e ideologicamente pelos Estados participantes do conflito.<sup>13</sup>

Nesse período, ainda, a indústria cinematográfica norte-americana lança de mão uma outra censura, esta mais formalmente explicitada. Com o Código Hays, entre 1930 e 1968 a autorização da distribuição dos filmes estadunidenses dependia da sua subordinação à conduta moral do documento.<sup>14</sup> O burlamento do código auto-imposto, ainda que visado por muitos dos estúdios de filmagem, não impedirá décadas de filmes artisticamente podados. A censura de seus conteúdos, entretanto, assente seu vigor social, político e cultural.

### Pós-modernidade e o surgimento da visão à distância

O período consequente, do pós-guerra, impactou o cinema de várias formas, mas talvez a principal delas tenha acontecido com ao advento da televisão. A partir da década de 1950 nos Estados Unidos, a telinha populariza-se entre as massas e passa a ser um equipamento doméstico comum entre as residências norte-americanas.<sup>15</sup> No Brasil essa adesão foi mais tardia — embora aqui a primeira transmissão televisiva tenha acontecido em setembro de 1950<sup>16</sup>, foi só ao final da década que o acesso à televisão foi facilitado.<sup>17</sup> Sobre o surgimento da imagem eletrônica

13 Walter Benjamin já levantava preocupações frente a instrumentalização do cinema por parte do governo, sobretudo fascista, em seu texto de 1936. De fato, a hegemonia da ideologia nazista só foi tão eficaz por ter se apropriado em grande escala do cinema-propagandístico, então articulado pelo ministro de propaganda Joseph Goebbels, do III Reich.

14 Dentre os proibitivos do regulamento, listava-se: profanidade; nudez (efetiva ou insinuada); tráfico de drogas; escravidão de brancos; miscigenação (relações sexuais entre brancos e negros); ridicularização do clero; entre outros.

15 Estima-se que em 1948 apenas 1% das residências possuíam televisão, já em 1955 esse número chegava aos 75% (PUTNAM, 2000).

16 A primeira transmissão aconteceu em 18 de setembro de 1950 em São Paulo, com a pioneira TV Tupi, de Assis Chateaubriand.

17 Estima-se que em 1958 haviam 350.000 aparelhos no país. No início da década seguinte, em 1961, essa estimativa batia 1 milhão (SOUZA, 2006).



cena do filme  
"Metrópolis"  
(Alemanha, 1927)  
de Fritz Lang



cena do filme  
"Tempos Modernos"  
(EUA, 1936)  
de Charles Chaplin, ilus-  
trando um operário sendo  
engolido pela máquina

The Radio Corporation of America Tells  
**What TELEVISION will  
mean to you!**



publicidade da RCA referente à primeira transmissão televisiva que aconteceria em Nova York, em 1939

e sua influência para o consumo midiático, o cineasta Wim Wenders escreve:

“Trinta ou quarenta anos mais tarde, o filme e a fotografia ganharam um concorrente — a imagem eletrônica. Ela se deslocava mais rápido e podia mostrar sem distorções os acontecimentos ‘live’. Chamam-na de televisão: visão à distância. A televisão instaurou ao mesmo tempo uma proximidade e uma distância. Suas imagens eram mais frias, menos emotivas que as do cinema; e além disso ela nos afastou da ideia que uma imagem pudesse possuir ligação direta com a ‘realidade’. Não há mais uma ‘imagem única’, um negativo único, como no procedimento fotográfico. Seria preciso muito mais técnica para transpor a distância entre ‘realidade’ e o espectador que está sentado em sua casa diante do aparelho. No entanto, ela isolou o observador: não é mais necessário deixar a casa, entrar na fila e se instalar em meio a estranhos para viver uma experiência comunitária, ou seja, social.” (WENDERS, 1994, p. 182)

É curioso observar que, nas palavras de Wenders, a reproduzibilidade da imagem eletrônica, agora possível com a televisão, causa um certo “desvirtuamento” da forma imagética, relação semelhante ao que teria acontecido com próprio cinema em sua incipiência frente as artes predecessoras — as artes “auráticas” de Benjamin. De fato, a partir da disseminação da TV o consumo midiático seria inevitavelmente influenciado: se com o cinema era possível ver o mundo sem levantar-se da poltrona da sala de projeção, com a televisão isso seria possível sem precisar levantar-se do sofá de casa. Mais do que isso, a TV viabilizaria transmissões ao vivo, e com isso a redução do tempo de consumo se intensificaria como nunca antes.

Apesar da nova competição não era o fim do cinema. No desenrolar dos anos seguintes, inclusive, a Sétima Arte parecia se reinventar criativa e politicamente e, ao menos no ocidente, desenvolveria outras vanguardas. Para pôr as coisas em perspectiva: na Itália do pós-guerra, o Neorealismo Italiano nasce como um movimento resistente à estética do regime fascista. A França ao final dos anos de 1950 revoluciona o cinema com o lançamento de um de seus movimentos mais influentes; o *Nouvelle Vague*<sup>18</sup>, que surge como alternativa crítica e artística às produções hegemônicas de Hollywood. O Brasil entra na “onda”, e a partir dos anos 1960 o Cinema Novo passa a criticar a realidade brasileira, denunciando problemas estruturais do país.<sup>19</sup>

Enfim, o cinema parecia ficar cada vez mais sensível às conjunturas sócio-políticas em voga, e estas continuariam por influenciar seus meios de produção e consumo no mundo como um todo, em maior ou menor intensidade.

18 O movimento surgiu entre os editores da *Cahiers du Cinéma*, uma revista parisiense de crítica cinematográfica fundada em 1951, e pioneira na formação do movimento cineclubista mundo afora. Alguns de seus principais percursores são Jean-Luc Godard, François Truffaut, e, menos reconhecidamente, a diretora Agnès Varda.

19 Glauber Rocha, figura central do Cinema Novo, popularizou-se por abordar várias das problemáticas sócio-culturais enfrentadas pelos brasileiros em produções independentes e de baixo orçamento. Valores regionalistas, luta de classes, racismo, classicismo, e a “estética da fome” foram alguns dos tópicos desmascarados pelo diretor, cujo catálogo revolucionou a história do cinema no país.

## Neoliberalismo e o shopping como negação da Cidade

A partir da década de 1980 o mundo se vê impactado pela insurgência de um novo movimento: a globalização e ampla disseminação da ideologia neoliberal iria para além da mercadorização da vida, afetando diretamente as relações inter-pessoais. Com efeito, o individualismo seria induzido como um valor humano, e seria instigado em todos as instâncias sociais. No mercado, a competitividade alcançará níveis sem precedentes, e com isso a propagandização da imagem será essencial à manutenção do novo *status quo*. O estabelecimento de uma luta de “todos contra todos” enfraquecerá toda e qualquer consciência coletiva conquistada até então. Nas cidades, esse momento coincidirá com o esvaziamento dos centros — e no Brasil, cujo rodoviarismo pós Ditadura Militar estará a todo vapor, esse processo se desenvolverá rapidamente.

Dentre os conceitos neoliberais, talvez um dos mais representativos de sua lógica seja o *shopping center*. Mundo afora, os *shoppings* passarão a concentrar tudo aquilo que antes só era possível vivenciar no centro da cidade — comércio, lazer e socialização, agora num ambiente climatizado, longe da “violência” e “sujeira” das ruas. A negação da cidade materializar-se-á nesses não-lugares, e para sobreviver espacialmente os cinemas de rua virarão cinemas de *shopping*, o que eventualmente resultará em sua decadência.<sup>20</sup> Se tal realidade não fosse suficientemente óbvia, o anuário estatístico da Ancine de 2021 não deixaria dúvidas quanto à morte do cinema de rua brasileiro: 90% dos cinemas em atividade estariam confinados em *shoppings centers*. Com a ascensão desse novo modelo, inclusive, os cinemas de rua estariam longe de ser os únicos afetados — aconteceria um descaso generalizado com o espaço público; com a rua e com a praça.

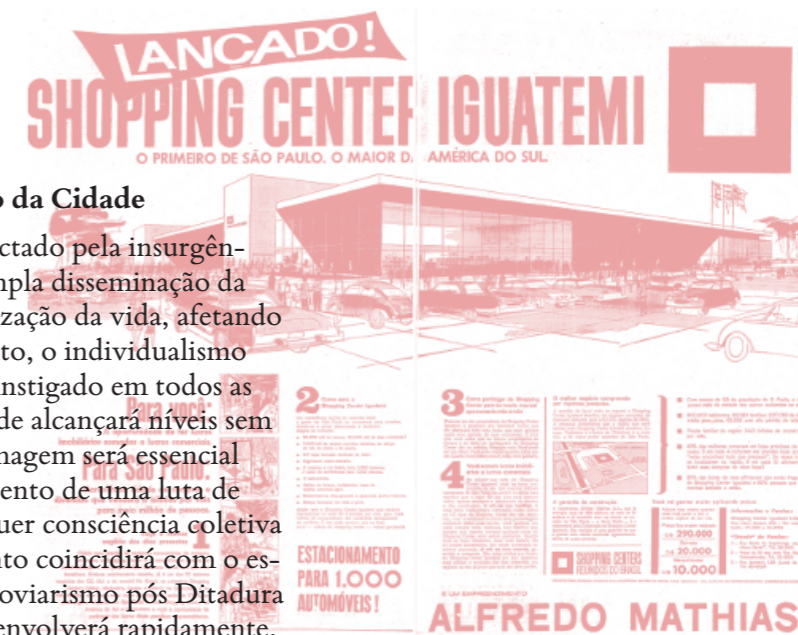
O *shopping*, como sabemos, levanta uma outra questão: ele é excludente por natureza. Embora busque “espelhar” a vida da rua, ele não é um espaço público ou de livre acesso.<sup>21</sup> A segregação promovida por esse tipo de estabelecimento não é apenas social, mas também espacial. Isso porque o *shopping* é um produto neoliberal que, conveniente ao urbanismo rodoviário e da cidade espalhada, frequentemente se localiza em regiões distantes do centro e em lugares de difícil acesso pedonal.<sup>22</sup> Comumente, a maneira de mais fácil acesso aos *shoppings centers* acontece via carro — processo esse que, naturalmente, favorece o proprietário de automóvel e inegavelmente condiciona um perfil de clientela.

E considerando que eventualmente 90% das salas de cinema bra-

20 Desde 1971 até 1981, o número de salas de exibição em funcionamento no Brasil mantinha-se acima de 2.000. A decadência desses estabelecimentos seria evidenciada pelas duas décadas seguintes, onde a quantidade de cinemas em atividade ficou abaixo dessa margem. Foi apenas em 2005, quase 25 anos após o início da recessão, que os cinemas brasileiros voltaram a somar mais de 2.000 unidades (ANCINE, 2024).

21 Entre 2013 e 2014 um fenômeno recorrente no Brasil ilustrou bem esse tipo de segregação: os “rolezinhos”, como ficou conhecida a ida de jovens periféricos aos *shoppings* de São Paulo, levantaram um debate a respeito de não apenas como esses espaços trabalham a favor da segregação social de grupos marginalizados, mas também expôs a carência de espaços públicos de socialização na cidade de um modo geral (FERREIRA, 2015).

22 No caso da Grande Florianópolis, por exemplo, 4 dos 5 maiores *shoppings* estão distantes do centro da cidade e são margeados por vias de trânsito rápido.



publicidade anunciando a inauguração do Shopping Center Iguatemi em São Paulo de 1966, o primeiro do estado com estacionamento para o escrito “estacionamento para 1.000 automóveis!” (Fonte: Folhapress)

sileiras estariam dentro de *shoppings*, é seguro inferir que a experiência cinematográfica agora viável passa a estar intimamente atrelada à uma lógica de consumo — e não só de entretenimento ou de socialização, como fora outrora.

No que tange à barreira financeira promovida pelo *shopping*, um outro empecilho surge ao analisarmos os custos agregados de frequentar as salas do tipo Multiplex<sup>23</sup>. Isso porque é preciso considerar que com intermédio do *shopping* o custo de ir ao cinema passa a superar em muito o valor unitário do ingresso. Para além dos gastos referentes ao transporte — de gasolina e estacionamento para carro/moto ou passe para o ônibus, uma vez estabelecido que o acesso pedonal é frequentemente restrito — há ainda os eventuais gastos em lojas percorridas antes ou depois da sessão.

O *shopping*, portanto, corrompe o cinema: estripa-lhe de seus atributos democráticos, sociais e urbanos para associar-lo à uma lógica higienista e de consumo.

### Era digital e a individualização da experiência cinematográfica

O consumo midiático que vinha sendo crescentemente influenciado pela globalização, e que tinha na TV sua virada de chave, seria completamente re-escrito com a chegada do novo milênio. A era da *internet* e das mídias digitais de modo geral não apenas expandiria exponencialmente a massificação desse consumo, mas acabaria por reformular completamente a maneira com que as pessoas se relacionariam com mídias de todos os formatos — fotografias, músicas, videogames, filmes, e assim por diante.

No que tange ao filme especificamente, se até 2010 este chegava ao espectador de três maneiras diferentes — via sala de cinema, via transmissão televisiva ou via DVD<sup>24</sup> — ao final dessa primeira década uma quarta maneira de se consumir cinema surge; uma que dominaria o mercado até os dias atuais. A supremacia do *streaming*, que toma força

23 No que tange aos “cinemas de *shopping*”, os complexos Multiplex popularizaram-se como formato de estabelecimento padrão. Normalmente tratam-se de redes de escala nacional ou mesmo internacional que alugam vastos espaços dentro de *shoppings centers*, capazes de conter múltiplas salas de projeção — que costumam variar entre 8-14 unidades — e que possuem grandes telas, capacidade para centenas de pessoas, etc.. Considerando sua dimensão, o aluguel desses espaços frequentemente atinge valores altíssimos e, na maior parte do ano, tais salas costumam receber um fluxo de espectadores muito inferior à sua capacidade — apenas algumas das muitas evidências da insustentabilidade deste formato.

24 É necessário citar que, paralelamente à essas novas tecnologias, a pirataria digital sempre operou como forma alternativa de acesso à mídia. O debate referente a criminalização da pirataria é um mundo à parte, o qual não iremos nos aprofundar aqui. Entretanto é interessante questionarmos o porquê dessa recorrência que, apesar dos pesares, mais do que promover a democratização do acesso à cultura midiática é também indicativa da falta de acessibilidade de muitos destes conteúdos.

com o lançamento a plataforma online Netflix em 2010<sup>25</sup>, rapidamente decretaria uma era de individualização da experiência cinematográfica.

Até relativamente pouco tempo, mesmo que se optasse por ver um filme em DVD em oposição à ir ao cinema, era necessário se deslocar até uma videolocadora; e isso muitas vezes implicava em pedir indicações do balconista, ou mesmo recomendar um filme à um terceiro freguês. Mais do que isso, era preciso pagar por cada DVD escolhido e retorná-lo presencialmente poucos dias depois — quem sabe debater com o funcionário da videolocadora novamente; falar se aquele filme foi mais ou menos apreciado; solicitar uma segunda indicação. O atrito necessário ao aluguel de filmes não era nem de perto tão cômodo com o que se têm hoje, mas também era o que dava propósito ao seu consumo — e talvez tenha sido a última vez em que os filmes, à parte daqueles exibidos no cinema, tenham proporcionado algum tipo de socialização cara-a-cara.

É interessante observar que mesmo através do surgimento de diferentes tecnologias de reprodução de filme na virada do século XX para o século XXI — sejam elas fitas VHS, DVDs, *streaming*, etc. — seu consumo passou por um contínuo processo de isolamento. Por haver um abandono do caráter comunal do cinema, o mesmo, consequentemente, parecia acontecer com a experiência cinematográfica.

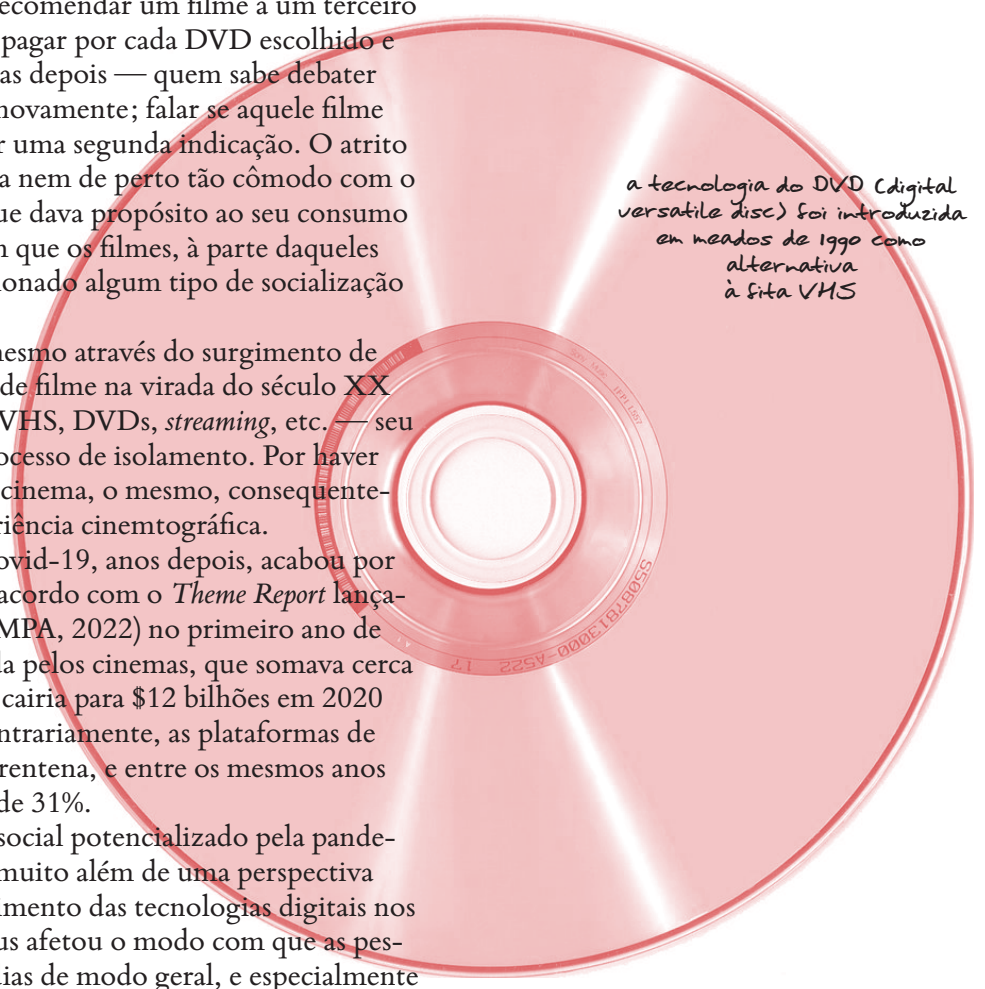
O estouro da pandemia do Covid-19, anos depois, acabou por impactar ainda mais esse cenário. De acordo com o *Theme Report* lançado pela Motion Picture Association (MPA, 2022) no primeiro ano de pandemia a receita globalmente gerada pelos cinemas, que somava cerca de \$42.3 bilhões de dólares em 2019, cairia para \$12 bilhões em 2020 — um declínio de mais de 70%<sup>26</sup>. Contrariamente, as plataformas de *streaming* seriam beneficiadas pela quarentena, e entre os mesmos anos sua receita apresentaria um aumento de 31%.

O impacto que o isolamento social potencializado pela pandemia causou no cinema parece ter ido muito além de uma perspectiva mercadológica — assim como o surgimento das tecnologias digitais nos anos 2000, a insurgência do novo vírus afetou o modo com que as pessoas passaram a se relacionar com mídias de modo geral, e especialmente no que tange ao cinema.

Em 2023, ano em que o fim período pandêmico foi oficialmente decretado pela OMS, a ascensão de um fenômeno sem precedentes simbolizaria bem o novo relacionamento entre público-cinema: não ao

25 A empresa foi originalmente fundada em 1997 em meio ao surgimento do DVD nos Estados Unidos. A Netflix se diferenciava das demais empresas de videolocação, como a gigante Blockbuster que até então dominava o mercado, porque foi a primeira plataforma digital que possibilitava a realização do aluguel *online*, de modo que o processo acontecia de forma completamente remota — uma vez solicitada a locação, os DVDs escolhidos chegavam ao solicitante via correio. Hoje a Netflix é uma das maiores empresas de entretenimento do mundo, e ao início deste ano somava cerca de 300 milhões de assinaturas distribuídas em mais de 190 países (NETFLIX, 2024). Dentre as nações inclusas, o Brasil ocupa o 4º lugar em número de usuários assinantes do serviço.

26 No que tange ao número de salas de cinema em funcionamento no Brasil, aponta-se que em 2019 havia 3.507 salas ativas, e que a partir de 2020 esse número cairia para 1.860, uma variação de -47%. (ANCINE, 2024)



a tecnologia do DVD (digital versatile disc) foi introduzida em meados de 1990 como alternativa à fita VHS



Fila para aluguel de filmes numa videolocadora dos EUA, 1986

acaso os *blockbusters* “Oppenheimer” e “Barbie”, da Universal Studios e Warner Bros., respectivamente, compartilhariam a mesma data de lançamento<sup>27</sup>, e isso geraria um alvoroço considerável no mundo virtual. A rede social Tiktok lançaria mão de mais uma tendência entre seus usuários — “Barbenheimer” seria o termo cunhado para associar ambos os títulos, ainda que estes não houvessem nenhuma relação entre si. A associação estimularia os internautas cientes da nova moda a entrarem na onda, e fez com que milhares de pessoas do mundo inteiro fossem ao cinema trajadas de rosa e preto (referenciando a paleta de cores dos dois filmes) para assistirem ambas as películas num tipo de *double-feature*. Um levantamento da Ingresso.com feito a pedido do jornal Metrôpoles indica que no Brasil 30% dos compradores da pré-venda de Oppenheimer aproveitaram para comprar ingressos para o filme Barbie — 58% desses clientes teriam assistido os filmes no mesmo dia, enquanto 26% optaram por ver em dias seguidos. É desnecessário afirmar que o evento foi um grande sucesso financeiro e global para ambos os estúdios, que de acordo com a Box Office Mojo (IMDb, 2025) movimentaram juntos cerca de \$2.5 bilhões de dólares.

Tal fenômeno de caráter aparentemente comunal dissimula, entretanto, um comportamento socialmente desengajado e superficial: é o fortalecimento de um consumo baseado em aparências, que gradualmente se desinteressa pelo conteúdo. A tendência aponta para um processo de “parassocialização” do cinema: não se tratava de uma comunidade de fãs organizados — frequentemente identificada entre grandes franquias cinematográficas, como é o caso das aclamadas Star Wars ou Senhor dos Anéis — mas sim de indivíduos isolados, mais interessados em registrar o episódio em seus respectivos perfis digitais para então incluírem-se como participantes do movimento.

## O CINEMA HOJE: POSSIBILIDADES PARA UM HÁBITO EM DECLÍNIO

Em dezembro deste ano a Netflix anunciou que estaria prestes a comprar uma das suas concorrentes. O acordo, de cerca de \$82 bilhões de dólares (CLUN, 2025), garantiria não apenas a aquisição da plataforma de *streaming* HBO Max, mas a compra da Warner Bros. como um todo, incluindo todo o seu catálogo. A possível venda de uma das maiores e mais antigas representantes de Hollywood e, conseqüentemente, da indústria de modo geral, levanta algumas questões — ainda mais preocupantes se levarmos em conta o tipo de serviço e produto que o comprador, neste caso, defende.

<sup>27</sup> No que tange à distribuição de mídia, a estratégia de *marketing* conhecida como “contra-programação” (*couterprogramming*) consiste em tomar a data de lançamento de um título muito aguardado para lançar um segundo título, cujo público alvo-seja o oposto do primeiro. A ideia é aproveitar o grande contingente de pessoas atraídas às salas de cinema em função do lançamento mais antecipado e oferecer uma alternativa diametralmente oposta, dado que assim o público-alvo não será diluído, numa tentativa de impulsionar as vendas.

A principal questão parece concernir “janela” temporal do *theatrical release*, correspondente ao tempo com que os filmes lançados para o cinema ficam em cartaz. A Netflix, que vem há anos produzindo conteúdos originais para o lançamento exclusivo na plataforma digital, salvo raras exceções, aponta para uma possível diminuição dessa janela. Nesse contexto, o CEO da empresa já se pronunciou dizendo acreditar que a “experiência comunal” promovida pelo cinema trata-se de uma ideia ultrapassada, ao menos para a maioria das pessoas (WAXMAN, 2025) — e sua opinião parece anunciar o que podemos esperar dos futuros rumos da indústria, e do cinema, de modo geral.

No contexto atual, portanto, ver um filme significa na avassaladora parte das vezes reproduzi-lo em uma das centenas de plataformas de *streaming* que existem no mercado — e o fato da assinatura ser debitada automaticamente todo mês gera uma certo descomprometimento em assistir aos filmes atentamente. É possível simplesmente deixá-los tocando no fundo, ouvi-los de modo distraído, enquanto se mexe no celular. Afinal de contas, o retraimento à privacidade doméstica é isento de quaisquer condutas sociais ou morais, e o valor debitado ao fim do mês permanecerá inalterado. O mesmo vale para a relação parassocial que parece reformular a experiência cinematográfica, conforme vimos anteriormente: num contexto onde a realidade virtual é tão se não mais importante do que o mundo real, o verdadeiro engajamento entre espectador e filme é relegado ao segundo plano; tem menos valor do que um *post* feito da sala de projeção ou de uma avaliação no Letterboxd.<sup>28</sup>

Hoje, portanto, consumir cinema pressupõe uma atividade individual, que acontece em solitude e no conforto da própria casa — e seria exagero se afirmássemos que tais novos hábitos de consumo são necessariamente ruins ou problemáticos, ou se categoricamente negássemos a nova realidade. A questão que colocamos aqui é que os valores comunais promovidos pelo cinema parecem ter caído no esquecimento, bem como suas potencialidades urbanas. A atual conjuntura, entretanto, vai muito além da condição do cinema; tratam-se de questões estruturais que se vêm consolidando há anos numa escala global. Assim como a modernidade do início do século XX projetava uma *ideia* de vida e de cidade, a contemporaneidade é condicionada por uma série de novos padrões comportamentais; de socialização e de concepção espacial — em outras palavras, se vive hoje de uma maneira muito diferente daquela que se vivia antigamente. Os nossos hábitos e cidades são a prova disso.

Mesmo assim, o cinema hoje parece passar por uma certa “crise” no que tange à ambas de suas esferas. A primeira delas, a do cinema enquanto lugar, foi estrangulada pelo modelo neoliberal do *shopping*,

<sup>28</sup> Trata-se de um aplicativo onde os usuários podem publicar suas respectivas avaliações de filmes assistidos, ranqueando-os numa escala de zero a cinco estrelas, ou ainda escrever suas críticas por extenso. Entretanto, na prática, a plataforma é menos utilizada como um espaço dedicado ao registro crítico e debate cinematográfico e mais como uma rede social paralela, onde a grande maioria dos usuários parecem concentrar em frases curtas as terminologias que estão em alta, ou empregar o uso de “memes” para indicar que não apenas assistiram ao filme em questão, mas que estão cientes das tendências digitais em voga.

e desde então a vasta maioria dos cinemas não vêem mais luz do dia. Ainda, estes representam para muitos uma realidade inacessível física e financeiramente.

Paralelamente, o cinema enquanto arte também apresenta-se fragilizado: não necessariamente porque não se fazem mais bons filmes, mas porque o apreço pela experiência cinematográfica — muito em função da hegemonia do mercado do *streaming* e de seu impacto no modo de consumo midiático — parece manifestar-se de maneira gradualmente mais distraída, superficial e alheia. Tal realidade favorece um mercado que preze mais pelo caráter quantitativo do que qualitativo no que tange às produções cinematográficas.

O cinema, entretanto, é campo fértil para a reflexão de várias das questões colocadas. Isso porque, como vimos, trata-se de uma arte acessível por natureza, capaz de comunicar massificadamente com muito pouco. Ainda, a sala de cinema pode instigar um movimento contrário ao individualismo que várias das cidades globalizadas parecem incentivar — porque ele detém uma função social importantíssima, que dialoga com as esferas urbana, social e cultural.

Especialmente falando, o cinema pode ser ponto de encontro, de debate, de brincadeira, de paquera — ou, de modo geral, de *comunidade*. No que tange ao seu conteúdo, o cinema pode ser educativo, político, comédico, enfim — é uma arte essencialmente formativa, apesar do gênero. Trata-se de um conceito holístico, uma cultura que deve ser estimada e fomentada: à luz do novo *habitus* de consumo midiático, praticar o costume de ir ao cinema e de deixar-se tocar pela película cinematográfica é quase que um ato de resistência; significa prezar pelo seu caráter comunal, valorizar o “ritual” e investir-se nele.

Nesse contexto, entende-se que o cinema de rua é a melhor alternativa para acertivamente articular uma pluralidade de vivências de forma culturalmente mais rica e socialmente acessível — potencializando-as frente ao seu caráter fundamentalmente urbano e comunal. Mais do que isso, ao inserir-se diretamente na cidade sem o intermédio de *shoppings centers* ele acaba por associar-se intimamente à ela e, consequentemente, com a vida na urbe. Um cinema na rua, e principalmente um cinema no centro da cidade, é capaz de mobilizar um número infinitamente maior de pessoas e com maior facilidade. A democratização do seu acesso e a luta pela sua preservação são movimentos mais do que importantes, mas necessários.



crianças na fila do cinema, Chicago 1941. fotografia de Edwin Rosskam



*o caso manézinho*  
E de uma cultura local esquecida.

## A FLORIANÓPOLIS FIM-DE-SÉCULO<sup>1</sup>

A recém batizada Florianópolis<sup>2</sup> do final dos anos 1800, que contava com pouco mais de 30.000 habitantes (BRASIL, 1889), ainda se organizava predominantemente próxima ao seu núcleo fundacional — a Praça XV de Novembro que, juntamente com a Catedral Metropolitana<sup>3</sup>, consolidou o assentamento bandeirante na região.

O Centro Histórico da cidade neste período ainda se mantém bastante característico dos povoamentos portugueses. Um terreiro — ou neste caso, já uma praça — banhada pelas águas do mar na cota mais baixa e abençoada pelas torres da igreja na cota mais alta. No perímetro da praça destacam-se algumas edificações importantes, à parte, é claro, dos casarios coloniais tipicamente açorianos: à sudoeste da catedral encontra-se o imponente e recém reformado Palácio do Governo do Estado<sup>4</sup> (atual Palácio Cruz e Sousa) — já despido de sua arquitetura originalmente colonial para a implementação de traços ecléticos, infinitamente mais ornamentados. Ainda, descendo para o lado à leste da praça, a Casa de Câmara e Cadeira também se ergue como uma das construções mais proeminentes do conjunto, sediando alguns dos órgãos administrativos públicos (VEIGA, 2013).

Para além das imediações da praça, a organização da cidade ao final do século se dá, resumidamente, da seguinte forma: o grosso do comércio industrial se concentra na porção à oeste da Praça XV, em ruas como Conselheiro Mafra, Felipe Schmidt e Tenente Silveira, próximas à Alfândega e ao antigo Mercado Público<sup>5</sup>. Aqui encontram-se depósitos, estaleiros, trapiches e as fábricas da cidade — que, até esse período histórico, preserva suas origens portuárias (POZZO, 2010). O comércio mais tradicional, das lojas e dos escritórios, localiza-se nas imediações da praça e nas ruas à leste dela — como é o caso da João Pinto, Tiradentes e Victor Meirelles.

E se nessa época as residências instaladas nas imediações do Centro Histórico eram de mais baixa renda, a realidade da parcela norte do bairro era bastante diferente. Ruas como Esteves Júnior, Trompowsky e Bocaiúva abrigam grandes lotes de terra, chácaras de famílias abastadas que acabariam por qualificar essa região do Centro até os dias atuais.

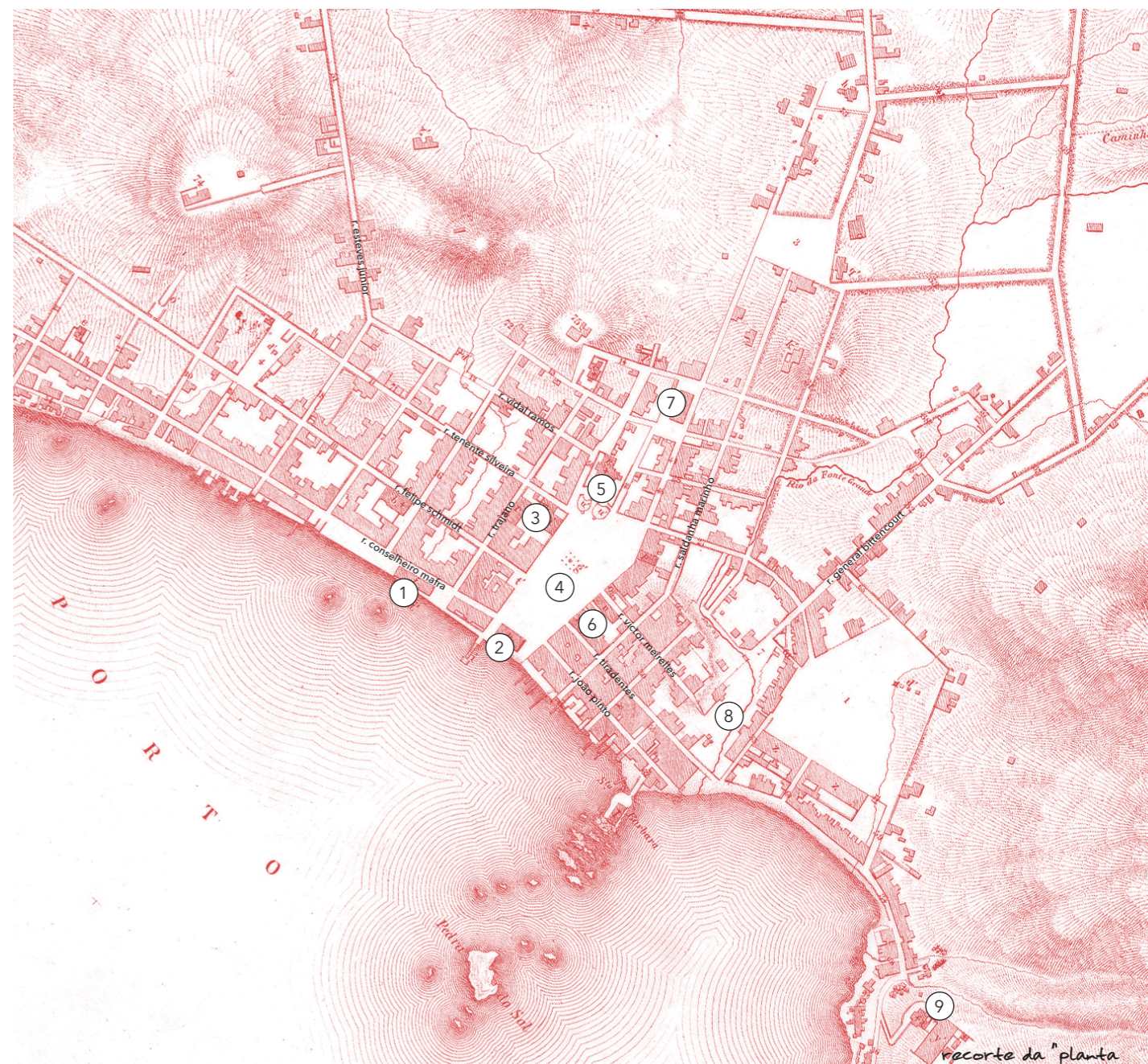
1 Ao tratar de logradouros específicos, utilizaremos sua nomenclatura atual.

2 Em 1º de outubro de 1894 o então governador do estado, Hercílio Luz, sancionou a lei que substituiu seu antigo nome de “Desterro” por “Florianópolis” — uma homenagem impopular ao então presidente da República, Floriano Peixoto. O rebatizado foi motivado pelo sucesso de Peixoto na contenção de uma revolta da Revolução Federalista (1893-1895) que, ocorrida na cidade um ano antes e com amplo apoio popular, se rebelava contra a centralização de poder da recém instaurada República. O episódio ficou conhecido como Chacina de Anhatomirim — tamanha a violência de repressão do movimento. Como se não bastasse, a cidade ainda teve seu nome trocado em retaliação.

3 Dedicada à Nossa Senhora do Desterro.

4 O palácio, de meados do século XVIII, teve sua fachada completamente alterada entre os anos de 1894 e 1898. Atualmente, o edifício preserva as alterações desta última grande reforma.

5 Antes de 1899, ano de sua transferência para o edifício atualmente reconhecido como tal, o antigo Mercado Público da cidade ficava bem no final da Praça XV de Novembro, na atual Praça Fernando Machado, de costas para o mar.



recorte da "planta topográfica da cidade do Desterro" de 1876, (fonte: Acervo da Biblioteca Digital Hispânica)

1. alfândega
2. mercado público
3. palácio do governo do estado (cruz e sousa)
4. praça xv de novembro
5. catedral metropolitana
6. casa de câmara e cadeia
7. teatro princesa isabel (álvaro de carvalho)
8. rio da fonte grande (bulha)
9. hospital de caridade

Finalmente, ao extremo leste da praça, indo em direção ao morro, encontra-se o “Rio da Fonte Grande”, ou Rio da Bulha, uma das principais fontes de abastecimento de água de Florianópolis. Mais além, subindo o morro pela rua Menino de Deus, está situado o histórico Hospital de Caridade<sup>6</sup>.

### A CONSTRUÇÃO DE UMA CAPITAL MODERNA

Se a virada do século XIX para o XX significou um período de turbulentas mudanças para cidades mundo afora, e se essas mudanças compactuavam com um projeto modernizante, para Florianópolis não poderia ser diferente — mesmo que este processo se desse nos conformes de uma cidade ainda provinciana.

O contexto brasileiro no período entre-séculos se difere dos países do norte global por vários motivos e, talvez, mais particularmente, por conta de sua estabilização política tardia. Portanto, se já estabelecemos que este momento histórico foi caracterizado pela intensa modernização das cidades e da vida urbana numa escala mundial, no Brasil essas mudanças acontecerão muito peculiarmente. Isso porque, para os brasileiros, não bastará cursar um rumo moderno: mais do que isso, será preciso despedir-se de todo e qualquer vestígio do Império; buscar uma identidade nacional autônoma condizente com a nova conjuntura política do país.

O projeto moderno se acentuará, portanto, com a proclamação da República em 1889 — e embora esta tenha sido uma conquista notoriamente militar, mais do que civil, ela irá instaurar uma vontade generalizada, e à nível nacional, pela modernidade. Os anos seguintes contarão com uma série de grandes projetos urbanísticos; reformas modernas de edificações históricas e administrativas; construção de novos edifícios; rebatismo de logradouros em homenagem aos “heróis” nacionais e republicanos, e assim por diante.

Portanto, os anos 1900, como era de se esperar, foram de profundas transformações para Florianópolis. Tratava-se de uma dicotomia entre a modernidade europeizada pretendida e a modernidade possível para a então realidade catarinense (TEIXEIRA, 2009). Por conta disso, os grandes projetos modernos do início do novo século implicariam na remodelação completa da cidade por um lado — resultando no apagamento de parte do Centro, já em consolidação — e na conquista de diversas infra-estruturas modernas por outro.

O governo de Gustavo Richard<sup>7</sup> foi um dos primeiros a dar um passo rumo à modernidade catarinense, e em Florianópolis as reformas acontecem aos montes. Em 1909 serão construídas as primeiras redes de água encanada; em 1910 será instalada a rede de energia elétrica e entre 1913 e 1917 acontecerão a canalização dos esgotos (POZZO, 2010).

<sup>6</sup> O Hospital de Caridade, fundado em 1789, é o mais antigo da cidade. Edificação ícone, consta representado em vários dos primeiros registros de N. S. do Desterro.

<sup>7</sup> Governador de Santa Catarina entre 1906 e 1910.

Foi um ano depois, entretanto, que se deu início à uma das maiores obras sanitárias da cidade, cujo nome declarava suas intenções: a Avenida do Saneamento, posteriormente batizada de Avenida Hercílio Luz, foi construída a partir do percurso original do Rio da Bulha, agora canalizado<sup>8</sup>. Sobre a nova avenida, inaugurada no centenário da independência, lê-se numa edição do jornal A República:

“Esta tarde, será festivamente inaugurada a Avenida Hercílio Luz, este importantíssimo melhoramento que a administração sábia e patriótica do eminente Estadista Catharinense exmo. Sr. Hercílio Luz realizou. Inegavelmente, é esta uma obra não só de aformoseamento como de saneamento da nossa Capital. Com sua brilhante execução, Florianópolis teve um aspecto inteiramente novo, compatível com o adiantamento do nosso povo. Ligando as duas baías, norte e sul, canalizando as águas da fonte da Bulha, a nova Avenida se desdobra em magestas retas e bellas curvas com a sua arborização verdejante. [...] Neste grande trecho que compreende uma grande extensão, através das magníficas zonas da nossa *urbs*, foram collocados elegantes postes candelabros dispostos com a melhor disposição iluminativa. Essa noite ter-se-á inauguração da luz eléctrica em toda a Avenida.” (A REPÚBLICA, 7 set. 1922, p. 5)

A lógica higienista é escancarada após a construção da avenida, bem como a vontade por uma cidade nos conformes da modernidade global — afinal de contas, este era um movimento que vinha influenciando diversos países há anos, e que seguia os moldes urbanísticos da Paris haussmanniana. Se Florianópolis buscava o reconhecimento de sua modernidade, a apostar gradativamente em projetos sanitários e na criação de *boulevards à la parisienne*, como foi o caso da nova avenida, a expressão maior do seu curso moderno aconteceria poucos anos depois, com a inauguração de um cartão-postal de aço comparável àquele que outrora declarava a modernidade na capital francesa.

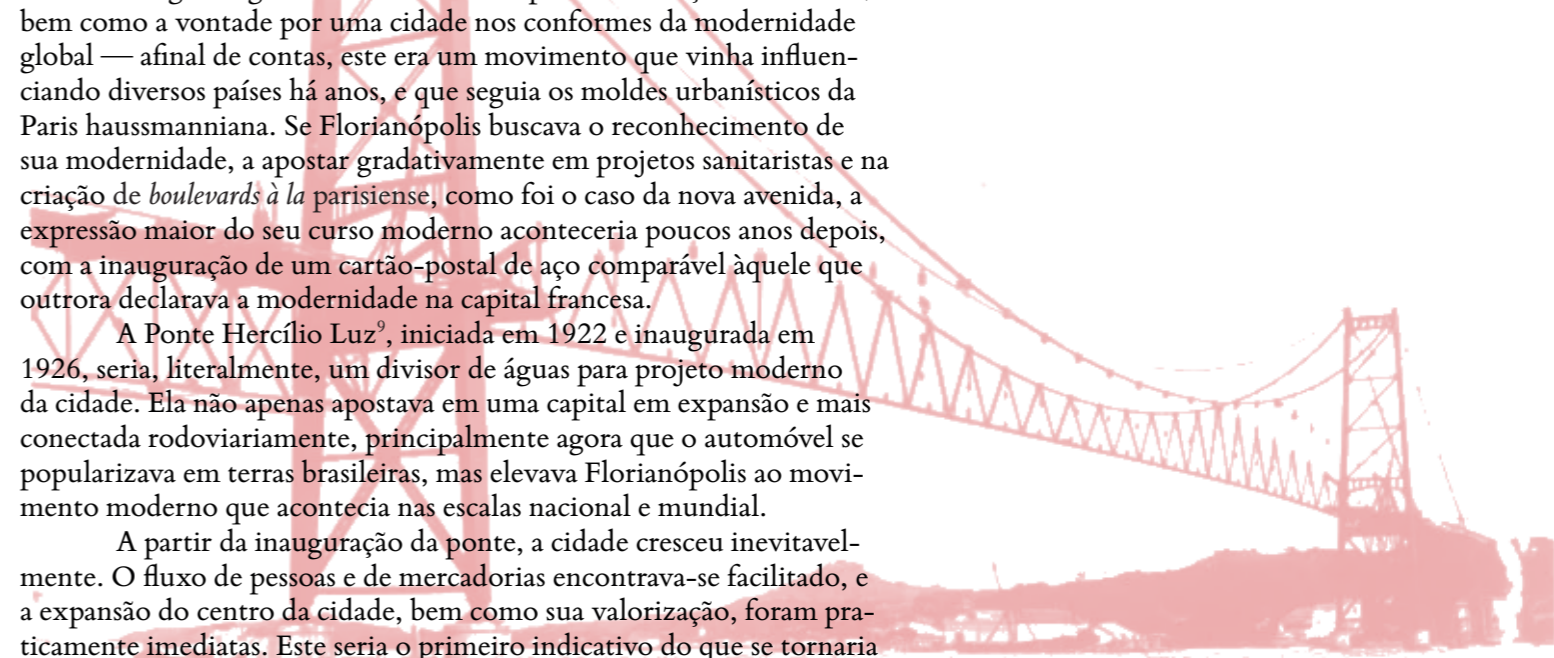
A Ponte Hercílio Luz<sup>9</sup>, iniciada em 1922 e inaugurada em 1926, seria, literalmente, um divisor de águas para projeto moderno da cidade. Ela não apenas apostava em uma capital em expansão e mais conectada rodoviariamente, principalmente agora que o automóvel se popularizava em terras brasileiras, mas elevava Florianópolis ao movimento moderno que acontecia nas escalas nacional e mundial.

A partir da inauguração da ponte, a cidade cresceu inevitavelmente. O fluxo de pessoas e de mercadorias encontrava-se facilitado, e a expansão do centro da cidade, bem como sua valorização, foram praticamente imediatas. Este seria o primeiro indicativo do que se tornaria o plano rodoviário catarinense que, ao longo das décadas seguintes, investiria em suscetivos aterros das baías da cidade em prol do alarga-

<sup>8</sup> Sobre os despejos realizados em função da construção da grande avenida, a primeira a romper com a antiga malha viária colonial, o professor Luiz Eduardo discorre: “A remoção das famílias que precariamente moravam na região, fez com que muitas delas viessem a ocupar as encostas do Morro (nas transversais da hoje Avenida Mauro Ramos) iniciando um processo de favelização. Acuadas pela expansão urbana e sem ter para onde ir, era praticamente inevitável essa opção, posto que, como em nossos dias, a maior parte das ocupações produtivas dessas classes era no centro urbano — a península” (TEIXEIRA, 2009, p. 200).

<sup>9</sup> Batizada em homenagem ao político homônimo, que exerceu três mandatos como governador de Santa Catarina: 1894-1898; 1918-1922 e 1922-1924, quando faleceu.

registro da canalização do rio da Bulha, sem data, onde é possível ver algumas das residências que seriam posteriormente demolidas (fonte: acervo IHGSC)



Ponte Hercílio Luz sendo construída, sem data (fonte: acervo Deinfra)

mento da malha viária.

Embora a modernidade tenha se dado de forma bastante diferente no contexto brasileiro, como já estabelecemos, no que tange ao cinema em Florianópolis o seu surgimento se dará de maneira surpreendentemente contemporânea ao seu nascimento na Europa. É importante salientarmos, entretanto, que este inicialmente chegou na ilha como um tipo “show de variedades”, comum à programações itinerantes que costumavam concentrar em parques de entretenimento atrativos como circo, ilusionismo, shows de mágica e, finalmente, sessões cinematográficas. Ou seja, no início do século XX o contato dos manézinhos com o cinema acontecerá de maneira pouco formal, através de uns poucos curtas ilusionistas demonstrativos da então desconhecida imagem em movimento. As películas cinematográficas, de fato, só irão se popularizar na ilha a partir da década de 1910.

## OS CINEMAS MANÉZINHOS<sup>10</sup>

### A era muda

A primeira exibição cinematográfica da cidade aconteceu no Teatro Álvaro de Carvalho<sup>11</sup>, em 1901. O evento foi providenciado por um Sr. Kaurt, proprietário do inédito cinematógrafo.<sup>12</sup> Num anúncio da edição de 1º de novembro daquele ano, o jornal O Estado<sup>xx</sup> escreveu:

“Acha-se entre nós o sr. A. Kaurt, proprietário do Grande Cinematógrafo Universal, adquirido recentemente em Paris, o qual pretende exhibir domingo no Theatro Álvaro de Carvalho. Vindo de Porto Alegre, onde

10 Para fins de registro, é preciso esclarecer alguns pontos: 1º) O panorama que segue baseou-se numa extensa pesquisa de periódicos, acervo da Hemeroteca Digital Catarinense. Para facilitar possíveis consultas, as informações e citações direta e indiretamente referenciadas que foram retiradas de jornais estão seguidas de um numeral romano, correspondente ao numeral entre parênteses das referências bibliográficas; 2º) A existência da maior parte desses estabelecimentos foi levantada previamente pelo professor eng. Átila Ramos, no seu livro de 2018 intitulado “Cinemas (de rua) de Florianópolis: A história dos cinemas de rua de Florianópolis (mudos e sonoros) desde 1900”. Essa leitura foi essencial para orientação e organização das informações apresentadas; 3º) Para sua melhor distinção, será empregado o título “cine” àqueles cinemas que não são internos a *shoppings centers* e demais centros comerciais; 4º) Optamos por nos ater aos cinemas de rua que funcionaram na ilha, particularmente. Vale lembrar, entretanto, que a porção continental da Grande Florianópolis também concentrou parte desses estabelecimentos, especialmente no Estreito e em São José. 5º) Ao final deste capítulo encontram-se mapeados os cinemas de rua levantados durante a pesquisa, destacados em conjunto com alguns dos atuais imóveis de relevância cultural — complementares às informações do capítulo seguinte. Para facilitar a localização dos cines no mapa, colocou-se um número entre parênteses seguindo o nome de cada cine introduzido no texto — cada um desses números corresponde aos números pontuados no mapa.

11 O teatro, inaugurado oficialmente em 1875, foi um dos primeiros da cidade. Originalmente, levava o nome de “Teatro Santa Isabel” — homenagem à filha mais velha de Dom Pedro II, a Princesa Isabel (VEIGA, 2013). Entretanto, seu nome foi alterado em 1894, em uma das tentativas de afastamento do passado imperial. O TAC, como é usualmente referenciado, funciona como teatro até hoje, sendo um dos mais antigos em atividade do país.

12 O sr. Kaurt já havia exposto uma série de “quadros ilusionistas” no mesmo teatro um ano antes, em 25 de julho de 1900<sup>iv</sup>, de acordo com o jornal A República. Entende-se, entretanto, que se tratava de uma exibição menos ambiciosa, de apenas alguns curtas.

acaba de fazer extraordinário sucesso, segundo se vê nos jornais do sul, o Cinematographo Universal não será menos apreciado nesta capital, cujos habitantes terão ocasião de ver vistas animadas representando assumptos importantíssimos de actualidade. [...] À sociedade catharinense recomendamos como de primeira ordem o Cinematographo Universal.” (O ESTADO, 1º nov. 1901, p. 2)

O sucesso do evento foi relatado pelo mesmo jornal logo depois, no dia 5<sup>xxi</sup>:

“Enorme foi a concorrência, não havendo um único lugar vazio: Os camarotes, platéa e geraes, tudo completamente repleto. [...] A reprodução dos movimentos é o mais perfeito que se pode imaginar e por isso a função de domingo deixou após a mais lisongeira e agradável impressão.” (O ESTADO, 5 nov. 1901, p. 1)

Os anos seguintes à primeira introdução florianopolitana ao cinema foram bastante agitados, no sentido de que inúmeras atrações do gênero foram inauguradas na cidade.

A primeira delas foi o Parque Catharinense, um tipo de parque de diversões localizado no encontro das ruas Esteves Júnior e Vidal Ramos<sup>13</sup>. O empreendimento foi inaugurado em 14 de fevereiro de 1909<sup>xiv</sup> pela Empresa Moura do empresário Júlio Moura — que lançaria posteriormente várias outras salas de projeção pela cidade, consagrando-se como um dos principais investidores do ramo para a época. Foi o primeiro estabelecimento a promover projeções ao ar livre, numa estrutura que ficou conhecida como Theatrinho Conselheiro Mafra (1), inaugurado um ano após o parque<sup>xvi</sup>. Manchetes de anos posteriores à sua inauguração dariam a entender que, por se tratar de uma instalação ao ar livre, esta sofreria danos infraestruturais consideráveis, causa provável do seu eventual fechamento.

Ainda em 1909 um segundo cinema de rua foi anunciado, desta vez para a Praça XV de Novembro, no endereço de nº 23<sup>xv</sup>: tratava-se do Cine Cassino (3), propriedade da Empresa Sylla, que seria acompanhado por uma banda-orquestra de 6 bembóis. Ainda que não haja muitas informações sobre o Cassino, manchetes dos jornais O Estado<sup>xxiii</sup> e A República<sup>v</sup> comprovam que o cinema acabou sendo destruído por um grande incêndio ocorrido em 1919, que devastou esta e algumas das demais edificações da rua Felipe Schmidt. A notícia, entretanto, sugere que se tratava de um estabelecimento próspero, a considerar seus 10 anos de atividade.

Mesmo que o cinematógrafo houvesse chegado em Florianópolis já no início dos anos 1900 — fato admirável considerando sua então incipiência mesmo em terras europeias — foi só na década seguinte que a cidade viu o *boom* no mercado cinematográfico. Isso se deu em paralelo aos avanços infraestruturais que aconteciam durante o governo de Gustavo Richard, conforme citado anteriormente. Era projeto moderno tomando força.

Em 27 de agosto de 1910, os empresários Luiz Dentice e Edmundo Silveira arrendam o TAC e inauguram o Cine Art-Nouveau (9)

13 Alguns jornais da época se referem a esta localidade como “Morro da Maçonaria”, provavelmente por causa de uma loja maçônica ali instalada. Essa edificação existe ainda hoje.

<sup>xvii</sup>. Dois anos depois, no dia 09 de maio de 1912<sup>xviii</sup>, surge um outro: o Cine Círculo (4) passa a funcionar no térreo do sobrado de nº 01 da Praça XV, esquina com a rua Tenente Silveira, onde instalava-se também o Círculo Cathólico da capital.

No ano seguinte, em 13 de março de 1913, um sr. Freire & Cia inaugura uma casa de diversões que lança o Cine Ideal (10), também na Praça XV de Novembro — dessa vez na esquina com a rua Tiradentes, provavelmente ao lado da Casa de Câmara e Cadeia. Esse lançamento difere de seus predecessores por alguns motivos: não apenas se trata do primeiro cinema da cidade iluminado eletricamente, mas um anúncio de página inteira do jornal O Dia<sup>xix</sup> sugere também que, pela primeira vez, o cinema será visto como um programa verdadeiramente moderno, associado ao processo de modernização que vinha acontecendo em Florianópolis. A nova sala de projeção é anunciada como sendo “a mais higiênica e mais ventilada” da cidade, e adjetivos como “chique” e “confortável” são utilizados na matéria para sua caracterização. Será a partir do Ideal, portanto, que os cinemas da ilha deixam de ser meras atrações “ilusionistas”, e com ele passarão a promover os valores modernos que vinham se disseminando pela capital catarinense.

Em 1916 um outro cinema se instala no Teatro Álvaro de Carvalho, uma vez que o contrato de arrendamento dos proprietários do antigo Art-Nouveau se encerrava com o Governo do Estado. Este, portanto, passaria a dar espaço ao Cine Variedades (9), do sr. Julio Moura que citamos anteriormente. Em setembro do mesmo ano o Variedades venceria um grande concurso cinematográfico do estado e, com 1.512

recorte de uma publicidade do jornal O Dia<sup>xix</sup>, de 13 de março de 1913, anunciando a inauguração do Cine Ideal

Ao culto povo catarinense as nossos homenagens

CINEMA

A's dignas autoridades civis e militares as nossos saudações

IDEAL

Aos distintos collegas os nossos cumprimentos

FREIRE & C<sup>IA</sup>

---

Installado no vasto e recém-construido edificio da Praça 15 de Novembro, esquina da rua Tiradentes. A sala de projecção mais hygienica e mais ventilada. Facil sahida após as sessões, por 11 portas amplas.

Original disposição de assentos, de forma a deixar completamente livre a vista dos espectadores, que não necessitarão fazer esforços para terem sempre em lóco as figuras que passar pela tela. Chic e confortavel salão de espera, artisticamente decorado.

**Cabire a prova de fogo**

Farta iluminação interna. Original iluminação externa, a primeira no genero em nosso Estado.

Bem servido Bar, a cargo dos Srs. Lima e Corrêa.

Harmoniosa orchestra dos CINCO BEMOES. Bonds a porta para todas as linhas.

HOJE 13 DE MARÇO HOJE

Exibição do artistico e intenso Cinedrama, em 2 partes e 1.100 metros, da afamada fábrica italiana «Aquila Film»:

A CONDESSA LARA

votos populares, seria eleito o melhor cinema de Florianópolis. Numa matéria de capa do jornal O Estado de setembro daquele ano<sup>xxii</sup>, a qual tratava do apuramento do concurso, entende-se ainda que o novo arrendatário do TAC teria oferecido uma série de reformas ao edifício, como a ampliação da capacidade interna e a pintura de sua fachada.

Em dezembro de 1919<sup>vi</sup>, a Empresa Moura inauguraria ainda o Cine Ponto-Chic (2) localizado no cruzamento das ruas Felipe Schmidt com a Trajano<sup>14</sup>. Conforme uma manchete do jornal A República de anos depois<sup>viii</sup>, este só encerraria suas atividades em janeiro de 1928.

O quarto e último empreendimento do ramo lançado pela empresa seria o Cine Internacional (11), inaugurado em junho de 1924<sup>vii</sup>. O Internacional destoava dos demais cinemas da época por alguns motivos: não apenas foi o primeiro cinema fixo da cidade como também foi construído do zero, para este fim específico. As salas de projeção que até então eram adaptadas em casarões e/ou teatros existentes, como vimos, passam a ter um concorrente singular, sendo este locado num edifício eclético de dois andares da rua João Pinto, de atual nº 156. Sobre o Internacional, a edição de seu dia de estréia do jornal A República<sup>xv</sup> discorre:

“Vão construir, sem dúvida, um acontecimento de real destaque na nossa capital, a inauguração [ilegível] à noite de hoje, do Internacional Cinema, uma elegante e confortável casa de diversões, [ilegível] à rua João Pinto. Decorado e ornamentado com [ilegível] e fino gosto artístico e nos moldes de seus congêneres dos grandes centros, possuindo um salão de projeções bastante amplo e ventilado e oferecendo a mais completa segurança, o novo cinema vai, estamos certos, ser recebido com especial sympathia pelo nosso grand monde. Na elegante sala de espera, um excelente conjunto musical, sob direção de um habil maestro, executará em todas as sessões um variadíssimo repertório. O aparelho cinematográfico é de procedência da reputada casa Krupp-Ernemann, considerado o melhor do gênero, e funcionará sob competente direção do conhecido operador.” (A REPÚBLICA, 17 jun. 1924, p.2)

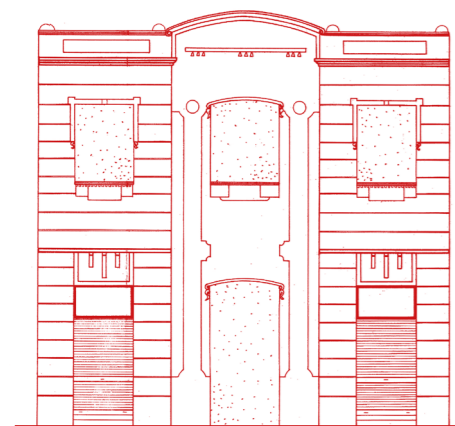
A edificação possui duas fachadas: a principal, da rua João Pinto, era visivelmente mais ornamentada, enquanto a fachada dos fundos, da rua Antônio Nico Luz, bem mais modesta. O hábito de “virar as costas” para o mar — que à época ainda banhava a Antônio Nico Luz e

14 Há uma série de inconsistências factuais nas fontes que explicitam onde exatamente o cinema funcionava. Vários argumentam que o Ponto-Chic localizava-se no pavimento superior da antiga Confeitaria do Chiquinho — cenário tradicional da vida social florianopolitana, frequentemente lembrado pela suas icônicas empadas. Entretanto, o estabelecimento edificado originalmente em 1904 por Francisco Künzer, o “Chiquinho”, só ganharia mais dois pavimentos em 1924, com uma grande reforma providenciada por Theodoro Ferrari, seu novo proprietário. Ferrari teria mandado demolir o antigo casarão colonial para reconstruí-lo, em três níveis, dando forma ao edifício que se mantém até hoje — e que, supostamente, teria sido por algum tempo o edifício mais alto do estado. O nome do cinema, entretanto, sugere que o mesmo poderia ter funcionado no estabelecimento Ponto Chic, no lado ímpar da Felipe Schmidt. Em 1948, neste mesmo prédio, seria inaugurado o Café Ponto Chic, futuramente rebatizado de Senadinho — o café mais emblemático da cidade. A história da Confeitaria do Chiquinho e de seu análogo, o Senadinho, são grandes demais para esta nota de rodapé, entretanto, uma coisa é fato: ainda que a localidade exata do Cine Ponto Chic pareça ser incerta, é evidente que este se localizava em uma das duas esquinas mais badaladas de Florianópolis, num tradicionalíssimo ponto de encontro da sociedade.

Confeitaria do Chiquinho, circa 1920, ainda com sua arquitetura originalmente colonial (fonte: acervo Casa da Memória)



desenho das fachadas principal e dos fundos, respectivamente, do Cine Internacional, retirado de um projeto de reforma do edifício, que aconteceria em 1968 (retirado de SAMPAIO, 2013)



os fundos do Cine Internacional, conseqüentemente — era comum nas tipologias arquitetônicas da cidade, que frequentemente optavam por valorizar a rua, onde o comércio se concentrava. Tratava-se da propagação de um costume antigo, de negação do mar que, até pouco tempo, servia de esgoto à céu aberto.

“A praia no século XIX não desfrutava o menor prestígio — e não só em Santa Catarina, mas em toda parte. [...] Praia era lugar de despejo, de cachorro morto, de lixo, lugar onde se derramavam as vasilhas de matéria fecal, para que tudo fosse diluído na maré, para que tudo desaparecesse no refluxo” (CABRAL apud POZZO, 2010, p. 136)

O prédio construído originalmente para o Internacional abrigaria uma série de outros cinemas, que surgiriam nas décadas seguintes. Em abril de 1932 ele passaria a funcionar como Cine Glória (11), do empresário Eponino Macuco<sup>15</sup>. Na data de sua inauguração, o jornal A República<sup>x1</sup> escreveu:

“Florianópolis terá finalmente hoje à tarde abertas à sua população as portas do moderno cinema que a Empresa Macuco fez construir à rua João Pinto. [...] Apesar de já termos noticiado, vamos largamente dar alguns dados ligeiros do que é o Glória: Possui duas amplas platéas, mobiliadas com móveis de Rio Negrinho, com capacidade para 600 lugares; profusa iluminação em todos os salões; corredor da largura de um metro e meio, na primeira platéia, permitindo rápido escoamento; moderno sistema de refrigeração, sóbria e elegante sala de espera; toilette para senhoras, etc. Iríamos longe se fôssemos inumerar todas as inovações que a Empresa Macuco introduziu no Cine Glória.” (A REPÚBLICA, 17 abr. 1932, p. 4)

Em setembro do mesmo ano, a Empresa Macuco passaria o cinema para a Empresa Imperial Ltda., e este viraria o Cine Imperial (11)<sup>xxvi</sup> — que manteria sua nomenclatura até os anos 1970 (RAMOS, 2018). O edifício teve diversos usos ao longo das décadas seguintes, e sua cronologia é bastante incerta. Nos anos 1970 o espaço teria sido utilizado ainda como fábrica de sabão, para que na década de 1980 re-abrisse como cinema com os nomes de Cine Coral (11) e, posteriormente, Cine Carlitos (11) (RAMOS, 2018). Apesar de sua intensa descaracterização arquitetônica — para se ter uma ideia hoje a fachada dos fundos encontra-se mais rebuscada do que a fachada principal, que foi completamente modificada — o edifício erguido para o Cine Internacional é dos mais antigos que se preservaram na cidade. Desde de 2020, o espaço abriga a sede do Procon e do Pró-Cidadão.

Voltando à cronologia de inauguração dos cinemas, o próximo estabelecimento aberto após o Internacional será o Cine Ideal da rua

15 Numa edição de fevereiro de 1930, o jornal O Estado<sup>xxiv</sup> indica que um Cine Glória seria inaugurado no dia 8 daquele mesmo mês no bairro do Saco dos Limões. A manchete relata que este seria propriedade dos “srs. Moura e irmão”, tratando, possivelmente, do empresário Júlio Moura que citamos anteriormente. Entretanto, não fica claro se o Glória do Saco dos Limões seria antecessor do mesmo estabelecimento inaugurado no Centro em 1932, ou se os cinemas apenas compartilhavam o mesmo nome.

Conselheiro Mafra, propriedade de um senhor Abraão Buatim<sup>16</sup> no dia 10 de julho de 1930. Um relato do jornal O Estado<sup>xxv</sup> na data seguinte à sua inauguração parabeniza o novo cinema:

“Com grande concorrência realizou-se hontem, às 18:30 horas, a inauguração do Cinema Ideal. À hora marcada teve início a sessão com um interessante desenho animado seguido de um bem feito jornal da Paramount. [...] Optimamente installado, apesar de um tanto pequeno, está o novo cinema fadado ao mais ruidoso successo pois as películas que nelle serão exhibidos são das melhores marcas. A sala de projecção comporta 320 pessoas: esta é magnificamente decorada e apresenta limpeza sem par. Também não deixamos passar despercebido a sala de espera que está irreprensivelmente pintada; grandes espelhos a ornamentam e está atapetada com um bonito Congoleum [...]” (O ESTADO, 11 jul. 1930, p.1)

Naquele mesmo ano será iniciada a construção da edificação-sede de mais uma sala de projeções: o Salão Arquidiocesano Dom Joaquim, um imponente palácio localizado imediatamente atrás da Catedral Metropolitana, voltado para a atual rua Padre Miguelino. O edifício serviria de apoio para os serviços católicos atrelados à Catedral, e logo contaria com o Cine Theatro Centro Popular (7) — com capacidade para mais de 560 cadeiras (VEIGA, 2023). O espaço abrigaria futuramente outros cinemas, dessa vez sonoros, que citaremos posteriormente.

Ao final da década de 1920 em Florianópolis, portanto, o cinema passava longe de ser uma arte desconhecida — afinal de contas, num período de 30 anos a cidade haveria vislumbrado a abertura de uma série de estabelecimentos do tipo. Em maior ou menor escala, os cinemas de rua da ilha pareciam espelhar os então modernismos sentidos em escala urbana: antes improvisados em casarões, as salas de projeção gradualmente ganharam forma e, conseqüentemente, espaço no mercado imobiliário, materializando-se em arquiteturas gradativamente mais modernas, imponentes, edificadas especificamente para a projeção cinematográfica. Entretanto, com a virada para a nova década os cinemas irão metamorfosear-se ainda mais drasticamente — paralelamente à modernização que vinha acontecendo na urbe, a nova era se lançava em função da chegada de uma tecnologia revolucionária; uma que possibilitaria a chegada do primeiro cinema sonoro da ilha até então.

### A era falada

Foi em 11 de maio de 1931 que o Cine Palace (4), o primeiro cinema sonoro de Florianópolis, abriu as portas — “[...] certamente, um dos mais importantes acontecimentos sociais do ano”, escreveria o jornal A República<sup>ix</sup> às vésperas de sua inauguração. O cinema parecia chegar

16 Lembramos que um outro Cine Ideal já havia sido inaugurado anos antes, em 1913, na Praça XV de Novembro. O novo Ideal, por outro lado, encontrava-se no edifício onde teria funcionado o Banco Sul do Brasil — posteriormente incorporado pelo Banrisul na década de 1970. A localização exata do edifício, para além de se estar na rua Conselheiro Mafra, entretanto, não se pôde pontuar. Dessa maneira, este é o único dos cinemas de rua levantados que não consta no mapa ao final deste capítulo.

num momento bastante oportuno: a considerar que a cidade já se caracterizava a partir de expressivas conquistas modernas — como havia sido o caso da relativamente recente chegada da energia elétrica, ou ainda mais notoriamente da construção da Ponte Hercílio Luz — já era hora de que seu outro expoente moderno, o cinema, deixasse de ser mudo para que virasse sonoro.

O Palace<sup>17</sup>, propriedade de um Sr. Paulo Schlemper, localizava-se na esquina das ruas Arcipreste Paiva e Tenente Silveira, lateralmente à Catedral Metropolitana — lote que posteriormente abrigaria o imponente Palácio das Secretarias<sup>18</sup>. No dia seguinte à sua inauguração, uma manchete relativamente extensa do jornal A República<sup>x</sup> escreve:

“Agradou a todos a experiência, que nada deixou a desejar: projecção perfeita (igual à dos cinemas cariocas), sonoridade bem graduada e vozes claras e perfeitamente inteligíveis. Salão bem ventilado, número de saídas suficiente, cadeiras confortáveis que nada lembram os ridículos assentos do Theatro Álvaro de Carvalho [...]. A Empresa está de parabéns. Foi plenamente coroada dos êxitos sua iniciativa — suas máquinas são de primeira qualidade, e o aparelho tanto serve para o systema Movietone como para o Vitaphone. [...] A synchronia é perfeita. Durante as sessões deve haver silêncio por parte do público. A garotada, na calçada que dá para a Cathedral, apesar da presença de um comissário de Polícia e das reclamações de alguns espectadores, fez uma barulhada infernal, perturbando muito [...]” (A REPÚBLICA, 12 mai. 1931, p. 3)

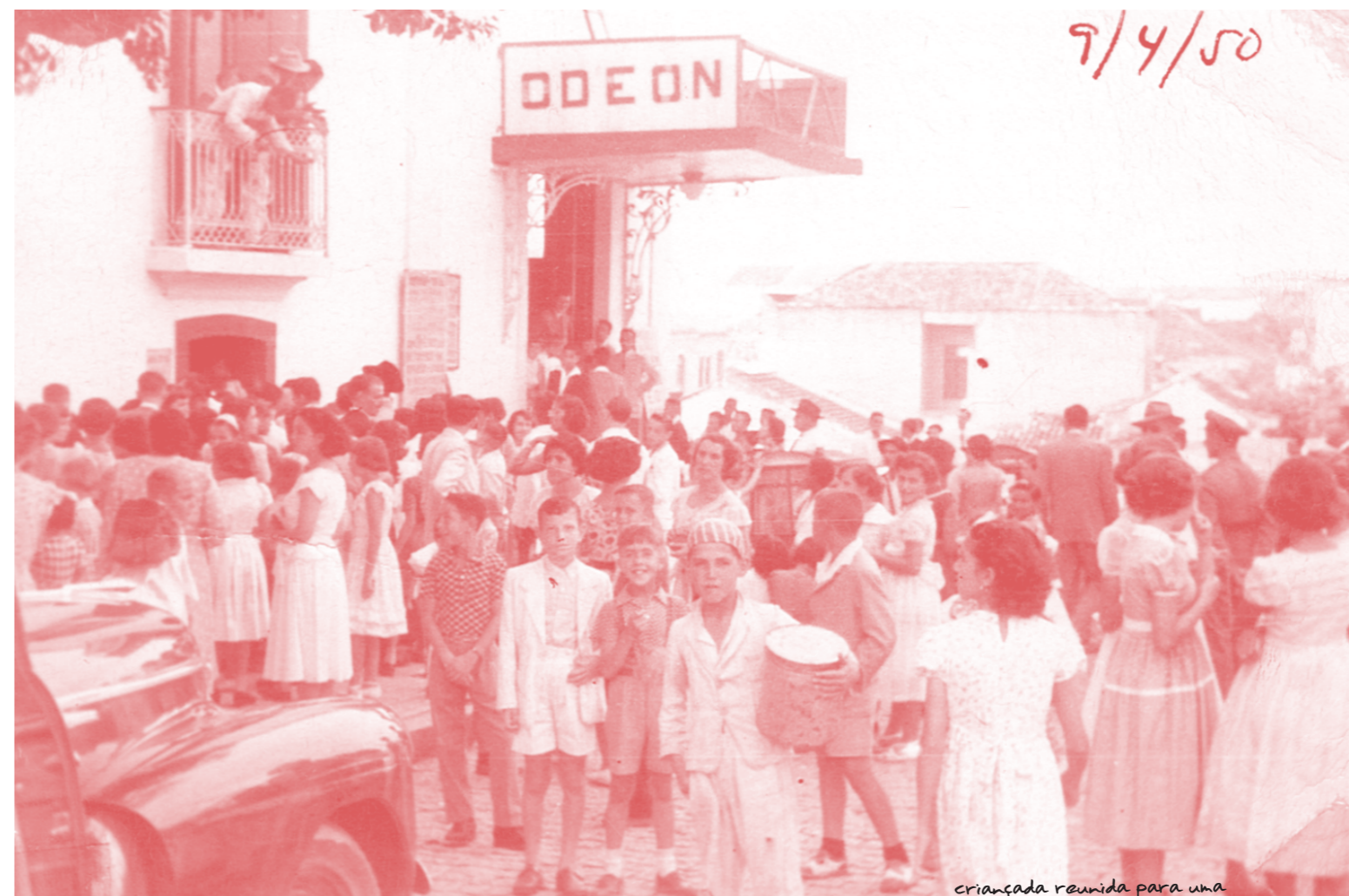
Seria o início, portanto, de uma nova era para os cinemas da capital que, seguindo os passos do Cine Palace, lançariam-se sonoros dia após dia. Foi o caso dos cines Glória e Imperial (ambos de 1932) citados anteriormente, da rua João Pinto. O mesmo aconteceria com o Cine Theatro Centro Popular do Salão Arquidiocesano, que a partir de outubro de 1933<sup>xxvii</sup> daria espaço ao sonoro Cine Odeon<sup>19</sup> (4).

Em 1934 o TAC é novamente arrendado para abrigar seu terceiro cinema, o Cine Royal (9), após uma considerável reforma do edifício. Os melhoramentos internos, que seriam extensivamente cobertos pelo jornal A República em janeiro daquele ano<sup>xii</sup>, possibilitariam que Florianópolis pudesse “dizer, bem alto, que tem um cine-theatro a altura de seus foros de cidade progressista.” O Royal exerceria suas atividades ali até 1945, até que o Odeon, que funcionava no Salão Arquidiocesano, transferiu-se para o teatro — este seria o quarto e último cinema a funcionar no Teatro Álvaro de Carvalho, e acredita-se que o mesmo

17 De acordo com o jornal O Estado<sup>xxviii</sup>, apenas três anos após sua inauguração, o Palace viraria o Cine Central (4), em 1934. Sua data de fechamento, entretanto, é incerta.

18 Convenientemente, a edificação de 1955 trataria de ser uma das principais representações da então arquitetura moderna florianopolitana, sendo assinada por um importante expoente do movimento, o arquiteto suíço Wolfgang Rau.

19 A propriedade exata do Odeon não é exatamente clara, embora jornais da época apontem para a existência de uma firma por trás do empreendimento. Ramos (2018) descreve a firma como sendo uma Companhia Cinematográfica Odeon Ltda., e não foi possível achar mais informações sobre a empresa. Entretanto, parece bastante seguro afirmar que não se tratava necessariamente de uma rede nacional, considerando o já estabelecido cinema homônimo carioca, fundado em 1926 no Rio de Janeiro.



crianças reunidas para uma sessão do Cine Odeon no TAC, 9 de abril de 1950, onde é possível identificar o antigo acesso lateral à edificação, (fonte: acervo Casa da Memória)

fecharia portas apenas com a última grande reforma do edifício, em 1955.<sup>20</sup>

Em 18 de agosto de 1935 os proprietários Tom Wildi e Ernesto Rickenbach inauguram outro cinema num prédio novo, de arquitetura eclética, e que fora edificado para este fim específico. Era o Cine Rex (6), cinema que se lançava como sendo o até então mais luxuoso da cidade. O Rex situava-se na rua Arcipreste Paiva, ligeiramente acima da Cathedral, próximo ao TAC e ao Cine Palace (Central). A descrição física do cinema e de sua inédita aparelhagem pode ser lida numa manchete o jornal A República<sup>xiii</sup>, na data da inauguração:

“O novo cinema da cidade, instalado em edifício para este fim construído, está destinado a ser um pretexto para as maiores paradas de elegância da sociedade local. [...] A platéia divide-se em duas, comportando,

20 A reforma pareceu ter acontecido como maneira de evitar a demolição do teatro, que à época encontrava-se em condições bastante precárias, mas foi de um caráter bastante polêmico a considerar as drásticas mudanças realizadas na arquitetura do edifício. O acesso principal foi uma das principais alterações da reforma: antes voltado para a Praça Pereira Oliveira, na sua “lateral”, o mesmo foi re-allocado para a fachada da rua Marechal Guilherme, tal qual se preserva atualmente.

**Grande data!**  
Em 18 de Agosto de 1935

**REX**

**SURGIRA!!!**

O deslumbrante palácio da rua Arcipreste Paiva receberá nesse dia memorável o GRANDE PÚBLICO desta ilha maravilhosa!

RICOS e POBRES terão às suas ordens:  
Uma elegante bonbonnière!  
Um bar parisiense!  
Uma iluminação surpreendente!  
Uma galeria de mostruários em crystal fulgurante!  
Um mobiliário ultra moderno!

O unico aparelhamento de classe em todo o Estado por onde passarão as mais fascinantes películas com harmoniosas canções, com bailados estonteantes e com os mais canôros rouxinôes da téia!!!

**Todos, sem excepção, ao REX!!!**

200) v-1

aproximadamente, 1.500 poltronas bem confortáveis. [...] De alto preço, seu aparelhamento sonoro é o segundo do tipo a instalar-se no país. O primeiro está em São Paulo, no Cine Paraizo, recentemente inaugurado. [...] Letreiros luminosos indicarão os próximos programas do Palácio de Sonhos. Enfim, o Rex será um cinema a altura do nosso público.” (A REPÚBLICA, 18 ago. 1935, p. 4)

### Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial

Os anos seguintes à inauguração do Rex seriam bastante conturbados politicamente para ambas as esferas nacional e internacional. Em 1937 o Brasil passa a viver um regime ditatorial, instaurado pelo então Presidente da República Getúlio Vargas. Externamente, o fortalecimento do partido nazista, liderado por Adolf Hitler, apontava para a eclosão de uma guerra eminente.

O período da Segunda Guerra Mundial impactaria a conjuntura socio-política global em diversas instâncias, inclusive a da indústria do cinema. Por um lado, a importação de películas cinematográficas seria dificultada, dado que investimentos na indústria não seriam vistos como uma prioridade. Por outro, como vimos anteriormente, o cinema passa a ser uma arte instrumentalizada ideológica e politicamente pelos estados participantes do conflito, de modo que o teor dos filmes muda drasticamente. Isso seria especialmente visível nas películas hollywoodianas, dominantes no mercado.

Ainda, as narrativas cinematográficas do período pós-guerra elucidariam bem o impacto sócio-cultural do evento, uma vez que passam a adquirir um tom muito mais sério e sóbrio, afastando-se das até então populares comédias. Rapidamente percebeu-se que os espectadores já não se tocavam mais pela levianidade frequentemente transmitida nos filmes, e que o cinema só poderia verdadeiramente atingir sua audiência se este abordasse as questões mais latentes, mesmo que isso significasse tornar-se mais austero. Era mais uma vez o cinema espelhando a realidade sentida.

Passados alguns anos desde sua abertura, o Cine Rex muda de nome após o proprietário do edifício, José Daux, optar por não renovar o contrato com a empresa Rex. O estabelecimento inaugura como Cine Ritz (6) em abril de 1943<sup>1</sup>, negócio que passa a ser tocado por Miguel Daux, filho de José. O Ritz seria um de diversos outros empreendimentos do ramo de propriedade da família Daux — nome amplamente reconhecido pela população da cidade, a considerar sua influência política e empresarial.

O Cine Ritz foi um sucesso absoluto entre a freguesia manezinha, e manteve-se aberto por muitos anos até o seu eventual fechamento na década de 1990 — período que decretava o fim dos cinemas de rua em escala nacional, após anos de declínio generalizado. Na comemoração de seu primeiro ano de atividade, o jornal Gazeta<sup>2</sup> já prezava pelo êxito do “moderno e elegante Cine Ritz, por onde a nossa alta socieda-

de tem desfilado continuamente”.

O Ritz foi um dos, senão o primeiro cinema da cidade a organizar seus fluxos de acesso, diferenciando a porta de entrada da porta de saída. Isso só seria possível com a construção de um túnel subterrâneo que ligava as ruas Arcipreste Paiva e Padre Miguelino, e que conduzia os fregueses do seu acesso principal para a saída, respectivamente. Tal distinção não apenas impediria que clientes eventualmente retornassem à sala de projeção sem o pagamento de um novo ingresso, como também agilizava sua programação diária, permitindo que suscetivas projeções acontecessem rápida e ininterruptamente.

Um outro atrativo do Cine Ritz consistia na sua agenda semanal. O cine ficou conhecido por reservar as terças-feiras do calendário para a “Sessão das Moças,” programação voltada para público feminino, especialmente às jovens. Simplificadamente, uma vez por semana todas as mulheres ganhavam desconto no ingresso unitário do filme, cujo valor saía por menos que uma entrada estudantil (VIEIRA, 2010). O teor dos filmes projetados na Sessão das Moças era quase sempre o mesmo: embora diversos quanto ao gênero, frequentemente compatilhavam valores familiares tradicionais, reforçando os então defendidos estereótipos femininos sob o pretexto da narrativa romantizada. Como consequência, o evento, por atrair grande número de jovens mulheres para o cinema, tornava-se também atrativo para os rapazes que, motivados por possíveis paqueras, dirigiam-se ao Ritz em igual intensidade. Uma mera jogada de *marketing*, entretanto, promoveu para além do lucro do estabelecimento um grande evento de socialização; era o “footing”, ato de passear pela cidade sem motivos específicos além, é claro, de conversar e paquerar. Então o costume era este: a juventude florianopolitana encaminhava-se algumas horas antes da sessão para as imediações do cinema — nos arredores da Praça XV ou em ruas como a Felipe Schmidt — na esperança de levar um possível par para a sala de cinema, instantes depois. A Sessão das Moças, que vingou entre abril de 1943 e dezembro de 1962 (VIEIRA, 2010), representa a relevância social do cinema de rua à época que, muito mais do que um espaço de consumo midiático, prova ser um espaço comunal, de encontro e socialização.

Tal qual o edifício construído para o Cine Internacional da rua João Pinto, o prédio inicialmente edificado para Cine Rex — e posteriormente lembrado por abrigar o Cine Ritz — é um dos poucos que resistiu o passar dos anos, e mantém-se em pé até os dias atuais. O imóvel, tombado pelo SEPHAN em 1986, foi por muito tempo propriedade da igreja católica, seguindo sub-utilizado e em condições precárias até sua aquisição pela iniciativa privada, em 2015. Desde então, ele foi completamente reformado e re-abriu como um colégio em 2017, situação que se mantém até o presente momento.

Em 1944 a mesma empresa arrendatária do já exitoso Cine Ritz (a família Daux) passaria a tocar também a sala de projeções do Palácio Arquidiocesano, que até então funcionava como Cine Royal. O espaço passa a assumir outro nome, e o Cine Roxy (7) é inaugurado em maio daquele ano<sup>3</sup>. Rapidamente, o Roxy passa a ser um dos “queridinhos” da sociedade florianopolitana, e se consagra juntamente aos já estabe-

**Ritz Inauguração HOJE**  
um Cinema para você às 2-4-7 e 9 hrs.

Para você

Verdades  
Verdades  
Verdades

**LUDIA**



recorte de uma publicidade do jornal A Gazeta<sup>XXVII</sup>, de 15 de abril de 1943, anunciando a inauguração do Cine Ritz

acima: recorte de uma publicidade do jornal O Estado<sup>XXIX</sup>, de 5 de julho de 1935, anunciando a inauguração do Cine Rex

abaixo: prédio construído para o Cine Rex, que posteriormente abrigaria o Cine Ritz, 1939 (fonte: divulgação/ND)



lecidos Odeon (do TAC), Ritz (da rua Arcipreste Paiva) e Imperial (da rua João Pinto) como dos mais emblemáticos da cena cinematográfica manézinha — situação essa que se preservaria por muitos anos, a julgar pelos anúncios de jornal que seguiriam.

### Anos 1950 e os novos rumos da modernidade brasileira

A partir dos anos 1950, a conjuntura moderna que vinha sendo construída previamente parece dar outros grandes passos, alterando a cidade de forma cada vez mais efetiva.

Os desdobramentos do pós-guerra coincidem no Brasil com a eleição do Presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), cujo emblemático lema “cinquenta anos em cinco” apontava para o que seria o futuro plano desenvolvimentista do país. Em seu segundo ano de mandato, a determinação de Kubitschek pelo lançamento de um Brasil verdadeiramente moderno — pelo menos aos olhos do público internacional — faz ser anunciado o concurso público para o Plano Piloto de Brasília. A tramitação do concurso seria realizada pelo já mundialmente renomado arquiteto Oscar Niemeyer, e o desenho de seu vencedor, Lúcio Costa, revolucionaria as esferas de arquitetura e urbanismo numa escala global.<sup>21</sup>

Paralelamente, o imenso crescimento populacional que sucederia a Segunda Guerra se faz notar, e com isso as cidades mundo afora se vêem profundamente impactadas, expandindo-se rapidamente. Na Florianópolis dos anos 1950, este período de rápidas modernizações é palpável pelo lançamento dos primeiros edifícios verticais no centro da cidade, para além, é claro, de sua expansão horizontal. Ainda, é nessa mesma década que se começa a falar sobre a construção da primeira universidade da capital<sup>22</sup>. Era a efervescência máxima da modernidade florianopolitana.

É neste contexto, em 21 de julho 1954, que acontece a pré-inauguração do antecipaíssimo Cine São José (8). Com fachada para ambas as ruas Padre Miguelino e Rua dos Ilhéus, tratava-se do terceiro cinema lançado pela família Daux em Florianópolis, e o estabelecimento pretendia ser o mais moderno até então. O evento foi de um arrojo sem precedentes, e reuniu as mais relevantes personalidades da sociedade local,

21 Apesar de sua inquestionável influência, a concepção e construção da nova capital Brasília escancararia uma pluralidade de problemas delatores da tão desejada “modernidade brasileira”; uma modernidade que eventualmente se provaria acontecer às avessas.

22 A Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) foi a primeira a se estabelecer em Florianópolis, que até então tinha seus cursos superiores espalhados pela cidade, em faculdades separadas. A universidade foi fundada em 1960 e em 1962 foi inaugurada sua implantação nas terras da Fazenda Assis Brasil do bairro da Trindade — região que até então se preservava rural e remota, devido à sua distância do centro fundacional da cidade. O novo *campus* foi força motora da expansão urbana para além do então polígono central, para leste do maciço do Morro da Cruz e, juntamente à instalação do edifício sede da Eletrosul, num terreno vizinho, firmou a ocupação urbana da Trindade e demais bairros adjacentes (SUGAI, 2015).

para além de uma cobertura ao vivo da já estabelecida Rádio Guarujá.<sup>23</sup>

O Cine São José parecia concentrar tudo aquilo que se almejava em termos de cinema e, conseqüentemente, de modernidade. O projeto arquitetônico, assinado pelo escritório Moellman & Rau, assumia a linguagem do *art-decô* de uma maneira ineditamente exótica, quase que futurista. A intensidade cenográfica de sua arquitetura exterior seria ainda mais acentuada pelo seu desenho interno, ricamente ornamentado por painéis em alto relevo realizados numa parceria do arquiteto Wolfgang Rau com o célebre Franklin Cascaes, artista local amplamente reverenciado.<sup>24</sup> O resultado final era de um cine-palácio sem precedentes.

A pré-inauguração do cinema foi completamente documentada pelo jornal *O Estado*<sup>xxx</sup> em uma matéria de duas páginas inteiras, na sua edição do dia 21 de julho daquele ano. Parte do texto transcreve o discurso do médico e político Antônio Dib Mussi — apenas uma das ilustres personalidades presentes. A fala de Mussi é bastante esclarecedora quanto a significância do novo empreendimento para o então contexto manézinho:

“Minhas senhoras. Meus senhores. Ao povo florianopolitano é entregue o Cine São José. A nossa cidade que nos últimos tempos perde celeremente seus aspectos provincianos, adquirindo as fórmulas de progressista ‘urbs’, alentava-se com a esperança de condigna casa de diversões. O governo da União, o governo do Estado, organizações bancárias e instituições para-estatais, vem penteando na mudança da feição da nossa velha Desterro. Positiva a ação oficial no alongamento vertical de Florianópolis, daí aparecendo os nossos primeiros edifícios de vários andares; crescendo as casas de ensino nos seus vários ciclos, aproximando da realidade a nossa Universidade; aumentando o número de indústrias e casas comerciais; impressionando a todos o crescente número de profissionais liberais; não faltaria como não faltou no cadinho fervente do progresso da capital catarinense, a contribuição do particular, sempre presente, qual sentinela sempre alerta! É onde encontramos os Estabelecimentos José Daux S. A., ‘olheiro’ das nossas grandes necessidades. [...]” (*O ESTADO*, 21 jul. 1954, p. 4)

O atual realidade do outrora grandioso edifício Cine São José, entretanto, infelizmente não se preservou à altura do que fora à época de sua inauguração. Ainda que a data de encerramento de suas atividades seja incerta, o imóvel foi eventualmente adquirido por uma igreja neo-pentecostal, e ao longo dos anos passou por um intenso processo

23 A Rádio Guarujá, inaugurada em 1943, foi a terceira rádio criada em Santa Catarina e a primeira de Florianópolis — que até então não possuía nenhuma emissora local. A Guarujá se mantém em atividade até os dias atuais, e teve papel fundamental na formação moderna da cidade.

24 Franklin Cascaes (1908-1983) ou “bruxo da ilha”, como seria intitulado, era natural de São José — SC. Foi dentre muitas outras coisas escritor; folclorista; professor; gravurista; antropólogo e pesquisador dos costumes açorianos locais — um entusiasta da cultura, lembrado por firmar o imaginário fantasmagórico característico das lendas locais, oralmente repassadas há gerações pelos habitantes de Florianópolis e região. Apesar de tardiamente reconhecido pela academia — devido à sua “falta de rigor científico” — o pioneirismo de Cascaes no que tange ao registro do inconsciente popular manézinho, bem como o extenso acervo que deixou, composto por textos e ilustrações da cultura cotidiana local, consagrou-o como uma das mais célebres figuras florianopolitanas. Desde 1987 até hoje, a Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes é o órgão responsável pela formulação e promoção de políticas públicas de cultura para o município.

à esquerda:  
croqui de Wolfgang  
Rau para o Cine São  
José, com proposta de  
uma fachada arrojada  
que acabou não sendo  
igualmente executada  
(fonte: acervo da  
família Rau)

centro: recorte de  
uma reportagem do  
jornal *O Estado*<sup>xxx</sup>,  
de 21 de julho de 1954,  
anunciando a pré-  
inauguração do Cine  
São José



de descaracterização. Para além de drásticas alterações em seu interior — como, por exemplo, a imperdoável cobertura dos painéis de Cascaes — suas fachadas externas encontram-se hoje completamente irreconhecíveis, com as antigas aberturas improvisadamente vedadas, e em condições gerais bastante precárias. Seu atual estado é fruto de anos de pouca — ou nenhuma — manutenção. A situação de descaso que hoje caracteriza o antigo São José é comparável à negligência que por anos definiu o edifício do Rex (Ritz). Ambos os casos, inclusive, são demonstrativos da dificuldade em se prezar e preservar os alguns dos ícones culturais locais.

Três anos após a inauguração do Cine São José a cidade é prestigiada com o primeiro longa-metragem produzido na ilha. “O Preço da Ilusão”<sup>25</sup> (1957, 75min), com direção de Nilton Nascimento, foi idealizado pelo influente pelo Grupo Sul.<sup>26</sup> Embora o longa estivesse longe de ser um grande sucesso de bilheteria, ele teria sido exibido em dezembro de 1957 no Cine Ritz, numa luxuosa noite de estréia (ARNDT, 1984). Não foi apenas o primeiro a ser ambientado em Florianópolis, mas também foi o primeiro filme de ficção-científica do estado de Santa Catarina. Infelizmente, apenas sete dos setenta e cinco minutos de filme foi o pouco que restou da película — fato lamentável, prova a mais da negligência generalizada frente ao patrimônio material (arquitetônico ou não) dos expoentes da cultura audiovisual manézinha. Atualmente o material remanescente do longa está armazenado na Cinemateca Brasileira em São Paulo.

### O início do fim

É seguro dizer que a década de 1960 seria extremamente disruptiva. No contexto global, a Guerra Fria agravava a instabilidade política do pós-guerra, e a consequente invasão do Vietnã pelos Estados Unidos serviria de lenha para o insurgimento de uma série de movimentações sociais e culturais, intensificadamente políticas. É um período de muitas revoltas, de diferentes escalas e em diferentes pontos do globo, que parecem marcar o início definitivo de uma nova era: uma nitidamente mais tecnológica, globalizada e incerta.

O advento da TV e sua rápida popularização, como vimos, fará possível um tipo de documentação inédita; mais dinâmica e inimaginavelmente síncrona. Será através de milhões de telinhas espalhadas pelo mundo que a civilização se manterá atualizada, e em primeira mão, dos

25 O trecho final do filme pode ser assistido no canal da TV UFSC do Youtube, pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZcprK2uKuls>>

26 O Círculo de Arte Moderna — posteriormente conhecido por Grupo Sul — surgiu originalmente em 1947 e objetivava a divulgação da arte moderna no estado de Santa Catarina. Entusiastas das artes de modo geral, produziram materiais de todos os tipos: literatura, teatro, poesia, artes plásticas e, como não poderia deixar de ser, cinema (SABINO, 1979). A Revista Sul, principal meio de divulgação do grupo, vingou por uma década (1948-1957) e contava com escritos de Salim Miguel, Aníbal Nunes Pires, Eglê Malheiros e Ody Fraga e Silva — figuras que muito influenciaram a produção artística catarinense à época. O grupo pioneiro foi eventualmente dissolvido, em 1958, frente ao descaso do governo estadual da época que, na contramão do incentivo à cultura, cessou seus apoios financeiros.

principais acontecimentos do momento — desde os horrores cometidos em terras indochinesas, até os primeiros passos do homem na lua. Era o início de uma grande revolução tecnológica; uma que transformaria para sempre os modos de consumo midiático em escala global.

No Brasil, ainda, o Golpe Militar deflagrado em 1º de abril de 1964 dá início ao que seriam 21 longos anos de ditadura — e com isso, a conjuntura nacional se transforma radicalmente. Por duas décadas o país sofrerá com censuras de um lado, e se reinventará culturalmente por outro. No cinema, conforme citado, surgirão uma série de novas vanguardas; na televisão, um mundo de novos formatos midiáticos: telejornais, telenovelas, programas de auditório, enfim, uma infinidade de gêneros para todos os gostos.

Em meados dos anos 1980 a TV e o neoliberalismo já estão praticamente consagrados, não por acaso, em grande parte do mundo. No Brasil a eminente redemocratização não recuperará duas décadas de políticas públicas neoliberais que, ditadas pela megalomania rodoviária, implicariam no esvaizamento dos centros urbanos; na hegemonia dos *shoppings centers* e, como vimos, na eventual morte do cinema de rua.

A normalização generalizada desse novo modo de se viver, portanto, faz com que os cinemas de rua brasileiros entrem em rápida decadência a partir de meados dos anos 1970<sup>27</sup> — os centros, em processo de grave abandono, já não são mais capazes de reter um número satisfatório de transeuntes que, outrora, faziam seu divertimento ao frequentar os cines cruzados nas calçadas.

A derrocada desses estabelecimentos faz com que sua integridade física progrida e, sem poder competir com os atropelos do mercado imobiliário, vários dos cinemas de rua existentes no país são fechados vendidos, demolidos, enfim; caem no esquecimento. Os últimos cines a restarem passam a sobreviver à base de pornô-chanchada e demais filmes adultos.<sup>28</sup> Até que na década de 1990, enfim, são efetivamente extintos.

### A geração tardia dos cines manézinhos

Em 1975 inaugura bem em frente ao Ritz, da rua Arcipreste Paiva, o Cine Cecomtur (5). Outro empreendimento Daux, o Cecomtur era inicialmente um hotel que, diferentemente da sala de cinema, nunca teve sua construção finalizada. A sala de projeções, entretanto, foi independentemente aberta ao público e, tal qual o restante dos cinemas de rua

27 É importante relembrarmos que a partir de 1982, no Brasil, o número de salas de cinema cai para menos de 2.000 unidades — quantia essa que se mantinha ao menos desde o início da década de 1970 (ANCINE, 2024).

28 O gênero da “pornochanchada” começou a se desenvolver no Brasil na década de 1970 e foi um grande sucesso de mercado até os anos 1980, quando passa a transparecer seu esgotamento. Seu surgimento é, ainda que aparentemente irônico, diretamente associado ao período da Ditadura Militar. Isso porque, embora retratasse nas telonas questões até então inimagináveis — como a liberação dos costumes, o erotismo e hedonismo explícitos, nudez, etc. — seu tom jocoso e de comédia muitas vezes camuflava seu caráter político, de modo que a censura do gênero comumente ocorria forma mais branda. É seguro falar, entretanto, que estes filmes ficariam para sempre associados ao declínio do cinema de rua brasileiro.



reportagem do jornal O Estado, de 11 de novembro de 1973, sobre a televisão e a morte do cinema de bairro

da ilha, teve suas atividades encerradas na década de 1990.

Em 28 de abril de 1982 é inaugurado o primeiro *shopping center* da Grande Florianópolis. O Itaguaçu, localizado na interseção da BR-101 com a BR-282, em São José, lançou a pedra fundamental daquilo que substituiria de vez os cinemas de rua: um grande complexo multi-lojas, distante da centralidade e margeado por vias de trânsito rápido.

Quatro anos depois, em 1986, o manézinho Darci Costa<sup>29</sup> funda um cineminha independente, o Cine Art 7<sup>30</sup>. O cinema funcionava em uma das salas do conjunto que atualmente abriga o a Fundação Cultural BADESC<sup>31</sup> da rua Almirante Alvin, duas quadras a norte da Praça Getúlio Vargas. Por onze anos o espaço reuniu os cinéfilos da cidade em projeções curadas, de poucas exhibições, até seu eventual fechamento em 1997 (CINE, 2007). O Art 7 foi o último cinema lançado em Florianópolis a não estar confinado em um *shopping* ou centro comercial.

Em 27 de outubro de 1993 é inaugurado o segundo *shopping center* da região, dessa vez na ilha, bem em frente à Avenida Beiramar Norte — já aterrada. O Beiramar Shopping não apenas declara por vez a hegemonia do novo modelo de comércio, mas também registra a consolidação da expansão do centro da cidade para o sentido norte, desvinculando-se do perímetro do antigo centro histórico.

A ocupação de Florianópolis, que acontecia de maneira já bastante espraiada nos anos 2000, possibilitou a abertura de outros dois *shoppings centers* distantes do centro da cidade: o Floripa Shopping (2006) e o Shopping Iguatemi (2007, que virou Villa Romana em 2024) completam a tríade de estabelecimentos do tipo na ilha — sendo o primeiro deles localizado na rodovia SC-401, no bairro Saco Grande, e o segundo na avenida Madre Bevenuta, no Santa Mônica. É importante salientarmos que, tal qual seus predecessores — o Itaguaçu e o Beiramar — ambos os mais recentes *shoppings* da cidade são ladeados por vias de trânsito rápido e de difícil acesso pedonal.

Em 2010 inaugura na rodovia SC-401, altura do bairro de Santo Antônio de Lisboa, o cineminha Paradigma Cine Arte, de uma única sala de projeção. Embora singular no sentido de projetar filmes de arte alternativos — em oposição aos filmes comerciais característicos dos cinemas Multiplex — este ainda localiza-se numa região distante do centro e dentro de um centro empresarial.

Finalmente, inaugura em 2018 no bairro Rio Tavares, no sul da ilha, o CineMulti, sala exclusiva do Multi Open Shopping, um *shopping* aberto localizado na SC-406 que, desnecessário pontuar, apresenta as

29 Darci Costa (1926-2020) foi um dos grandes personagens da cena cinematográfica manézinha; importante jornalista, radioalista, cineclubista e crítico de cinema. Costa já havia tentado abrir um cinema próprio anos antes, em 1959. Entretanto, o Cine Central — que ficava situado num dos pavimentos superiores do edifício da Confeitaria do Chiquinho, citado anteriormente — não vingou, e em 1960 foi desativado. Entusiasta do tema, Costa teria fundado também a primeira rádio sobre cinema da cidade, em 1944.

30 O documentário intitulado “Cine Art 7: Os descaminhos da memória” de 2007, conta a história do Cine Art 7 e de seu fundador.

31 O conjunto histórico foi a partir da década de 1920 sede da Escola de Aprendiz Artífices, e entre 1981 e 1997, concomitantemente ao funcionamento do Art 7, abrigou a sede da prefeitura de Florianópolis.

mesmas características — e deficiências — dos estabelecimentos previamente comentados.

## MENÇÃO ÀS ENTIDADES SOBREVIVENTES

Ainda que hoje boa parte dos antigos cinemas de rua da cidade tenham caído no esquecimento, é importante salientarmos algumas das entidades que seguem dedicando-se à preservação, financiamento e manutenção do setor audiovisual de Florianópolis.

### Cinemateca Catarinense

Desde 1986, a Associação Cultural Cinemateca Catarinense atua na luta pela preservação de produções cinematográficas à nível estadual. Após a realização de um curso de cinema, realizado em parceria com o departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, a Cinemateca contribuiu para a eventual criação do curso de graduação em Cinema da própria UFSC, em 2005. A Associação está sediada na Casa da Cultura Rogério Sganzerla<sup>32</sup>, em Joaçaba.

### Funcine

A Funcine (ou Fundo Municipal de Cinema) criada em 1989, é um instrumento de gestão municipal voltado para o fortalecimento e incentivo do ramo audiovisual de Florianópolis. Articula a aquisição de recursos públicos para o financiamento auxiliar de produções; festivais e mostras e cinema; eventos de formação e capacitação; pesquisas e conservação de acervos. Entretanto, ainda que a Funcine seja evidentemente necessária à manutenção da cultura audiovisual local, atualmente a mesma se encontra precariamente instalada em uma das salas do Centro Cultural Silveira de Souza<sup>33</sup>, da rua Alves de Brito. Ainda, há relatos de invasão e furto de materiais da entidade — o que reforça a situação de negligência da atual gestão municipal com a entidade.

### Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina

Sediado no Centro Integrado de Cultura (CIC), o MIS/SC foi criado em 1998 com o objetivo de dar continuidade ao trabalho realizado pelo

32 Natural de Joaçaba, SC, Rogério Sganzerla (1943-2004) foi um importante cineasta brasileiro, consagrado pelo filme “O Bandido da Luz Vermelha”, de 1968, que se tornou um clássico do cinema marginal brasileiro.

33 Trata-se de uma antiga escola básica, fundada em 1913 e tombada em 1986 pelo Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Município (SEPHAN). Após a cessão do bem pelo governo do Estado — sob a promessa de que o imóvel iria sediar Escola Municipal de Música de Florianópolis e um Núcleo do EJA — a edificação passou desde então por uma série de reformas. Entre setembro e outubro de 2022, o centro foi indevidamente ocupado por um evento da Casacor que, após intensas e desqualificadas intervenções arquitetônicas na edificação, largou-a às traças com os resíduos da exposição. Hoje o Centro Cultural Silveira de Souza é gerido pela FCC e abriga, para além da Funcine, uma série de outras entidades — e só recentemente, depois de uma denúncia do Ministério Público, o Núcleo do EJA foi ali instalado (BOTTAMEDI, 2024).

antigo Núcleo de Documentação Audiovisual (NDA) da Fundação Catarinense de Cultura. Hoje conta com espaço de exposições e é responsável por parte do acervo cinematográfico do estado.

### Cineclubes

O movimento cineclubista local, que continua até hoje representado por uma multiplicidade de entidades, começa em Florianópolis com o “Clube do Cinema” — articulado pelo já citado Grupo Sul, à época de suas atividades.

Em 1968, surge na cidade o “Cineclube Nossa Senhora do Desterro” fundado por Gilberto Gerlach (1943-2021), estudante do curso de Engenharia Civil da UFSC. Gerlach, cinéfilo alucinado e figura importante para a cena local, foi um dos principais percussores do cineclubismo manézinho, e na década de 1980 o grupo passa a ocupar a sala multimídia do Centro Integrado de Cultura (CIC), oferecendo debates, mostras, e projeções gratuitas.<sup>34</sup> Dentre as demais entidades, o Cineclube



Logotipo do Cineclube Desterro, de 1968 (retirado de JERONIMO, 2021)

Desterro é a organização com o maior período de atividade em Florianópolis, tendo funcionado de 1984 até 2009 (GERLACH, 2012). Hoje a sala multimídia do CIC, gerida pelo MIS/SC, homenageia o nome do cineclubista — e é a única sala de projeções pública do município.

Em 2008 passa a funcionar na Fundação Cultural BADESC um cineclube articulado por Darci Costa (1926-2020), homônimo ao cineminha independente fundado pelo mesmo anos antes, em 1986. O Art 7 Cine Club foi um dos pioneiros a prezar por sessões de filmes independentes, indo na contra-maré das grandes produções comerciais características dos complexos Multiplex.

Inegável a influência dos grupos acima citados, foi somente natural que uma gama de demais entidades surgissem pela cidade no decorrer das décadas seguintes. A pandemia deflagrada em 2020, entretanto, acabou por impactar vários dos cineclubes ativos, de modo a prematuramente encerrar suas atividades — como aconteceu com o cineclube próprio do BADESC, que se encontra desde então desativado. Entretanto, é possível frequentar dezenas de outros clubes — e de

<sup>34</sup> Antes de mudar-se para o CIC, o cineclube teria funcionado por dois anos no Teatro Adolpho Mello de São José, cidade natal de Gerlach. O teatro, fundado em 1854 e tombado pelo município em 2005, foi a terceira casa de espetáculos do país e funciona até os dias atuais.

forma completamente gratuita — espalhados pela cidade. Dentre das entidades atreladas ao ensino superior, por exemplo, estão o Cineclube Ó Lhó Lhó (IFSC)<sup>35</sup>; Cineclube Rogério Sganzerla (UFSC) e o Cineclube Presença (UDESC)<sup>36</sup>. A exemplo dos cineclubes independentes, há ainda o Cineclube Vozes Veladas — que frequentemente realiza exhibições ao ar livre na rua Victor Meirelles, em parceria com o Bugio.<sup>37</sup>

### CENÁRIO ATUAL

Em agosto deste ano foi divulgada uma pesquisa da Datafolha (2025) intitulada “Cultura nas Capitais”, que teve o objetivo de mapear os índices de acesso à cultura das 27 capitais brasileiras. No que tange à Florianópolis, os resultados foram animadores: das 14 categorias, a cidade apresentou índices acima da média em 13, e ocupou o primeiro lugar do *ranking* em cinco das atividades culturais analisadas (acesso a locais históricos; shows de música; festas populares; museus e saraus), destacando-se entre as demais cidades participantes da pesquisa. Dentre os espaços culturais da cidade mais frequentados pelos entrevistados, o Centro Integrado de Cultura (CIC) e o centro da cidade ocupam o primeiro e segundo lugar, respectivamente, em número de menções — equipamentos e espaços públicos, portanto, parecem prevalecer na preferência dos cidadãos culturalmente motivados.

A mesma pesquisa levantou ainda quais os serviços mais utilizados pelos locais para assistirem filmes e séries, e nesse caso os resultados são menos esperançosos: 66% dos habitantes de Florianópolis preferem as plataformas de *streaming*, enquanto a categoria “cinema” sequer aparece entre as demais alternativas apresentadas.

O levantamento da Folha é interessante por alguns motivos: sem dúvida, não seria exagero afirmar que Florianópolis ocupa uma posição de destaque quando comparada às demais capitais brasileiras no que tange ao acesso à cultura de modo geral. Entretanto, parece ser igualmente seguro pontuar que quanto ao acesso ao cinema especificamente — e principalmente em comparação às demais categorias culturais estabelecidas — a capital catarinense ainda tem o quê melhorar.

A questão, entretanto, não se trata apenas do acesso ao cinema — nessa categoria Florianópolis ainda está há quatro pontos percentuais acima da média nacional — mas, evidentemente, do caráter das salas de cinema existentes na cidade e, conseqüentemente, do perfil dos espectadores capazes de desfrutá-las.

Lembramos: hoje o cidadão de Florianópolis tem seis opções

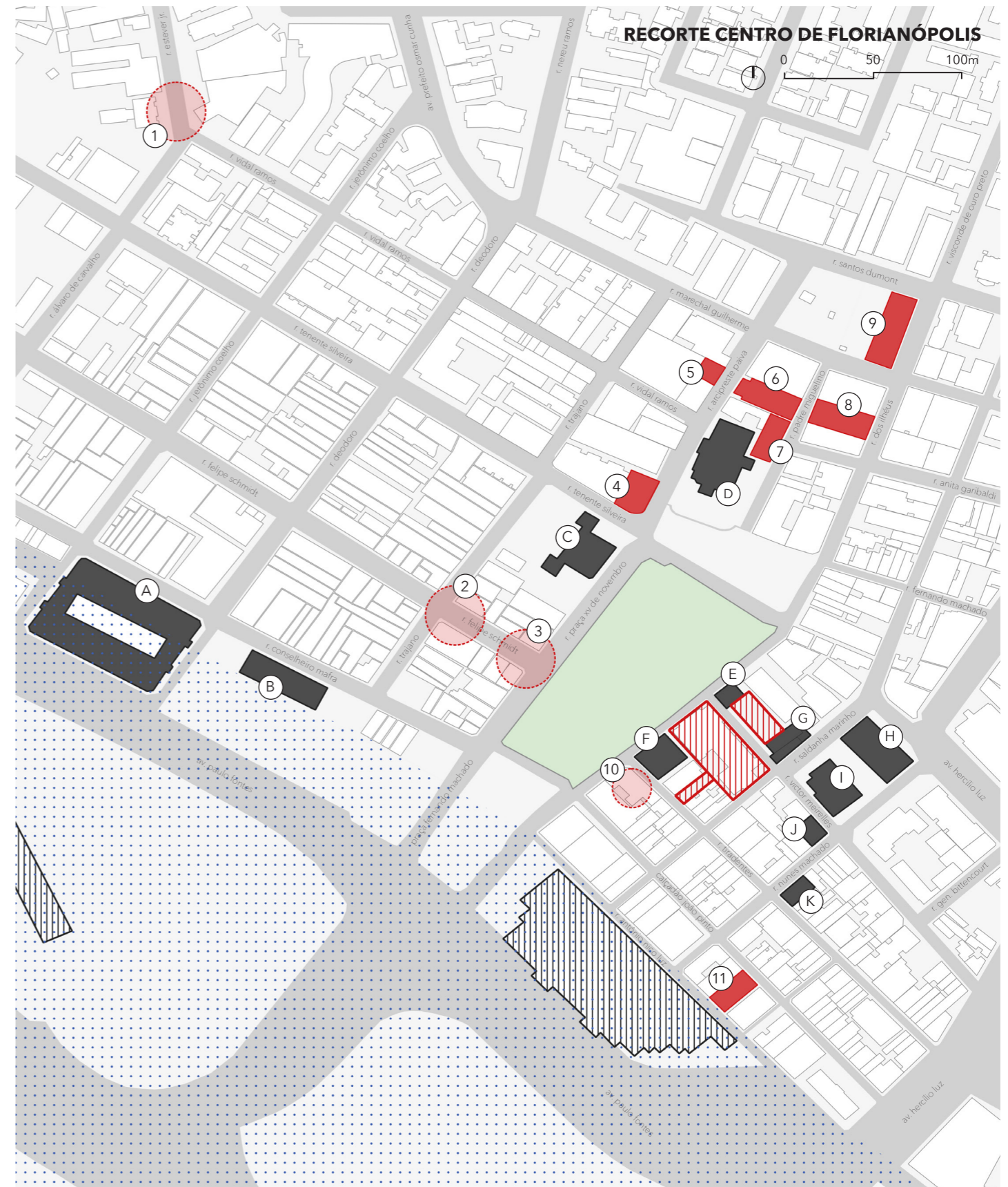
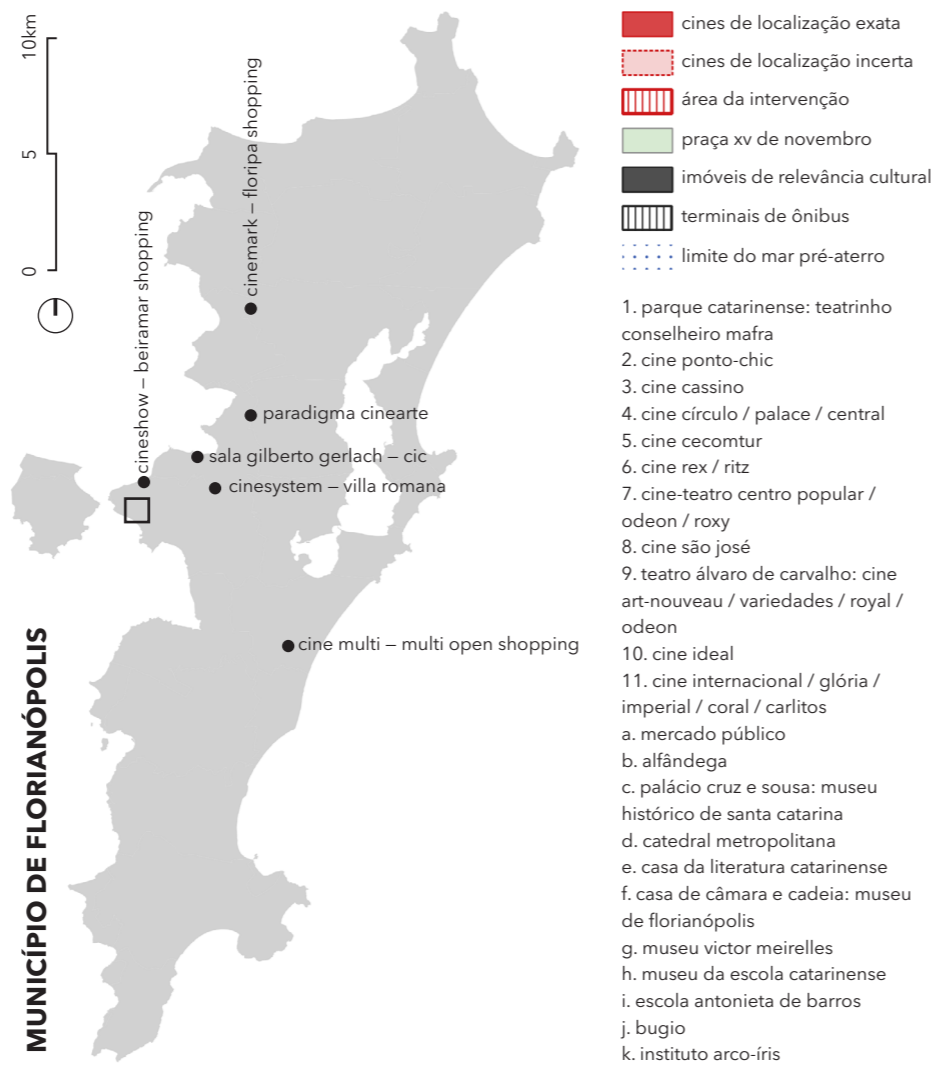
<sup>35</sup> Instituto Federal de Santa Catarina.

<sup>36</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina.

<sup>37</sup> O Bugio Centro é um bar fundado em 2021 e localizado na “esquina mais cultural da cidade”, cruzamento das ruas Victor Meirelles e Nunes Machado no Centro Leste de Florianópolis. Para muito além da venda de comidas e bebidas, o estabelecimento oferece uma diversidade de eventos culturais que acontecem diariamente, bem como oficinas de capacitação e formação voltadas para dança e música. A agenda do Bugio contempla músicas ao vivo — desde rodas de samba até performances de jazz —; exhibições cinematográficas; bloquinhos de carnaval e demais e shows e festivais culturais, com a peculiaridade dos eventos acontecerem, em sua maioria, na rua.

de cinemas “formais” na ilha — desconsiderando, portanto, os eventos promovidos pelos cineclubes citados anteriormente. Três deles são do tipo Multiplex e estão em *shoppings* (Beiramar, Floripa e Villa Romana); dois tratam-se de cinemas reduzidos dentro de centros comerciais (Paradigma e CineMulti); e o último é, bem na verdade, uma sala pública multiuso, mais do que um cinema propriamente dito, localizada num centro cultural estatal (Sala Gilberto Gerlach do CIC). Todos estão instalados em edifícios ladeados por rodovias de fluxo intenso e de difícil acesso pedonal; cinco dos seis distantes da centralidade, e nenhum deles nas imediações da calçada, configurando um autêntico cinema de rua.

Em suma, é lamentável que uma cidade cujo rico histórico de cinemas de rua, e com uma cultura cinematográfica ainda abundante, hoje desconheça o próprio passado e se contente com os cinemas de *shopping*. Oportunidade perdida não apenas para a preservação de uma memória local importante, mas também de explorar o cinema de rua enquanto equipamento urbano e público, espaço aglutinador e formador de pessoas — lugar que deve(ria) ser, por excelência, comunitário; um ponto de encontro social e de democratização do acesso à cultura.



# *o edifício dos correios*

A modernidade getuliana e uma proposta para a contemporaneidade.

FECHADO

PARA

REFORMA

## ART DÉCO E A CRIAÇÃO DE UMA ARQUITETURA POSTAL BRASILEIRA

O surgimento do serviço postal no Brasil, que já tomava forma ao final do século XIX com a construção do primeiro edifício especificamente erguido para os Correios no Rio de Janeiro, em 1878, seria expressivo de uma nova onda de urbanização que logo aconteceria à escala nacional — movimento que se mostrava necessário frente ao crescente volume de correspondências no país, seu principal veículo de comunicação.

É durante a presidência de Getúlio Vargas (1930-1945), entretanto, que o projeto de institucionalização desses serviços e o consequente incentivo à construção padronizada de edificações-sede ganha força. Será o caso criação do Departamento dos Correios e Telégrafos (DCT), em 1931<sup>1</sup>, que passará a sistematicamente concretizar em arquiteturas institucionais uma nova e mais moderna rede postal brasileira.

Isso implicaria, em termos práticos, na ereção de uma infinidade de novas agências postais pelo país — uniformes quanto à sua linguagem arquitetônica porém de diferentes escalas, a depender da cidade em que se localizavam e de sua consequente demanda pelo serviço.<sup>2</sup> A lógica de produção serial necessária à construção das novas agências-tipo é esclarecida por PEREIRA, 1999, p. 103:

“Essas experiências haviam começado pouco antes da fusão, no setor telegráfico, mas naquele momento foram introduzidas algumas inovações. Talvez a primeira e mais importante tenha sido a adoção de uma lógica de funcionamento claramente ‘industrial’, pautada na rigorosa hierarquização das regiões e municípios, que definia o perfil, as dimensões e a categoria de cada agência num sistema operacional mais amplo. Pode-se dizer que a ideia de padronização das agências segundo sua natureza ou classe fêz fôrma e visibilidade em decorrência dessa nova lógica operacional. A tradução dessa diretriz política de prestação de um serviço e, ao mesmo tempo, de equipamento de cidades e regiões de maneira sistêmica e hierarquizada gerou, em termos espaciais, arquitetônicos e urbanos, a consolidação de uma verdadeira ‘arquitetura postal’.”

A localização das novas agências postais, que entre 1932-1940 somavam 140 unidades (PEREIRA, 1999), era de extrema importância, de modo que deveriam estar estrategicamente atreladas à malha urbana das cidades. Visando maior conectividade entre as Diretorias Regionais (ou DRs, como seriam denominadas as agências), a infra-estrutura disponível caso-a-caso — como a existência de redes de transporte terrestre, aéreo e marítimo — deveria ser considerada anteriormente à implantação das edificações.

É desnecessário apontar, nesse contexto, que a linguagem arquitetônica proclamada para o escopo institucional deveria necessariamente representar o projeto moderno brasileiro em processo de consagração. Ou seja, a arquitetura das novas agências em muito precisariam distanciar-se dos traços neoclássicos de seu edifício predecessor — a DR pri-

1 O departamento surge da fusão das já existentes Repartição dos Telégrafos à Diretoria-Geral dos Correios.

2 As classes e tipologias das agências postais consta extensivamente documentada pela autora PEIREIRA, Margareth da Silva em seu livro “Os Correios e Telégrafos no Brasil: Um patrimônio histórico e arquitetônico”, de 1999.

mogênita da então capital brasileira, citada anteriormente. Entretanto, o viés do serviço institucional dificultaria, ao menos em um primeiro momento, a adoção de uma arquitetura excessivamente “revolucionária” e crítica, característica do já influente movimento modernista. Ainda que moderna, a arquitetura postal das novas agências demandariam uma certa “sobriedade monumental”, intrínseca à soberania do poder estatal:

“Com efeito, o Art Déco permite realizar uma transição gradual — sem mudanças bruscas — dos princípios de composição ‘Belas Artes’ às propostas mais racionalistas da arquitetura renovadora, eliminando seus vínculos com as ordens clássicas e a linguagem historicista, mas mantendo a organização simétrica de volumes e a utilização de elementos decorativos aplicados, permitindo dessa maneira uma aceitação de base social muito mais ampla.” (MARGENAT, 1994, p. 46 apud CAMPOS, 1996, p. 33).

[...] o Art Déco não se identificava como uma corrente definida e seus principais protagonistas falavam de ‘decoração moderna funcional’ ou ‘arte decorativa moderna’ confundindo-se em uma mesma mescla com as figuras do Movimento Moderno. Não definiam um perfil próprio como o faziam as vanguardas da época; não buscavam formar um movimento nem adotavam as atitudes polêmicas de seus pares do Movimento Moderno. (MARGENAT, 1994, p. 16 apud CAMPOS, 1996, p. 35).

A preferência clara pelo *art déco*, que parecia dominar não somente a produção arquitetônica postal getuliana (REIS, 2014), mas a linguagem dos equipamentos institucionais como um todo, centuava um estilo já em alta na Europa e, principalmente, nos Estados Unidos — cujos mais icônicos arranha-céus caracterizavam-se pela sua geometrização formal, típica do *déco*.<sup>3</sup> O estilo rapidamente se tornou simbólico da cidade moderna e cosmopolita: a predominância por um traçado mínimo e retilíneo, de forte influência cubista, transmitia ares aparentemente futuristas quando comparados aos já estabelecidos estilos ecléticos e neoclássicos. A grandiosidade frequentemente expressiva desses edifícios, apenas recentemente possível graças ao surgimento novas tecnologias construtivas, a exemplo do concreto armado, parecia proclamar, de fato, uma arquitetura inédita — que mesmo pioneira quanto à sua modernidade, provaria ser mais facilmente assimilável e aceita pela vasta maioria.

Interessante pontuar, nesse contexto, que não por coincidência o *art déco* seria adotado como linguagem arquitetônica de diversos expoentes da modernidade. Para além de tornar-se característica dos arranha-céus, citados anteriormente, o estilo seria amplamente disseminado no traçado artístico de modo geral, e especialmente no que tange ao desenho industrial — de rádios, eletrodomésticos, veículos, etc. — e de equipamentos urbanos — como teatros e, convenientemente, cinemas.

No Brasil dos anos 1920-30-40, consequentemente, o *art déco* passa a qualificar além da arquitetura institucional — dos edifícios postais, governamentais, escolas públicas e demais equipamentos estatais — a produção de arquiteturas de teor cultural e artístico. Um dos

3 Era o caso do Chrysler Building, de 1928, e mais emblematicamente do Empire State Building de 1931, que por quase quarenta anos foi o mais alto arranha-céu do mundo — ambos em Nova York, capital mundial da modernidade.

primeira sede dos Correios no Rio de Janeiro (fonte: acervo Instituto Moreira Salles)

agência dos Correios de Belo Horizonte, de 1936 (fonte: acervo Correios)

principais símbolos do país, a estátua do Cristo Redentor inaugurada em 1920, anunciaria a proeminência do novo estilo. Era o firmamento de uma arquitetura essencialmente moderna, nos conformes do projeto modernizante que tomava força globalmente.

### UM GIGANTE DE CONCRETO ARMADO

Em meados de 1930 em Florianópolis, poucos anos após a inauguração da Ponte Hercílio Luz e época em que o cinema falado ainda se tratava de um advento recente, passa a circular nos jornais da cidade a notícia de uma nova conquista moderna para a capital catarinense — o edifício dos Correios da Praça XV de Novembro tornaria-se para além de um grande marco arquitetônico um símbolo da obra getuliana, representativa da então Era Vargas. Lê-se numa edição de 1934 do Diário Oficial:

“Publicamos, hoje, para conhecimento dos interessados, o edital de concorrência — já divulgado no Rio de Janeiro — para a construção do edifício-séde da Diretoria Regional dos Correios e Telégrafos, nesta capital. As especificações que se anexam ao edital em referência podem dar idéia da importância das obras, com que o Governo Provisório vai dotar o nosso Estado. Trata-se, como se verifica, dum prédio de grandes proporções, de sólida estrutura e de linhas modernas, que muito contribuirá para o embelezamento da Praça 15 de Novembro, onde será assentado. Dando, assim, à nossa capital um edifício de tanta majestade e de tão elevado custo, o Governo Provisório marca, de modo honroso, em Santa Catarina o presente momento político-administrativo, de que sairemos grandemente beneficiados com esse e muitos outros melhoramentos.” (DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SANTA CATARINA, 7 maio 1934, p.1)

A mesma edição do Diário continuaria por publicar o edital de construção da nova DR na íntegra, que ao longo de dez páginas explicaria o rigor técnico e de padronização com que a nova agência postal deveria ser edificada. O detalhamento das inúmeras exigências construtivas manifestava uma inovadora lógica serial de produção arquitetônica, característica da política estado-novista.

Embora o projeto da DR catarinense seja de 1934, a agência só seria propriamente inaugurada em 1945 “devido a contingências políticas e financeiras que direcionaram os investimentos em função da priorização das ações em certas áreas do país” (PEREIRA, 1999, p. 150). A ideia era que a agência de Florianópolis compusesse, em conjunto com a de Curitiba, a rede de alimentação postal e telegráfica do sul do país.

No caso florianopolitano, a monumentalidade da agência implantada na praça fundacional só seria possível a partir do amembramento de antigos lotes coloniais, configurando “um processo de ruptura com a estrutura fundiária da antiga área central” (TEIXEIRA, 2009, p. 225). A dimensão do novo edifício é tamanha que sua planta ocupa praticamente metade da quadra em que se implanta, o que possibilitou a existência de três fachadas visíveis da rua. A principal delas está voltada para a Praça XV de Novembro, enquanto a fachada posterior olha para a rua Saldanha Marinho. Lateralmente, a fachada mais extensa do prédio margeia é margeada pela rua Victor Meirelles, que a delimita em seu

sentido no longitudinal.

Nesse contexto, a ereção da nova agência dos Correios e Telégrafos o elevaria à categoria dos edifícios mais proeminentes da Praça XV — juntamente à Catedral Metropolitana, ao Palácio do Governo do Estado e à Casa de Câmara e Cadeira, esta última localizada no lote imediatamente vizinho à agência. Sua implantação estratégica, nas imediações da praça, se justificava pela proximidade não apenas do centro da cidade mas também do então cais central — favorecendo o abastecimento postal por hidroaviões, dada a precariedade da malha viária terrestre (TEIXEIRA, 2009, p. 224).

As feições do novo edifício, bem como sua localização — calculista quanto a funcionalidade — declaravam por outro lado, e em alto e bom tom, a chegada da modernidade getuliana na cidade. Sobre teor simbólico da nova DR, o professor Luiz Teixeira discorre:

“Com uma localização privilegiada, no centro da cidade, certamente transmitiria a imagem de que aquela arquitetura representava a chegada do moderno. Moderno no sentido de eficiência, de maquinismo a serviço da prestação de comunicações. Moderno também como forma e escala: um prédio imponente, com nova formulação estética, com novos materiais construtivos, em contraponto à construção tradicional com seu telhado cerâmico.” (TEIXEIRA, 2009, p. 176).

A agência funcionou normalmente ao longo de quase oito décadas, e em 1986 o edifício foi tombado pelo SEPHAM, portanto em instância municipal apenas.

### A situação atual

Em maio de 2022, as atividades do edifício dos Correios foram “temporariamente desativadas” em função de uma necessária reforma do imóvel — e até meados de 2025 o prédio permaneceu abandonado, sofrendo intenso processo de deterioração.

Desde então, o edifício de propriedade da União vinha sendo alvo de debates constantes, até que em março deste ano o prefeito da cidade, Topázio Neto (PSD), anunciou em suas redes sociais a aquisição do imóvel pela Prefeitura, para sua conversão em equipamento administrativo municipal. O projeto, de acordo com ele, dará um novo uso para o edifício e, para além de preservar espaço para uma agência reduzida dos Correios, contemplará uma nova sede para a Secretaria Municipal da Educação.

A gestão argumenta que a aquisição fará com que a Prefeitura diminua seus gastos com o aluguel de edifícios particulares, realidade que caracteriza a presente situação da Secretaria. Hoje, a Secretaria Municipal da Educação está alocada na avenida Prefeito Osmar Cunha, em um prédio alugado vizinho à sede da própria Prefeitura, instalada em uma edificação igualmente alugada.

O interesse da municipalidade em adquirir o edifício dos Correios é conveniente para recém aprovado Projeto de Lei Complementar (01750/2018), que pretende favorecer projetos de requalificação imobiliária na cidade, ou seja, facilitar o processo de *retrofit* de edifícios históricos e ociosos. Alguns outros imóveis tombados, também loca-



registro sem data da DR catarinense, provavelmente da década de 1950 (fonte: acervo Casa da Memória)

Teatro Goiânia, projeto de 1942 (fonte: Secretaria de Cultura de Goiás)

lizados na região do Centro Leste, já foram requalificados ou estão em processo de reforma — como é o caso do Clube Doze de Agosto e da Escola Antonieta de Barros, respectivamente.

Há, entretanto, um descompasso visível entre a agenda política da Prefeitura e o contexto sócio-cultural da região, particularmente do Centro Leste, que há anos concentra o grosso da vida noturna e popular da cidade. Contando com uma multiplicidade de bares, restaurantes e baladas, o Centro Leste vem se consolidando nos últimos anos como um importante pólo cultural local e de socialização — conforme aponta o levantamento do Datafolha, citado anteriormente. Trata-se de uma localidade muitíssimo especial que, como vimos, acumula uma série de manifestações sociais como carnavais de rua, projeções cinematográficas ao ar livre, sambas de roda, entre outros — eventos notoriamente frequentados por um público majoritariamente jovem e progressista, abertamente contrário à atual administração pública da cidade. A prioridade em se instalar um equipamento institucional e administrativo na edificação — em oposição à um equipamento público cultural, condizente aos usos já consolidados da região — parece elucidar bem a agenda política da gestão municipal.

Em novembro deste ano a reforma do antigo Correios foi oficialmente iniciada — mas aparentemente não em função da nova secretaria. O que se viu foi um processo de “maquiagem” do edifício, atrelado à uma decoração temática de natal da Praça XV e seu entorno. A proposta, igualmente propagandeada nas redes sociais do prefeito, é a criação de uma “vila natalina” turística, que espalha bonecos temáticos e luzinhas coloridas nas imediações da região. Nesse contexto, ainda que temporário, o prédio dos Correios foi transformado em uma “casa do Papai Noel” — assim literalmente intitulado por um letreiro decorativo, instalado sobre sua marquise de entrada — e a fachada principal, apenas, foi re-pintada nos azuis do logotipo da Prefeitura, enquanto as demais fachadas permaneceram sem a manutenção necessária.

## O PROJETO ORIGINAL

O edifício, que conta com uma área construída de cerca de 3.800m<sup>2</sup>, está organizado em cinco níveis. A estrutura é em concreto armado, e em seu centro localiza-se o núcleo rígido da escada enclausurada, fronteira às áreas molhadas dos banheiros e copa. Uma segunda escada, não-enclausurada, auxilia no fluxo vertical do edifício, bem como um elevador existente central à ela.

O pavimento térreo é dotado de alguns possíveis acessos. O principal deles está centralizado na fachada frontal, voltada para a Praça XV de Novembro, e é protegido por uma marquise de concreto em balanço. A entrada é destacada por portões de serralheria geométrica, e está alinhada a um dos acessos pedonais da praça. O alinhamento potencializa a imponência da edificação, de modo que o pedestre que vem da praça fundacional chega ao edifício por uma passagem clara, atualmente reforçada por uma faixa de pedestres. Uma vez adentrada a edificação,

o usuário é recebido por um hall em pé direito duplo. Há um acesso secundário, próximo à escadaria não-enclausurada, que se abre para a rua Victor Meirelles, também com portões de serralheria.

Aos “fundos” do prédio, na rua Saldanha Marinho, existe um portão veicular de acesso à garagem descoberta, instalada num pátio central imediatamente atrás do núcleo rígido. O pátio está à um nível inferior ao térreo da agência, num tipo de subsolo semi-enterrado. Ainda, é possível chegar no mesmo pátio através de uma passagem externa ao prédio, visível na lateral direita da fachada principal, que a separa da edificação histórica vizinha — a Casa de Câmara e Cadeia.

O térreo concentra o uso mais público e de atendimento do programa, bem como uma dúzia de escritórios e salas. O primeiro e o segundo pavimento também são preenchidos por salas privativas, com a peculiaridade deste último conter duas varandas descobertas; uma que olha para a Praça XV e outra voltada para a rua Victor Meirelles, no sentido longitudinal da planta. Na cobertura da edificação concentram-se a casa de máquinas do elevador existente e o reservatório de água, localizado sobre parte do núcleo rígido — e cujo acesso acontece através da própria cobertura. A última laje é protegida por um telhado treliçado, atualmente vedado por telhas metálicas.

Externamente, em todas as três fachadas da edificação predomina a simetria de linhas paralelas e perpendiculares entre si, que desenham o jogo de volumes característico do estilo *art déco*. Frisos e saliências no cimento alisado demarcam os diferentes níveis do prédio, e uma “saia” de pastilhas acinzentadas reforça o embasamento térreo. Nas

*Fachada principal da sede dos Correios de Florianópolis, vista de um dos acessos pedonais da Praça XV, registro de março de 2025 (imagem autoral)*



aberturas verticais da fachada principal prevalece o cobogó de vidro<sup>4</sup>, e as demais esquadrias do pavimento térreo são todas altas, à uma altura de 2,20m do piso acabado — de modo que os transeuntes não consigam visualizar o interior da agência diretamente da rua.

## A PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

### Quanto às intenções e justificativas

A proposta de requalificação do edifício, bem como sua conversão em equipamento cultural público, é consequência da análise realizada ao longo deste caderno — e que identifica uma discrepância entre o contexto sócio-cultural da região em que o prédio dos Correios se localiza e o novo uso pretendido para o mesmo pela gestão municipal.

Como vimos, o cinema — e principalmente o cinema de rua na centralidade — é capaz de cumprir com uma função social de extrema relevância. Trata-se de um equipamento holístico, compatível com todos os públicos, e que por intermédio do culto coletivo à imagem incentiva a experiência comunal. Entende-se, portanto, que um centro cultural voltado para a propagação e re-socialização da experiência cinematográfica poderia não apenas fortalecer a atuação cultural já promovida por vários dos estabelecimentos adjacentes à antiga agência, mas também resgatar a memória dos antigos cinemas de rua da capital — cuja história encontra-se atualmente esquecida.

As características da edificação parecem conciliar vários dos problemas identificados, e seu contexto histórico reforça o vigor de um possível centro cultural.

Primeiramente, é preciso atentar-se à localização do prédio que, outrora estratégica frente ao recebimento e a distribuição de correspondências, hoje ocupa um lote importantíssimo da praça fundacional da cidade — diretamente acessível pela malha viária já consolidada. Sua proximidade com algumas das principais vias do Centro promove fácil acesso pelas diversas regiões da ilha e do continente. Poucas quadras à leste da edificação, a exemplo, as avenidas Mauro Ramos e Hercílio Luz, que cortam o bairro no sentido norte-sul, facilitam o fluxo de pessoas advindas do norte da ilha (via Beiramar Norte) ou sul da ilha (via túnel Antonieta de Barros). Por outro lado, as rodovias Paulo Fontes e Gustavo Richard, à sudoeste da antiga agência, promovem conexão viária direta entre o Centro e a Grande Florianópolis, em sua porção continental.

Ainda, não por acaso, é nesse mesmo contexto em que se encontram os principais equipamentos de mobilidade urbana da cidade: o Terminal Rodoviário Rita Maria, de rotas inter-municipais, o Terminal de Integração do Centro (TICEN) e o Terminal Urbano Cidade de Florianópolis, que contém as linhas executivas de ônibus — todos à uma

<sup>4</sup> Imagens da década de 1950 indicam que as aberturas da fachada principal eram originalmente preenchidas por esquadrias basculantes, em oposição ao fechamento de cobogó.

distância caminhável de poucos minutos do antigo Correios. O contexto urbano do objeto de intervenção, portanto, em muito se difere da realidade geográfica das salas de cinema atualmente existentes na ilha, entendida como problemática.

O contexto histórico da edificação, em paralelo, potencializa o novo uso proposto. Trata-se de um patrimônio que foi contemporâneo aos cinemas de rua de Florianópolis, e que à época de sua inauguração contracenou com alguns dos mais exitosos estabelecimentos do ramo — a exemplo do Cine Ritz e Cine Roxy. Ainda, seu estilo em *art déco* é, como vimos, coerente à linguagem de vários dos antigos cinemas de rua.

Finalmente, entende-se que o potencial cultural da edificação é maximizado pela sua relação direta com três ruas distintas, circunstância raríssima, que o integra diretamente à vivência no Centro.

### Quanto ao programa

As dimensões da edificação permitem, além da construção de salas de cinema amplas, a contemplação de outros usos condizentes ao programa. Identificou-se, por exemplo, a possibilidade de se criar um espaço de exposições temporárias designado às mais diversas esferas da produção audiovisual local. Ainda, julgou-se necessária a reserva de um espaço destinado à preservação da memória dos cinemas de rua da região; um “museu do cinema catarinense”, capaz de articular ao público o rico histórico cinematográfico levantado ao longo desta pesquisa.<sup>5</sup>

Foi proposta também a re-alocação da Funcine para o prédio, a considerar sua precária situação atual, e a complementação do programa com outros usos convenientes à ele — como a previsão de espaços destinados à socialização da experiência cinematográfica, formalizados em salas para a atuação de cineclubes e uma videolocadora. Finalmente, o programa se completa com alguns usos secundários, a exemplo do comedouro e bicicletário propostos, que atendem não apenas aos usuários da edificação, mas aos frequentadores do Centro de modo geral.

A expansão do programa para além dos limites do imóvel, entendida como necessária ao seu fortalecimento, acabou por integrar ao projeto outros dois lotes vizinhos. O primeiro deles, desocupado desde 2024<sup>6</sup>, localiza-se na rua Victor Meirelles, fronteiro ao museu homônimo<sup>7</sup>, e sua configuração longitudinal vislumbra boa parte da extensão lateral dos Correios. O potencial desse lote se dá não apenas por conta de sua relação frontal com a antiga agência, mas porque hoje a rua que

<sup>5</sup> Entende-se, ainda, que o museu deveria contemplar não apenas a memória cinematográfica manézinha, mas também o histórico de cinemas do estado — não necessariamente aprofundado aqui, mas extensamente analisado por Ulisses Munarim em sua dissertação de pós-graduação “Arquitetura dos cinemas: um estudo da modernidade em Santa Catarina”, texto que contribuiu imensamente para a nossa pesquisa.

<sup>6</sup> Até então localizava-se ali a sede do Procon, e por conta de problemas estruturais a edificação foi colocada abaixo. Coincidentemente, o Procon foi então re-aloçado para a rua João Pinto de nº 156, no prédio originalmente erguido para o Cine Internacional, comentado anteriormente.

<sup>7</sup> O museu conta com o acervo de pinturas e estudos do artista Victor Meirelles (1832-1903), natural de Nossa Senhora do Desterro. Está instalado na própria casa do pintor — um sobrado tipicamente açoriano do final do século XVIII, que foi tombado pelo IPHAN em instância nacional em 1950.

os separa se trata de um trecho exclusivamente pedonal, onde não passam carros. O segundo lote, voltado para a rua Tiradentes, é uma tripa de 7m de frente e 23m de profundidade, que se alinha perfeitamente ao pátio central do objeto de intervenção. O lote, que funciona hoje como garagem de um templo Hare Krishna, possibilitaria portanto a integração do edifício à uma quarta rua — maximizando sua conectividade urbana.

Para o lote da rua Victor Meirelles foi proposta a construção de uma grande arquibancada aberta, uma “arena” que pudesse ser utilizada para projeções de cinema ao ar livre — associadas à programação do próprio centro cultural ou que servisse de apoio para atividades culturais já recorrentes nas redondezas, como os eventos promovidos pelo Bugio citados anteriormente; apresentações musicais, feiras de rua, rodas de samba, batalhas de rap, entre outros. A arena é toda estruturada por andaimes tubulares, que se associam entre si em módulos de 1,50x1,50m, formando um tipo de “gaiola” metálica. A estrutura contém uma membrana tensionada, configurando uma cobertura permeável que protege a arquibancada inferior do sol e do sereno.

O lote da rua Tiradentes, por outro lado, além de consolidar um dos acessos à edificação, é destinado ao estacionamento de carrinhos de comida e à instalação de mesas ao ar livre — a fim de melhor atender os usuários da região que, principalmente à noite, têm pouquíssimas opções de alimentação disponíveis.

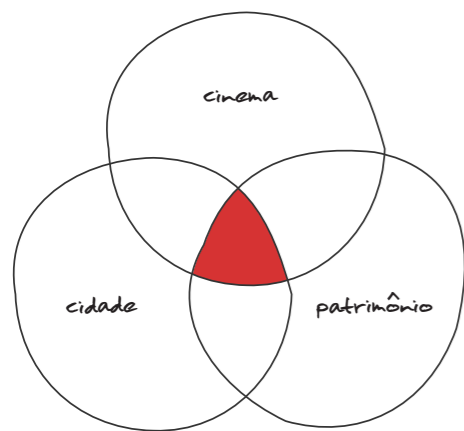
O programa, enfim, busca conciliar a preservação de uma memória esquecida com o vigor da vida na rua — num diálogo entre patrimônio arquitetônico, cinema e cidade. As propostas que seguem representadas buscam potencializar essas vivências através de sua integração direta. A ideia é que a requalificação do edifício o caracterize como extensão da própria rua, a abrir-se diretamente para ela, e que seus múltiplos usos desenvolvam-se intimamente, intensificando um ao outro sem o emprego de desnecessárias delimitações espaciais.

### Quanto à materialidade

Dado o caráter histórico da edificação, e considerando seu tombamento em instância municipal, prezou-se pela integridade da estrutura original, atentando-se ao máximo para o caráter das intervenções nela realizadas.

Prevalece ao longo dos novos volumes propostos o emprego de materiais metálicos, não apenas necessários aos reforços estruturais recorrentes da reforma, mas também por serem visualmente contrastantes à materialidade original da edificação tombada — evitando assim possíveis enganos na leitura dos usuários, ao criar-se uma distinção clara entre o histórico e o contemporâneo.

O metal permeia a intervenção de modo geral, e é encontrado desde a estruturação da arena externa até a vedação acústica das salas de projeção, que são revestidas por painéis metálicos perfurados. O emprego da cor vermelha também perpassa as intervenções propostas, especialmente no que tange ao destaque dos acessos e à identificação das salas de projeção — categoricamente revestidas pelos mesmos painéis



acústicos.

Ainda, para o revestimento do piso térreo optou-se pelo emprego de materiais tipicamente externos — isso se deu a fim de re-afirmar o pretendido caráter “urbano” do edifício, reforçando-o como sendo uma extensão direta da calçada e, conseqüentemente, da rua. Quanto à materialidade das próprias ruas que margeiam a área de intervenção, é importante realçarmos a presença de seu calçamento original, do final do século XIX. Os paralelepípedos de pedra revestem todas as quatro ruas circundantes à quadra — Praça XV, Victor Meirelles, Saldanha Marinho e Tiradentes — e remontam à época que a região, antigamente denominada de “bairro da Pedreira”, lançou mão do granito abundante para a pavimentação de suas vias (PEREIRA, 2021).<sup>8</sup> Nesse contexto, a preservação do calçamento mostrou-se como não apenas óbvia, mas necessária.

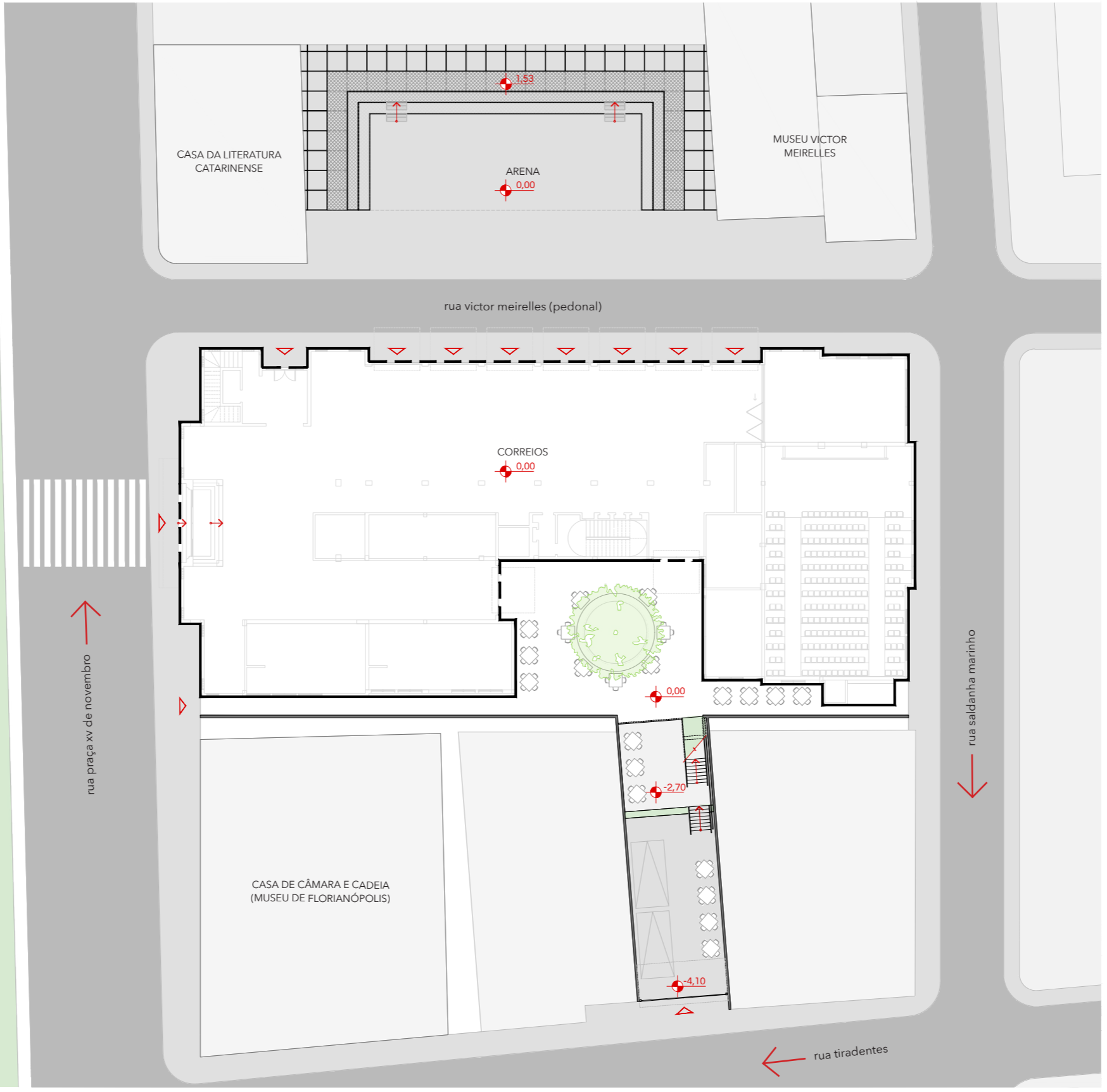
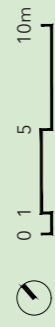
### Observações técnicas

Para a concepção das salas de cinema, ambientes que exigem maior rigor técnico, atentamo-nos aos requisitos da NBR 12237 (Projetos e instalações de salas de projeção cinematográfica) e da NBR 9077 (Saídas de emergência em edifícios).

Quanto aos elevadores, baseou-se no catálogo da empresa Schindler, que oferece modelos sem a necessidade de casa de máquinas (Schindler 3000) — conveniente aqui para que não precisássemos realizar grandes alterações na cobertura da antiga agência.

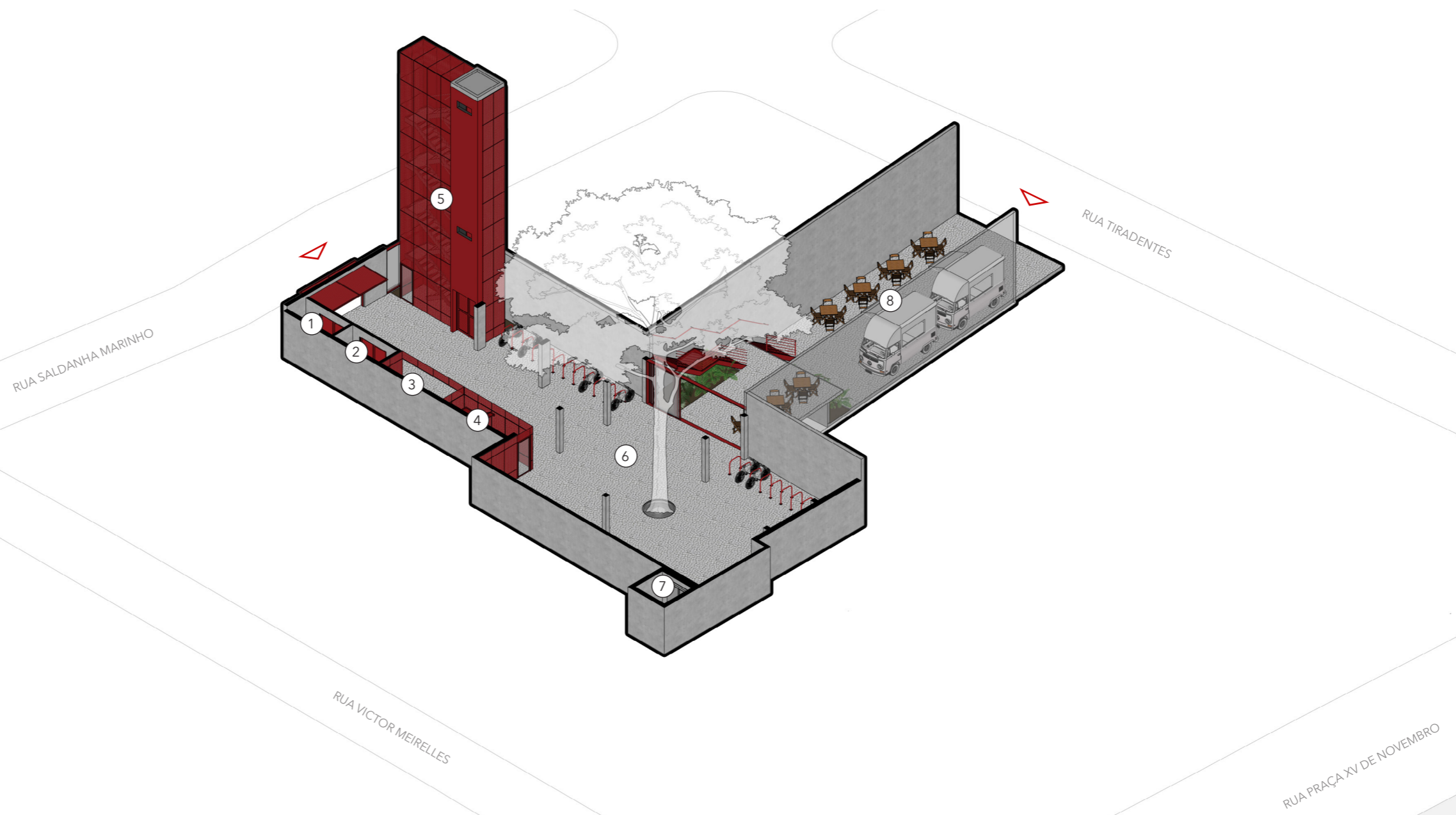
<sup>8</sup> Há pouquíssimo tempo o Centro Leste de Florianópolis esteve no meio de uma grande polêmica envolvendo a retirada de seu calçamento de pedra característico. A discussão partiu de um projeto da prefeitura apresentado em 2020, que defendia a substituição dos paralelepípedos originais por blocos de concreto do tipo paver, para que a área fosse “revitalizada” — ainda que isso significasse apagar sua história. A proposta menospreza a relevância simbólica dos pavimentos de granito, e inclusive vai contra as diretrizes de preservação do polígono histórico da cidade, que abrange boa parte das ruas em questão — tombado em instância municipal, estadual e federal pelo SEPHAN, FCC e pelo IPHAN, respectivamente. Ainda, a decisão de substituir as pedras por blocos de concreto parece desconsiderar a clara discrepância entre a durabilidade dos materiais — consideração necessária a todo e qualquer projeto de revitalização urbana. Desde então, os blocos de granito já foram estripados de algumas áreas da região, e o trecho mais afetado foi parte do calçamento da rua João Pinto, agora coberto por um contrapiso mal acabado. O projeto pretende mexer ainda em várias outras ruas do centro — inclusive naquelas que emolduram a área de intervenção deste trabalho.

PLANTA DE IMPLANTAÇÃO



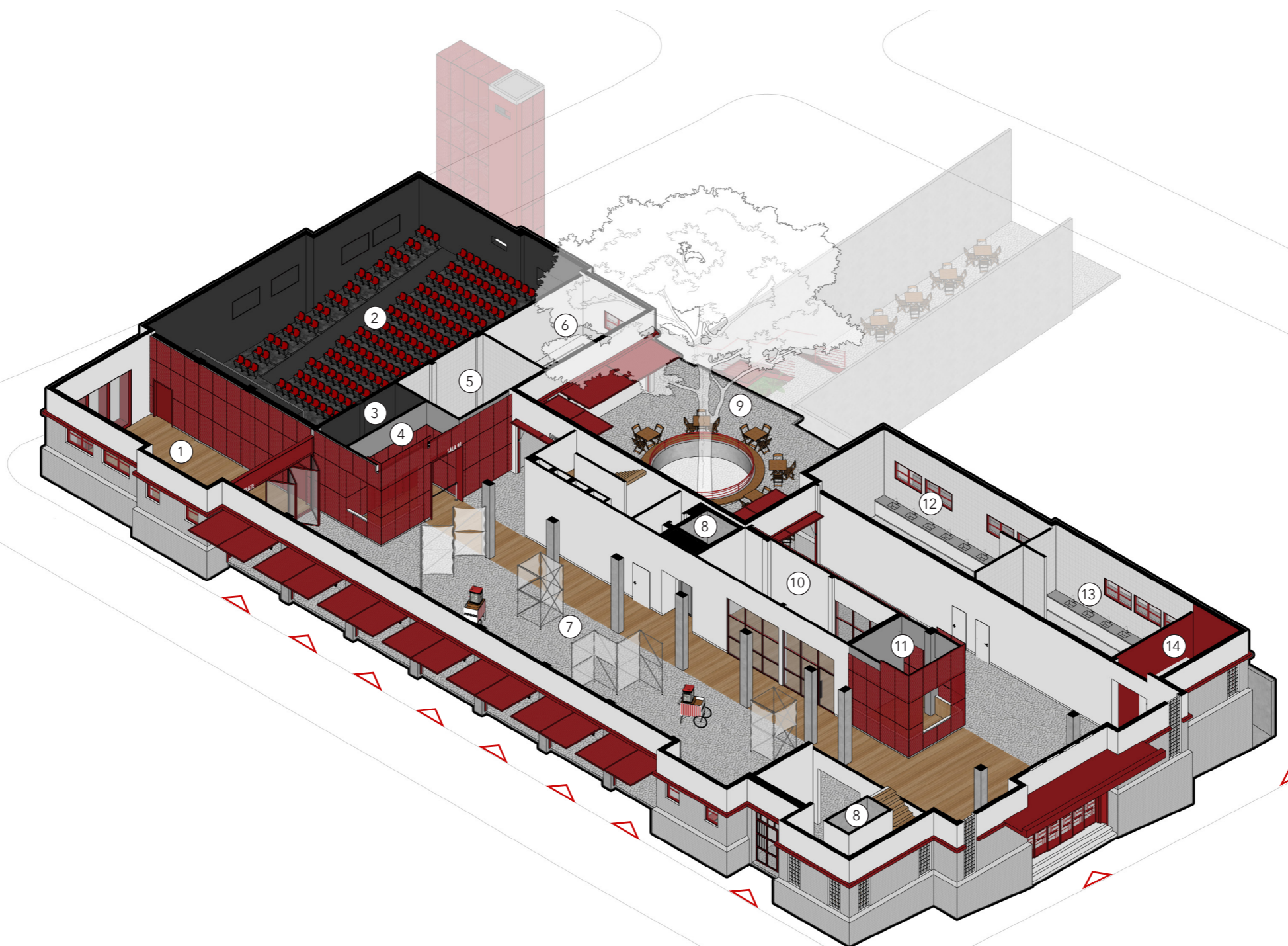
### PERSPECTIVA ISOMÉTRICA – SUBSOLO

1. depósito temporário de lixo
2. depósito permanente de lixo
3. guarita
4. escada de acesso restrito ao café-bar superior
5. torre de projeção
6. bicicletário público
7. elevador
8. comedouro



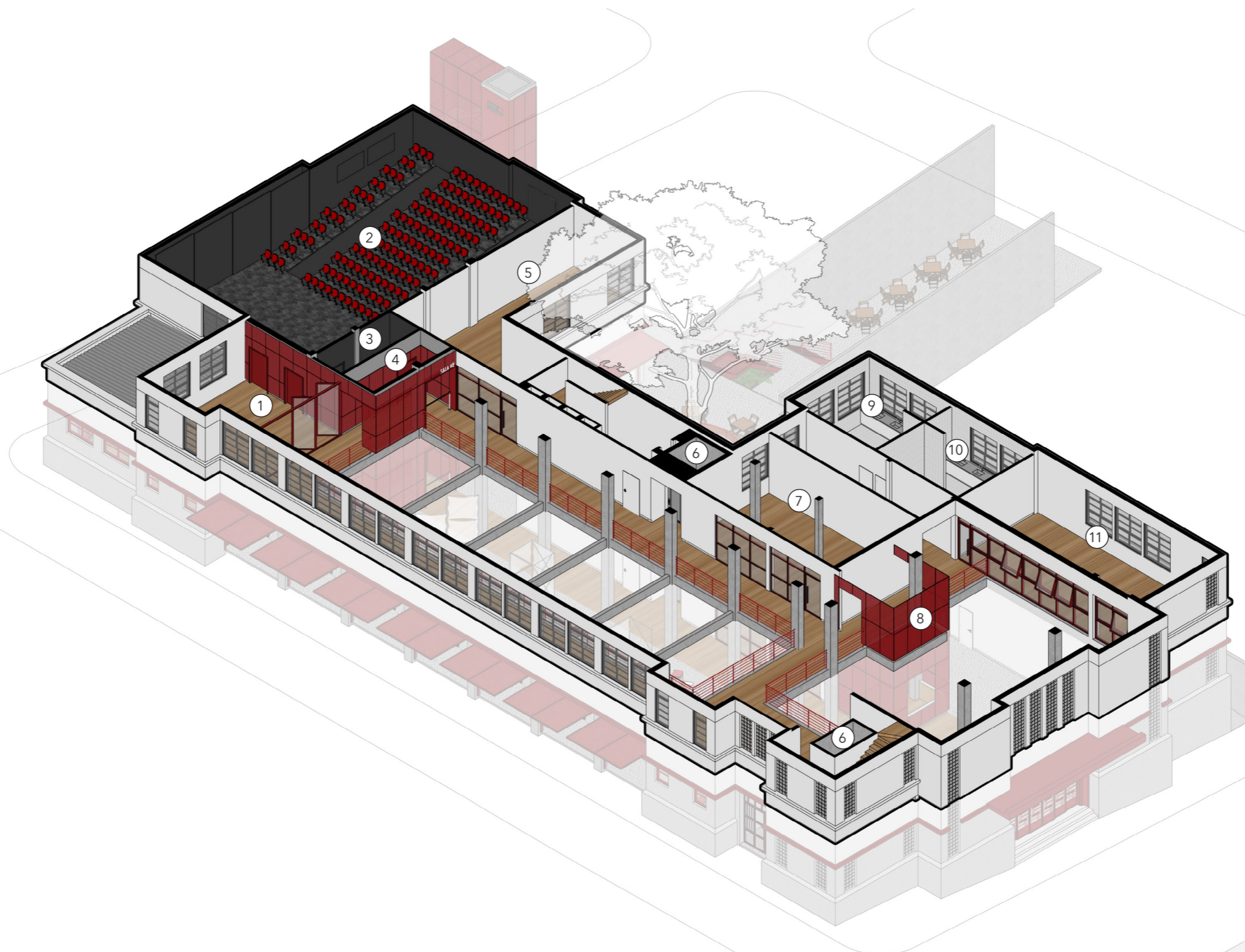
### PERSPECTIVA ISOMÉTRICA – TÉRREO

1. cinedebate
2. sala 01 de cinema
3. ante-câmara
4. controle de acesso
5. cozinha / estoque
6. café/bar
7. pavilhão de exposições temporárias
8. elevador
9. comedouro
10. loja
11. bilheteria
12. banheiro masculino
13. banheiro masculino
14. guarda-volumes



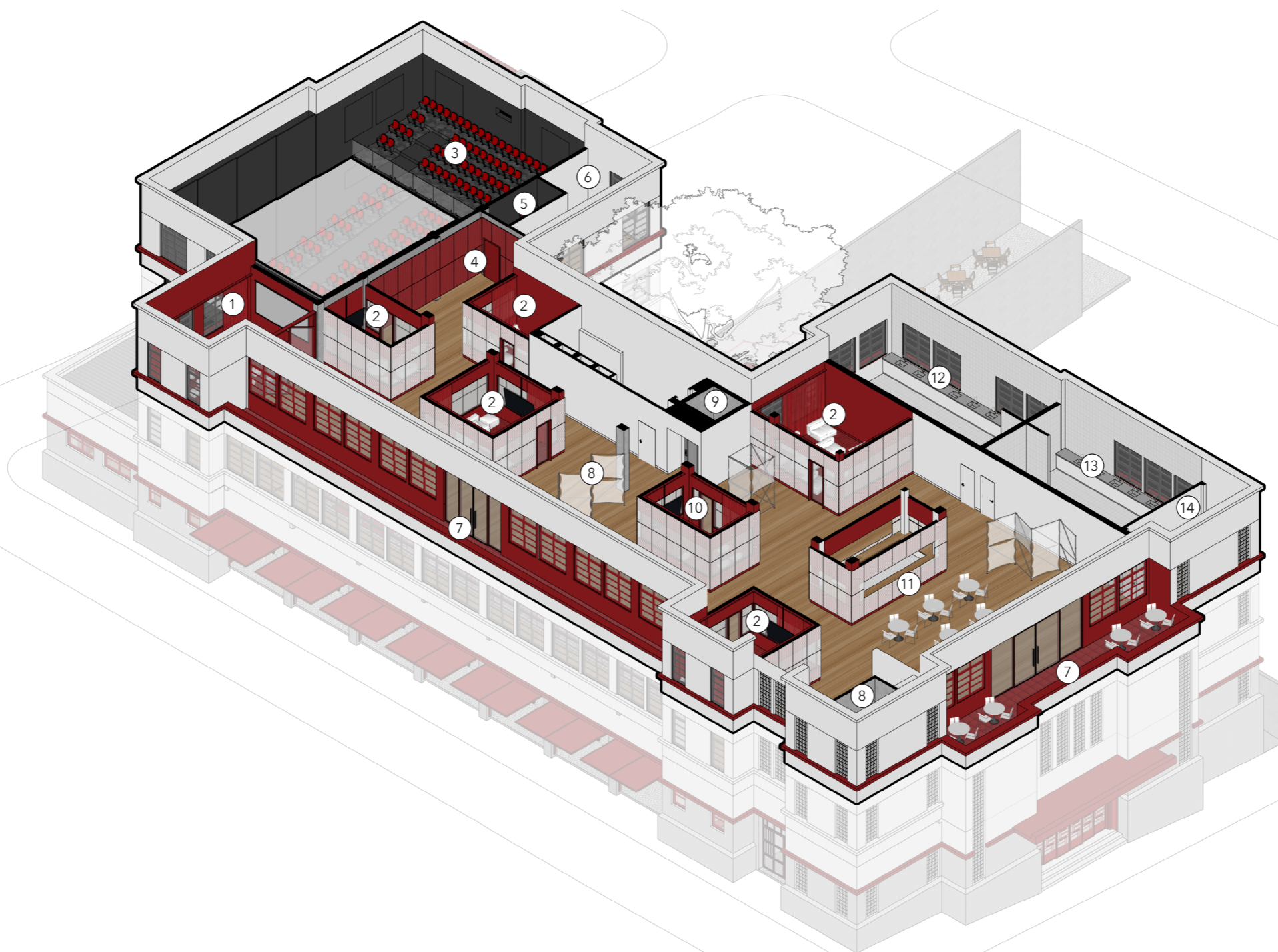
### PERSPECTIVA ISOMÉTRICA – 1º PAVIMENTO

1. cinedebate
2. sala 02 de cinema – platéia inferior
3. ante-câmara
4. controle de acesso
5. administração
6. elevador
7. funcine / acervo
8. secretaria
9. banheiro masculino
10. banheiro feminino
11. videolocadora



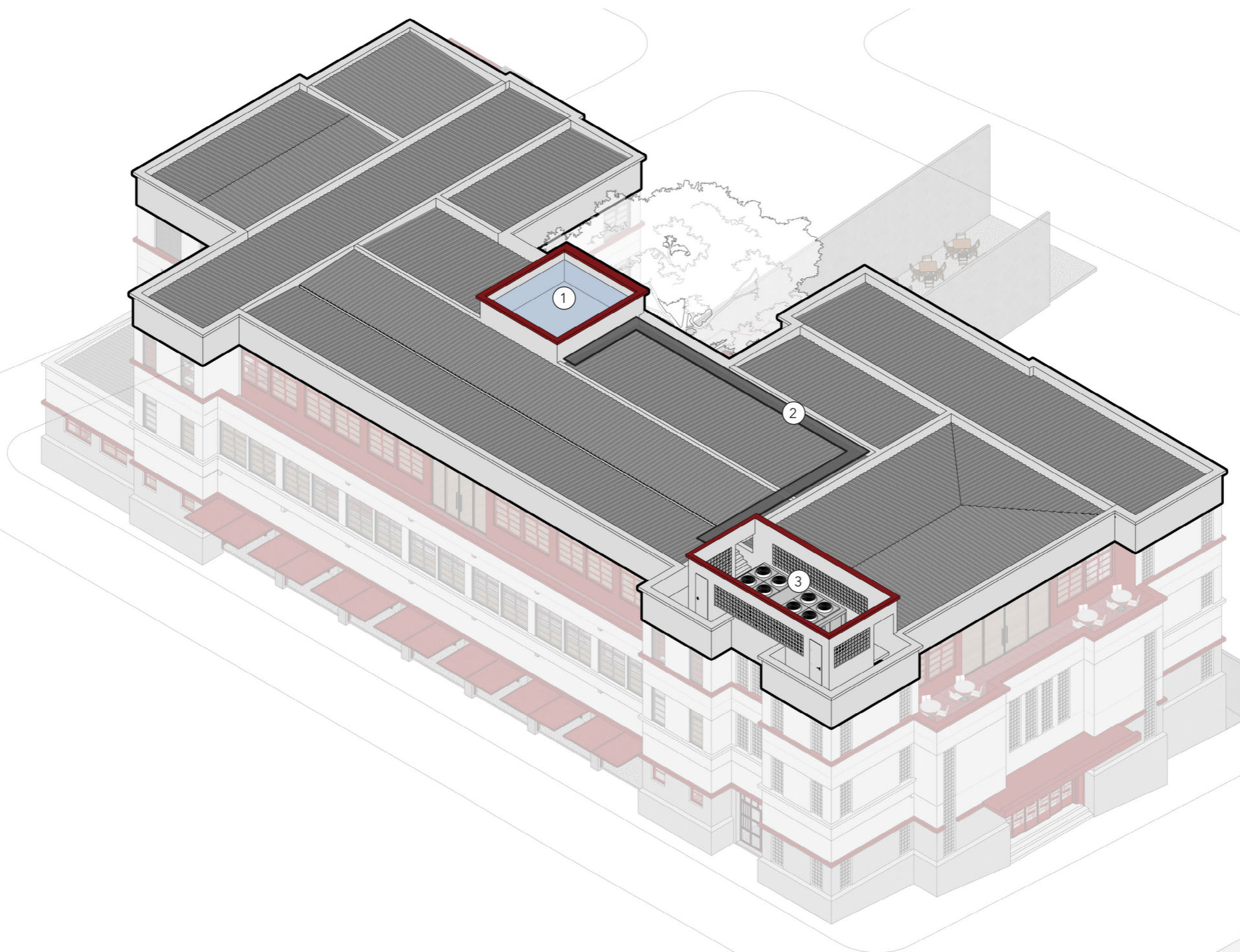
## PERSPECTIVA ISOMÉTRICA – 2º PAVIMENTO

1. cineminha infantil
2. saletas de projeção alternativa
3. sala 02 de cinema – platéia superior
4. controle de acesso
5. ante-câmara
6. sala de funcionários
7. varanda
8. museu do cinema catarinense
9. elevador
10. saleta para exibição de vídeos do museu
11. lanchonete
12. banheiro feminino
13. banheiro masculino
14. depósito



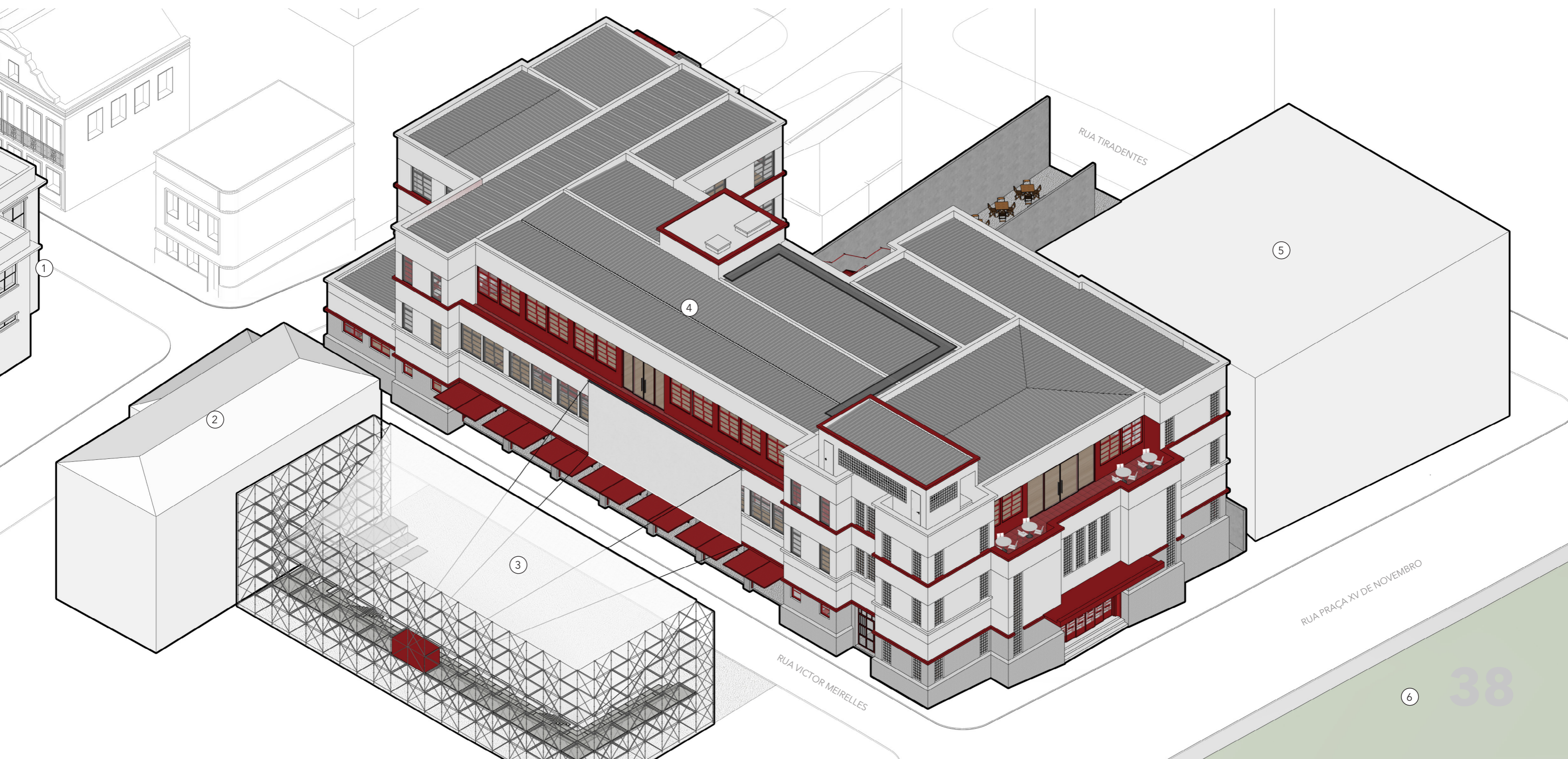
### PERSPECTIVA ISOMÉTRICA – COBERTURA

1. caixa d'água
2. piso metálico elevado
3. chillers ar-condicionado central



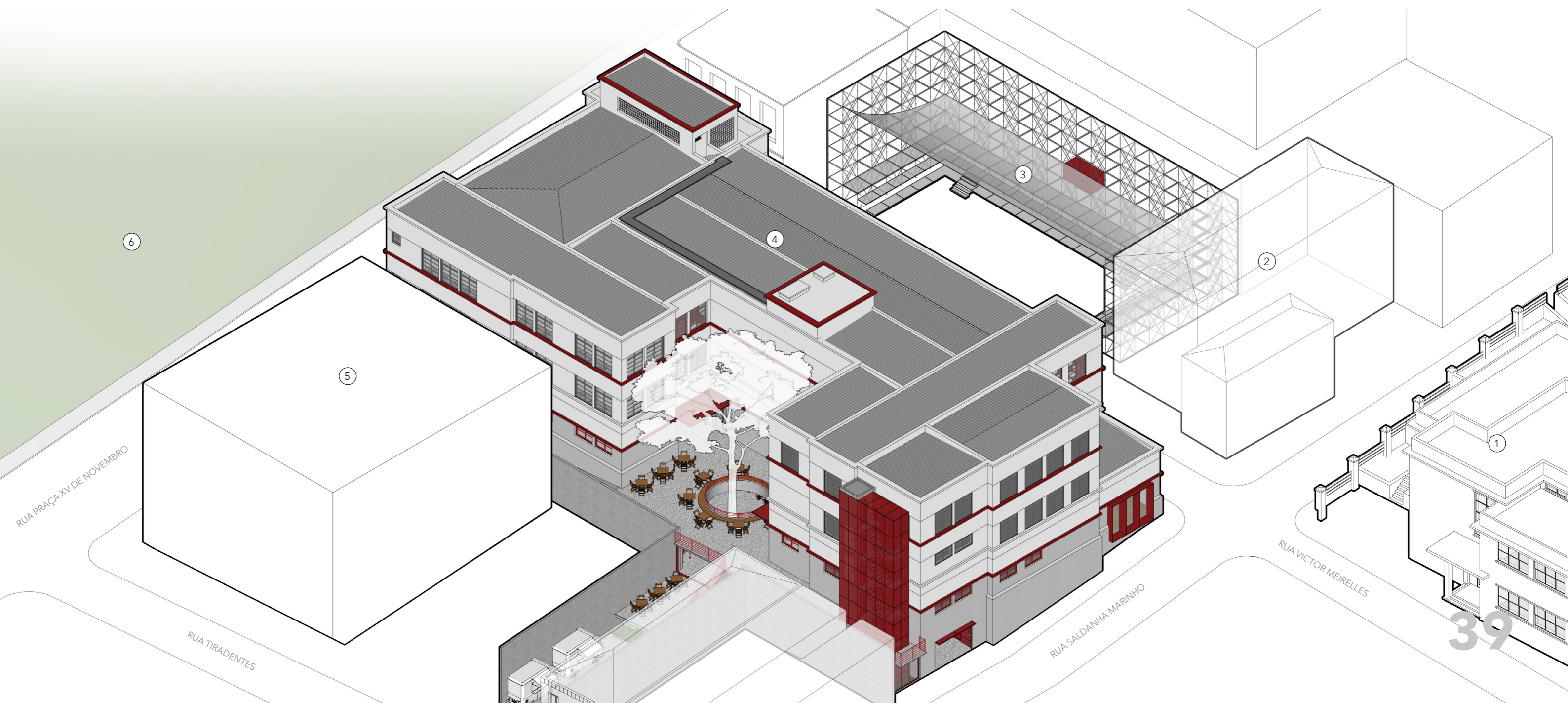
### PERSPECTIVA ISOMÉTRICA – CONTEXTO URBANO

1. escola antonieta de Barros
2. museu victor meirelles
3. arena
4. antigo correios
5. casa de câmara e cadeia  
(museu de Florianópolis)
6. praça xv de novembro

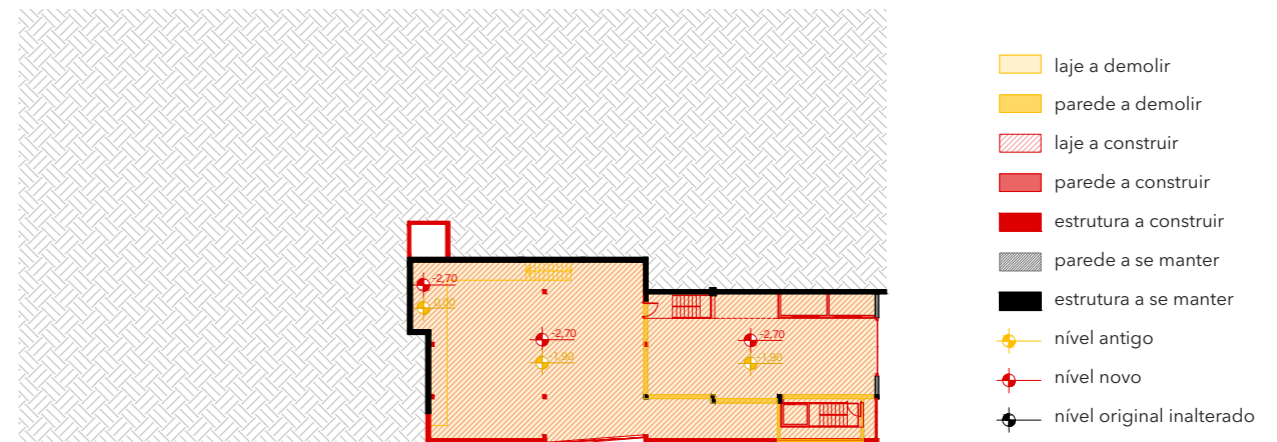


## PERSPECTIVA ISOMÉTRICA – CONTEXTO URBANO

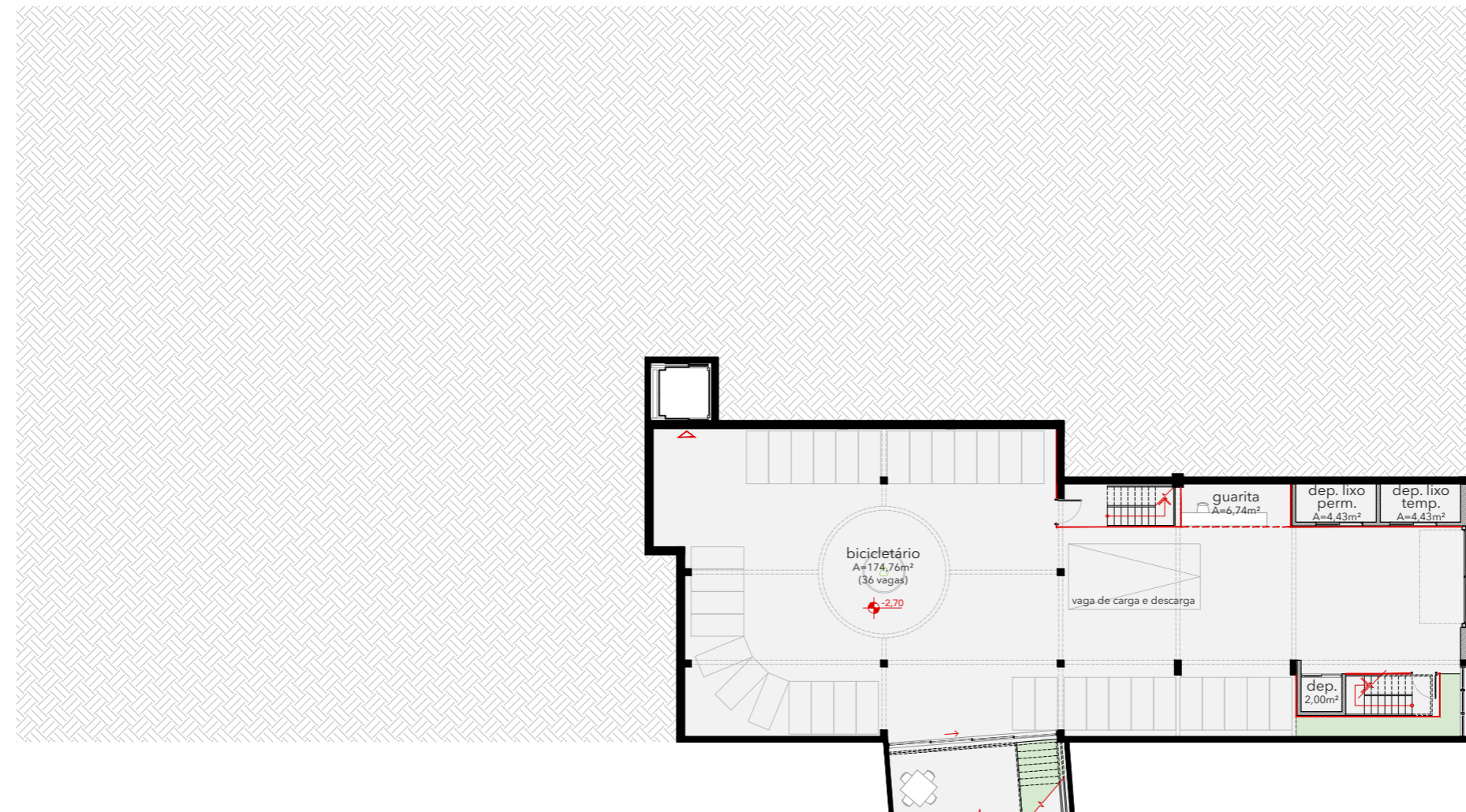
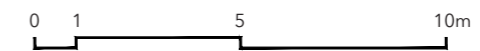
1. escola antonieta de barros
2. museu victor meirelles
3. arena
4. antigo correios
5. casa de câmara e cadeia  
(museu de florianópolis)
6. praça xv de novembro



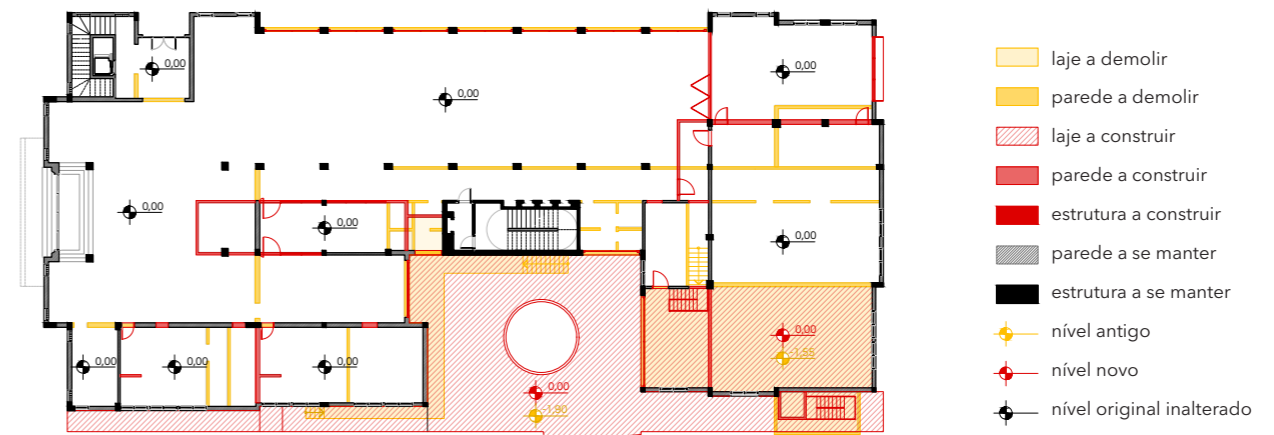
O subsolo, que originalmente instalava-se no nível -1,90, foi escavado em 80cm, agora consequentemente implantado no nível -2,50. Optou-se por rebaixá-lo para que este estivesse mais próximo do nível da rua Tiradentes (-4,10), de modo que o lote voltado para a mesma pudesse ser trabalhado em patamares graduais, sem a necessidade de uma grande escadaria de chegada até o pavimento térreo (0,00). Assim, para além da conexão com a rua Saldanha Marinho, possível graças à manutenção do acesso de veículos original, o subsolo é acessível também pela rua Tiradentes. Aqui encontram-se o bicicletário; os depósitos permanente/temporário de lixo; a escada restrita de acesso ao café superior, próxima a vaga de carga/descarga de insumos para o mesmo; uma guarita; o acesso da torre de projeção e um depósito de materiais interior à ela e, finalmente, alguns canteiros vegetados, incluindo o da árvore central ao pátio.



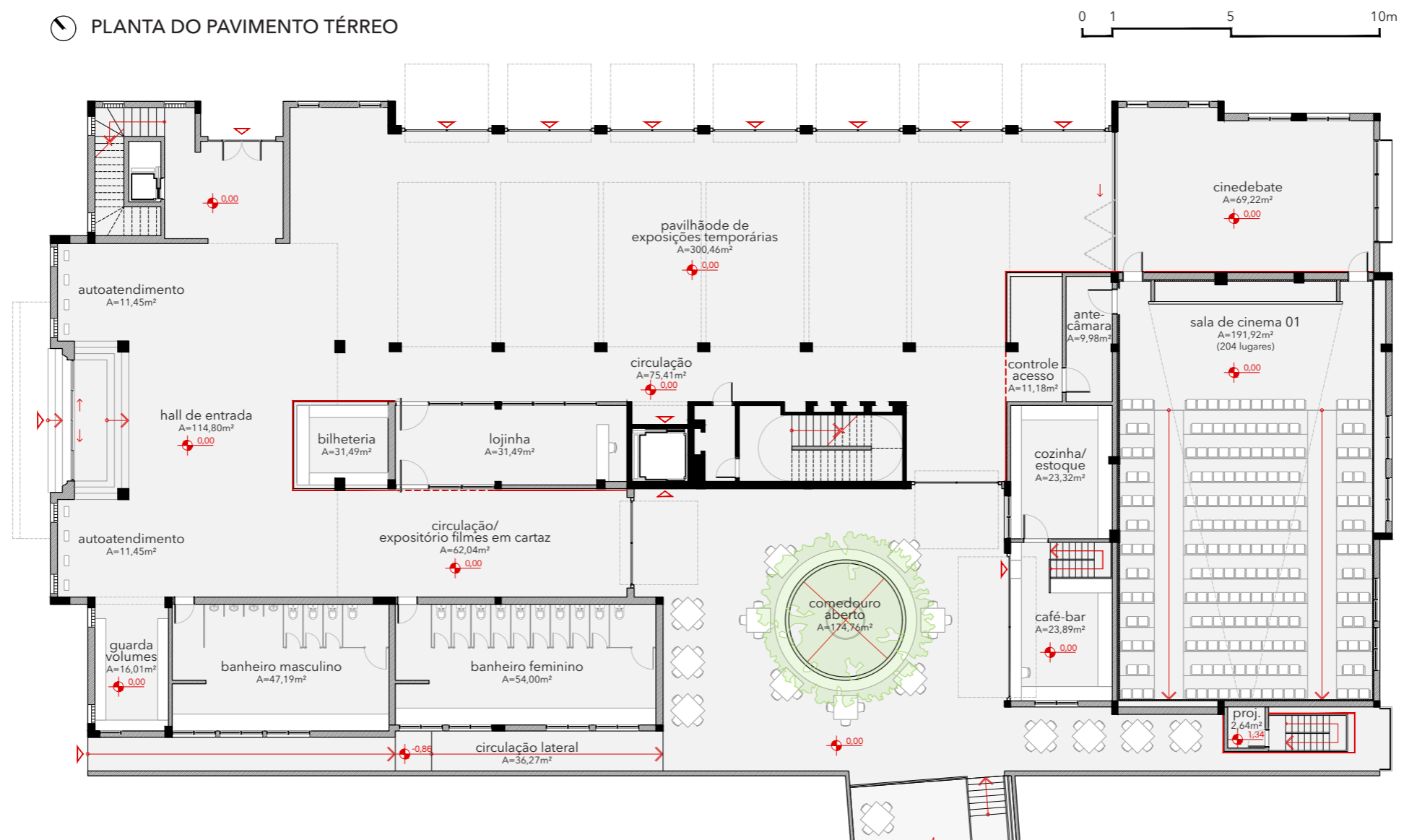
PLANTA DO SUBSOLO



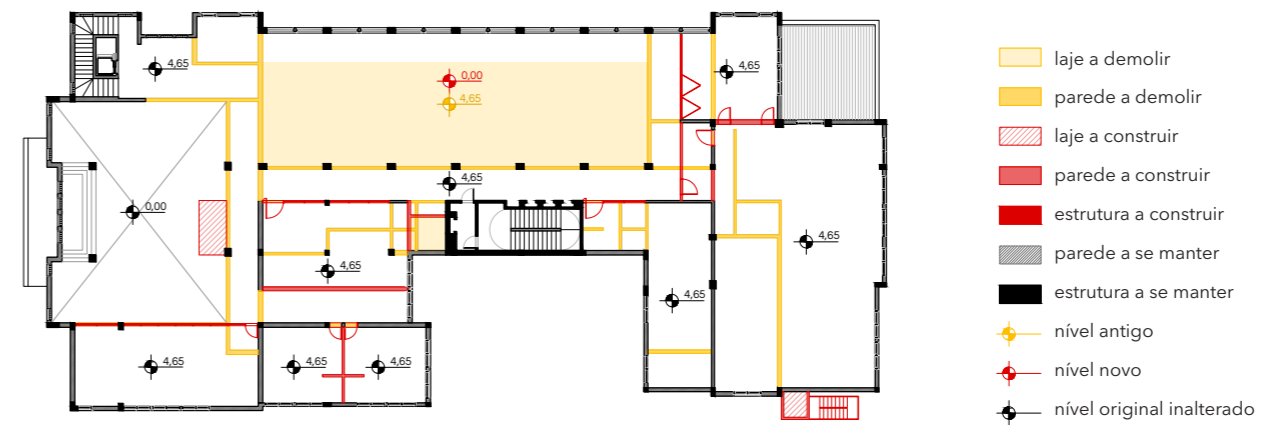
O pavimento térreo, que originalmente se distribuía em dois níveis diferentes (0,00 e +1,55) foi todo nivelado para a cota zero, nível equivalente ao da rua Victor Meirelles. Esta, que margeia a “lateral” do edifício, foi privilegiada pela demolição de parte da alvenaria antes fronteira — decisão que integra o pavilhão de exposições temporárias à calçada. Ainda, localizam-se no térreo a bilheteria; guarda-volumes; tótems de autoatendimento; uma lojinha de recordações; o café-bar voltado para a área externa, que atende o comedouro aberto e, finalmente, a sala 01 de cinema — cujo fluxo de saída é condicionado a cruzar a sala de “cinedebate”, a fim de incentivar os espectadores a ficarem para a discussão do filme visto. A clássica *bomboniere*, imprescindível à experiência cinematográfica, foi substituída por carrinhos de pipoqueiro — que transitam dentro e fora da edificação, atendendo também a “arena” do lote em frente.



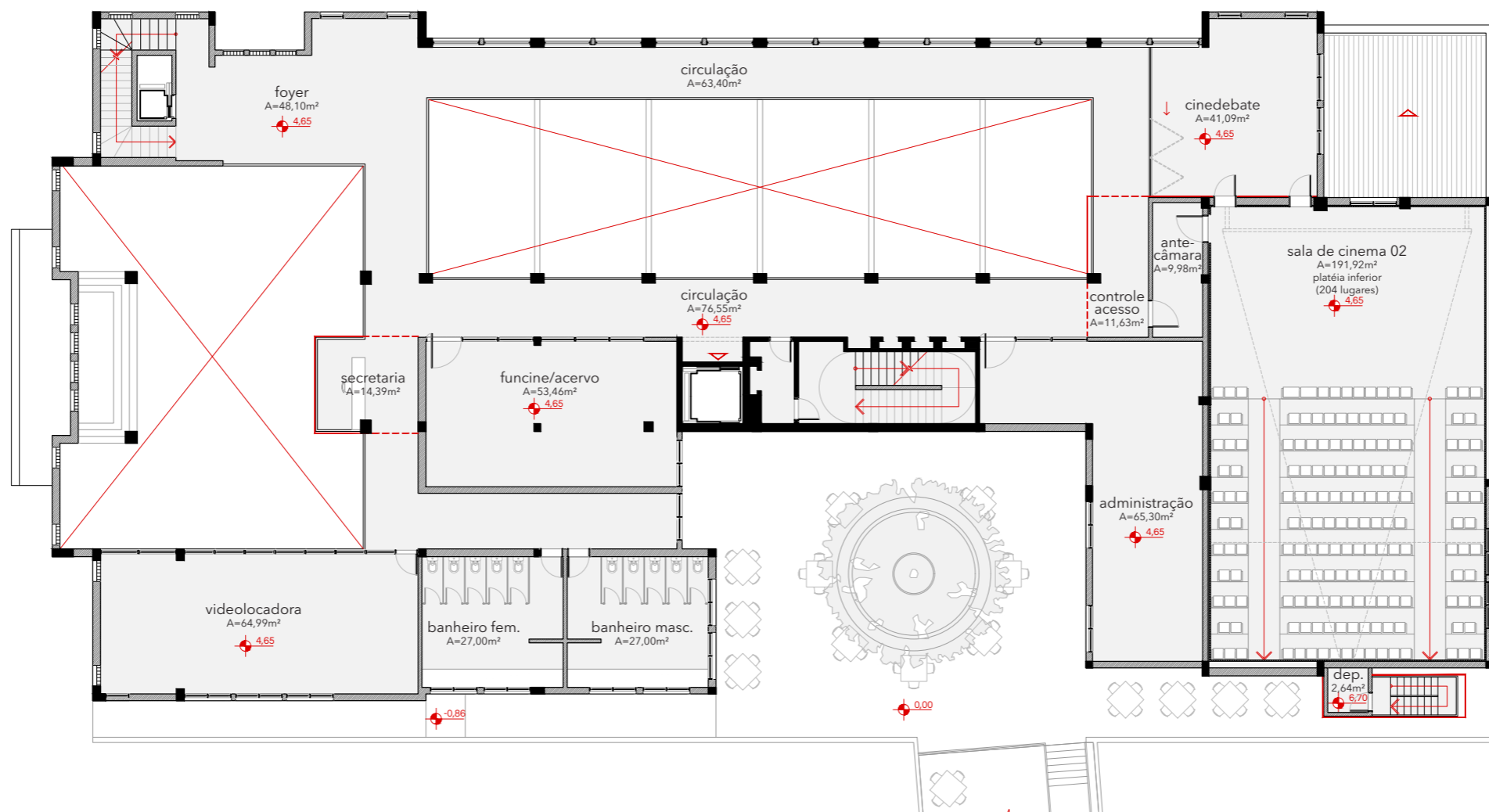
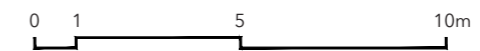
PLANTA DO PAVIMENTO TÉRREO



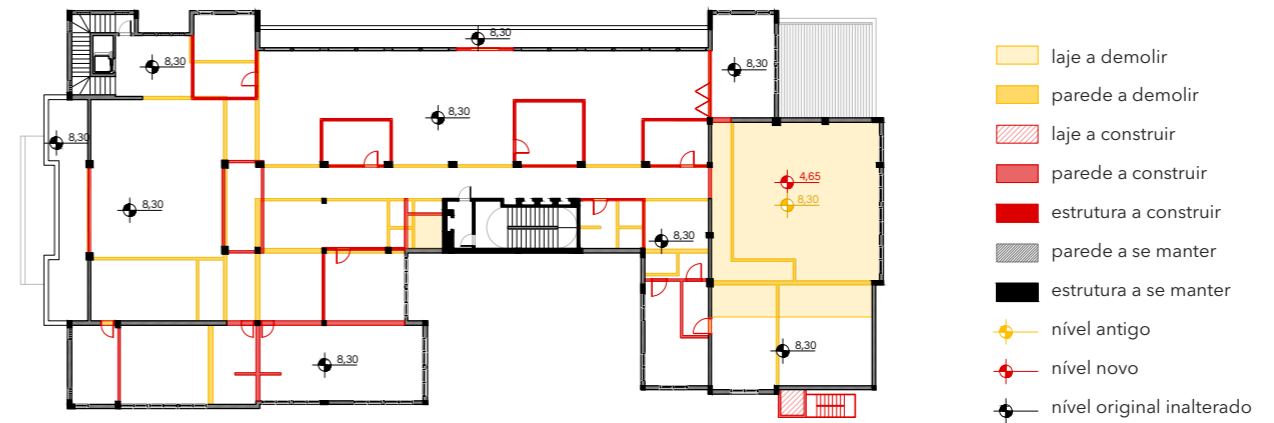
Foi proposta a demolição de parte da laje superior ao pavilhão do térreo — com o objetivo de propor outras visuais para as exposições ali recorrentes, além de permitir a instalação de obras de maiores dimensões. Assim, cria-se um segundo pé-direito duplo, complementar ao do hall de entrada, original ao projeto. As “passarelas” que circulam ambos os vãos da laje distribuem o fluxo pelo andar conectando a platéia inferior da sala 02 de cinema; o cinedebate correspondente à ela; a administração; a nova sala da Funcine; uma pequena secretaria, que serve como apoio para consultas ao acervo e, finalmente, a videolocadora — estrategicamente voltada para o vão do hall de entrada, a fim de convidar aquele que vem da rua a subir e investigar os filmes expostos na esquadria envidraçada. Toda a extensão do trajeto possui vista para o pavimento térreo.



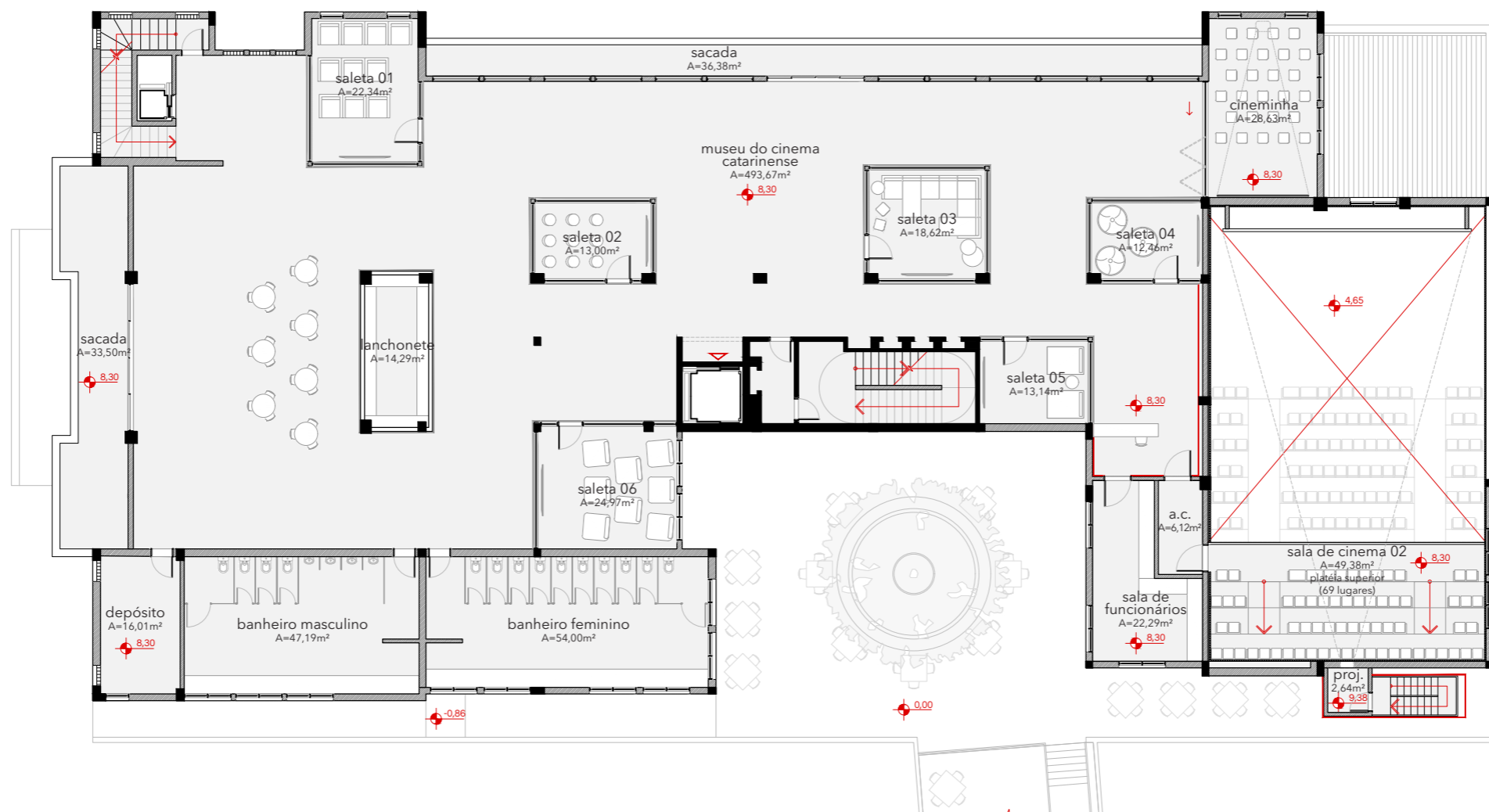
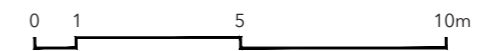
PLANTA DO 1º PAVIMENTO



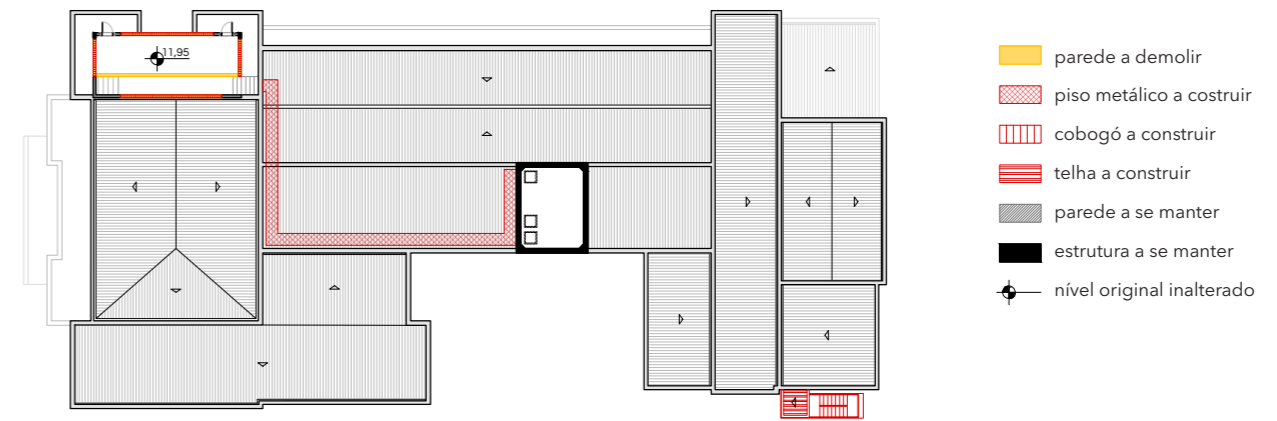
O segundo e último pavimento acessível pelo público ficou dedicado ao museu do cinema catarinense. A exposição é permeada por uma série de “saletas” privativas, vedadas por esquadrias de vidro e revestidas externamente pelo painel metálico perfurado — que ajuda no abafamento do som e permite certa permeabilidade visual, ainda que promova a privacidade necessária. As saletas possuem *layouts* e tamanhos diversos, e foram pensadas como formatos alternativos para o consumo de cinema. A experiência do museu torna-se assim mais ativa, ao passo que o usuário se informa sobre cinema simultaneamente à sua vivência por terceiros. Ainda, localizam-se aqui um segundo cafézinho; um cineminha infantil para a recepção de grupos escolares e, por fim, o acesso à platéia superior da sala 02 de cinema — que se restringe à porção não demolida da laje, caracterizando uma platéia do tipo balcão.



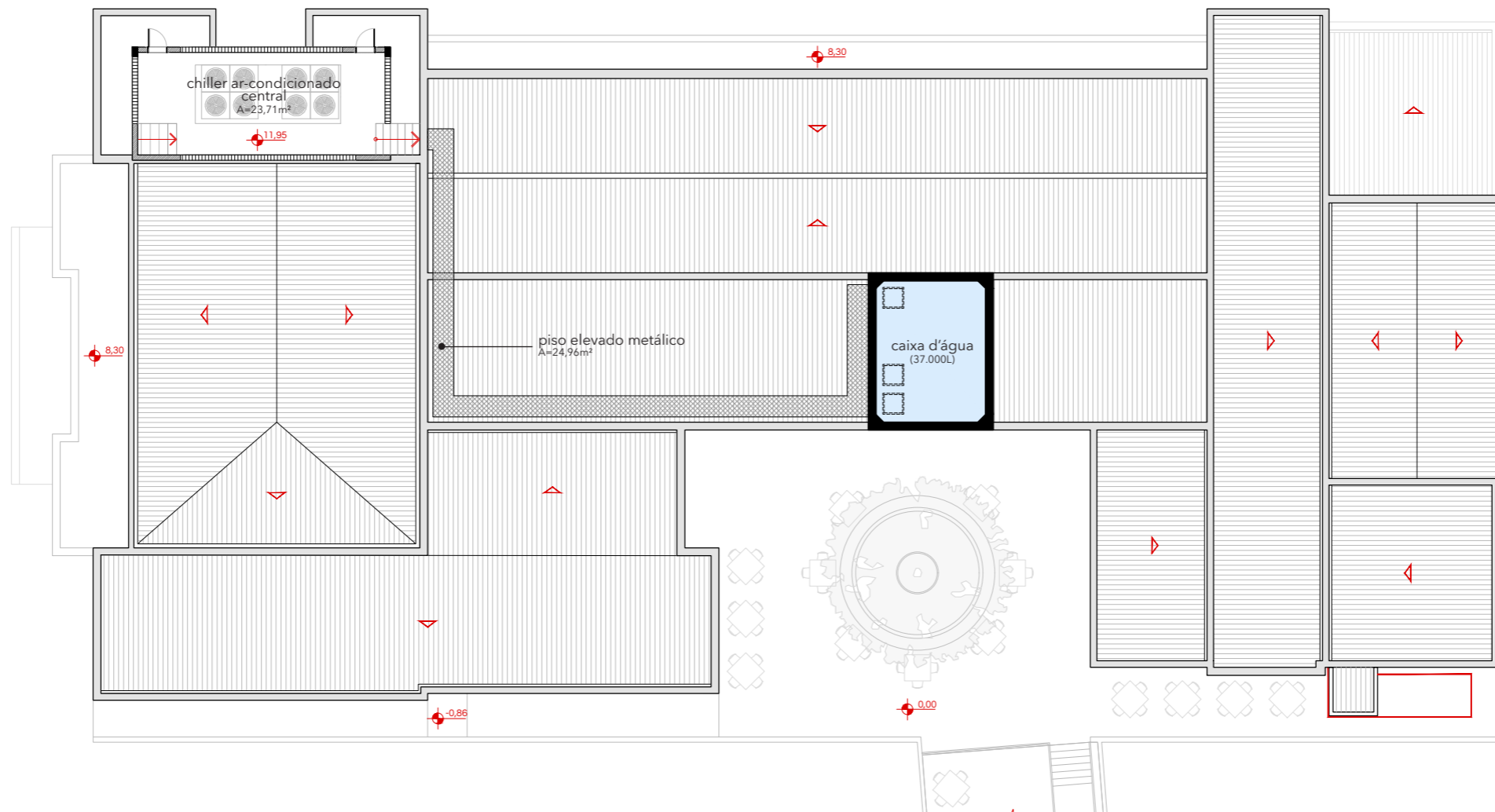
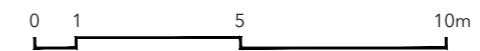
PLANTA DO 2º PAVIMENTO

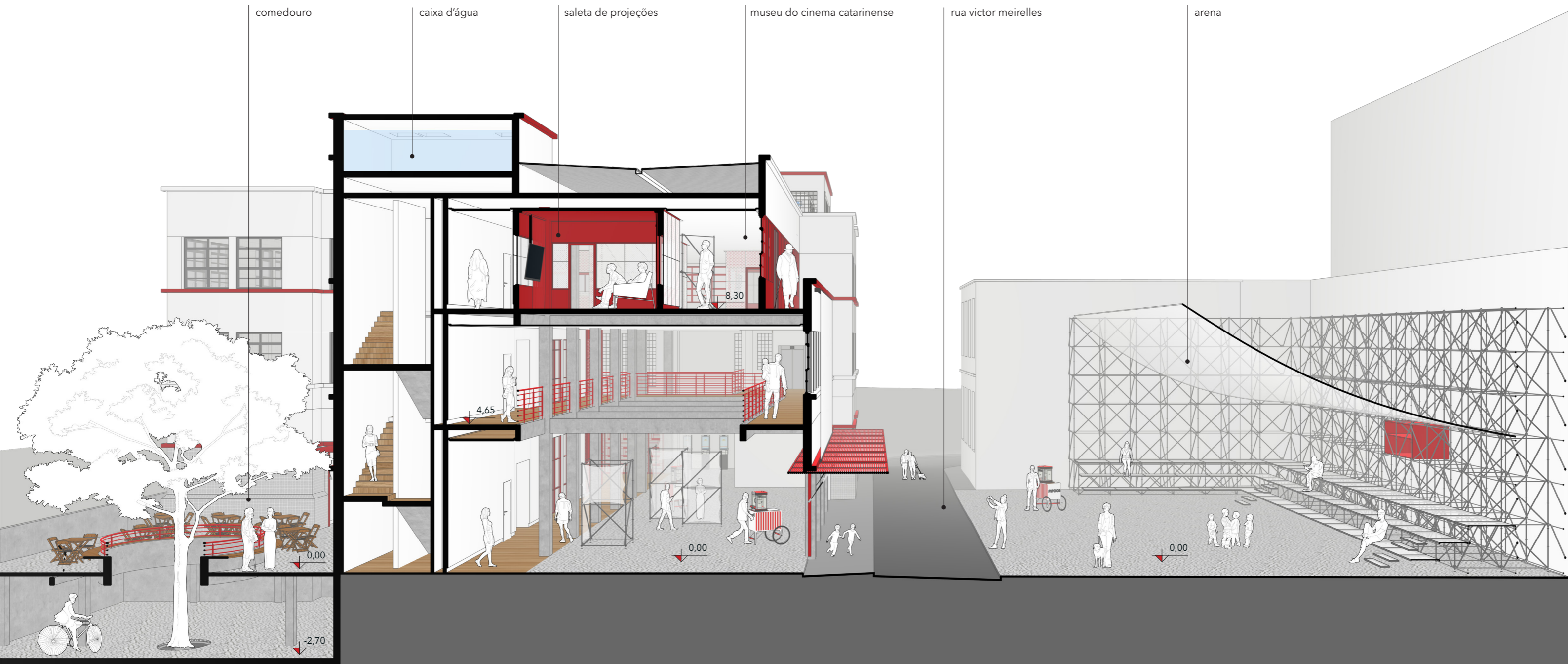
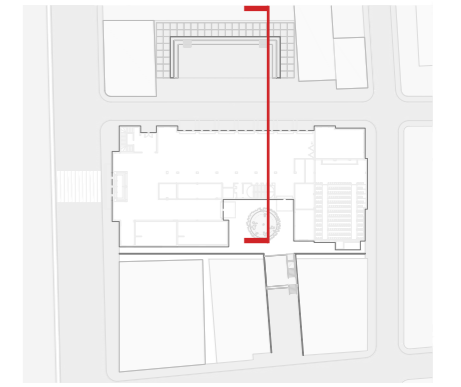


O pavimento da cobertura manteve-se praticamente inalterado, e apenas três intervenções foram realizadas. A primeira delas acontece na laje superior à escada não-enclausurada, que antes abrigava a antiga casa de máquinas do elevador original. Agora o ambiente abriga os *chillers* do ar-condicionado central, que climatiza todo o interior do edifício. Por isso se demoliu parte das paredes do ambiente para a instalação de cobogós, garantindo a ventilação permanente necessária. A segunda alteração corresponde à construção de um piso elevado, que liga a laje dos *chillers* à caixa d'água original — que permaneceu inalterada. O piso elevado metálico foi pensado a fim de facilitar o trajeto necessário à manutenção do reservatório e da cobertura de modo geral. A terceira e última intervenção contempla a cobertura da torre de projeção.



🕒 PLANTA DE COBERTURA





comedouro

caixa d'água

saleta de projeções

museu do cinema catarinense

rua victor meirelles

arena

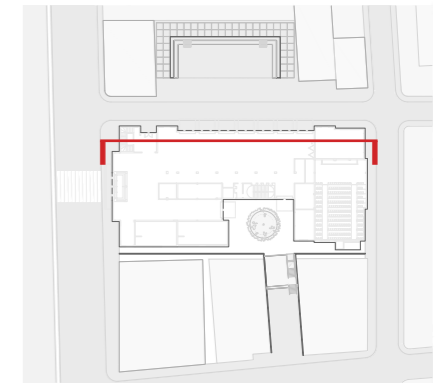
8,30

4,65

0,00

0,00

-2,70



cinedebate

cineminha

pavilhão

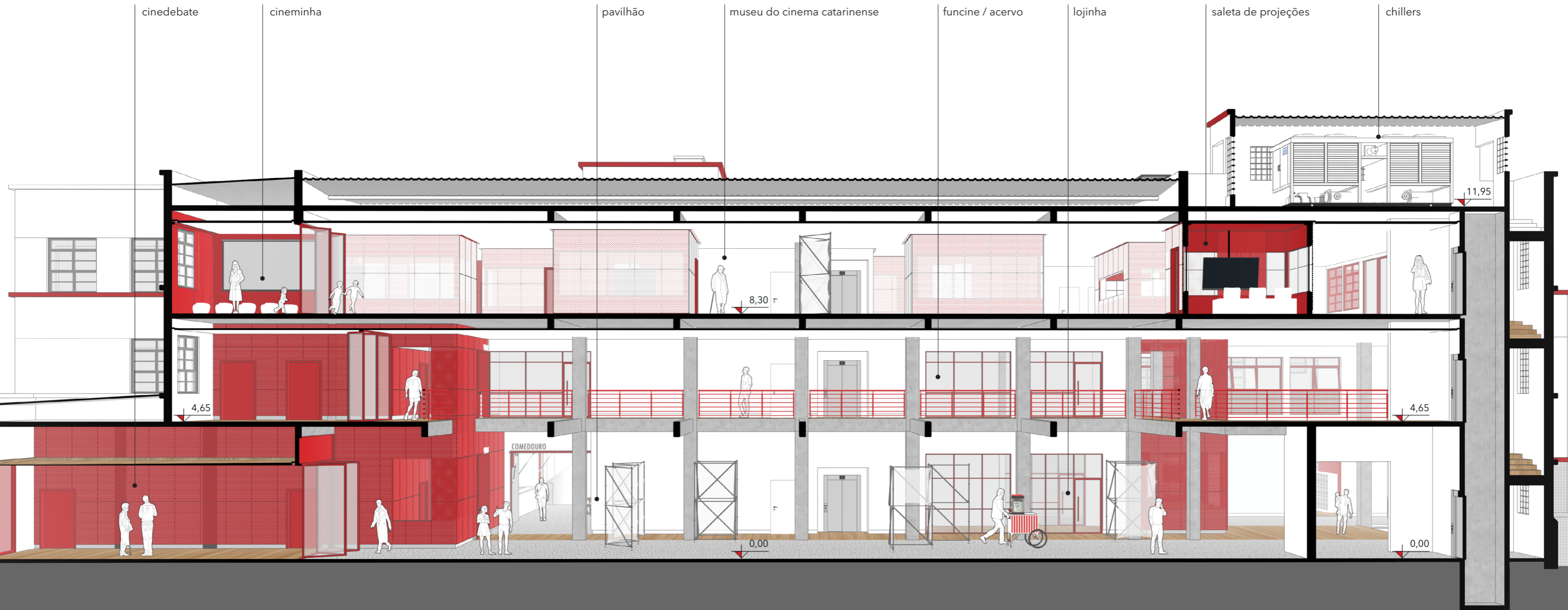
museu do cinema catarinense

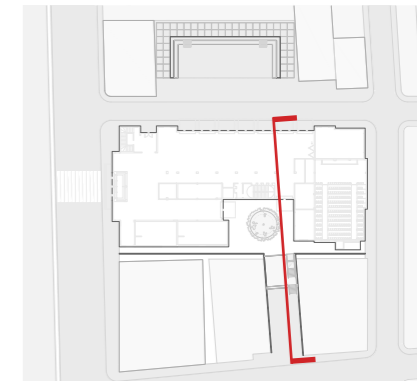
funcine / acervo

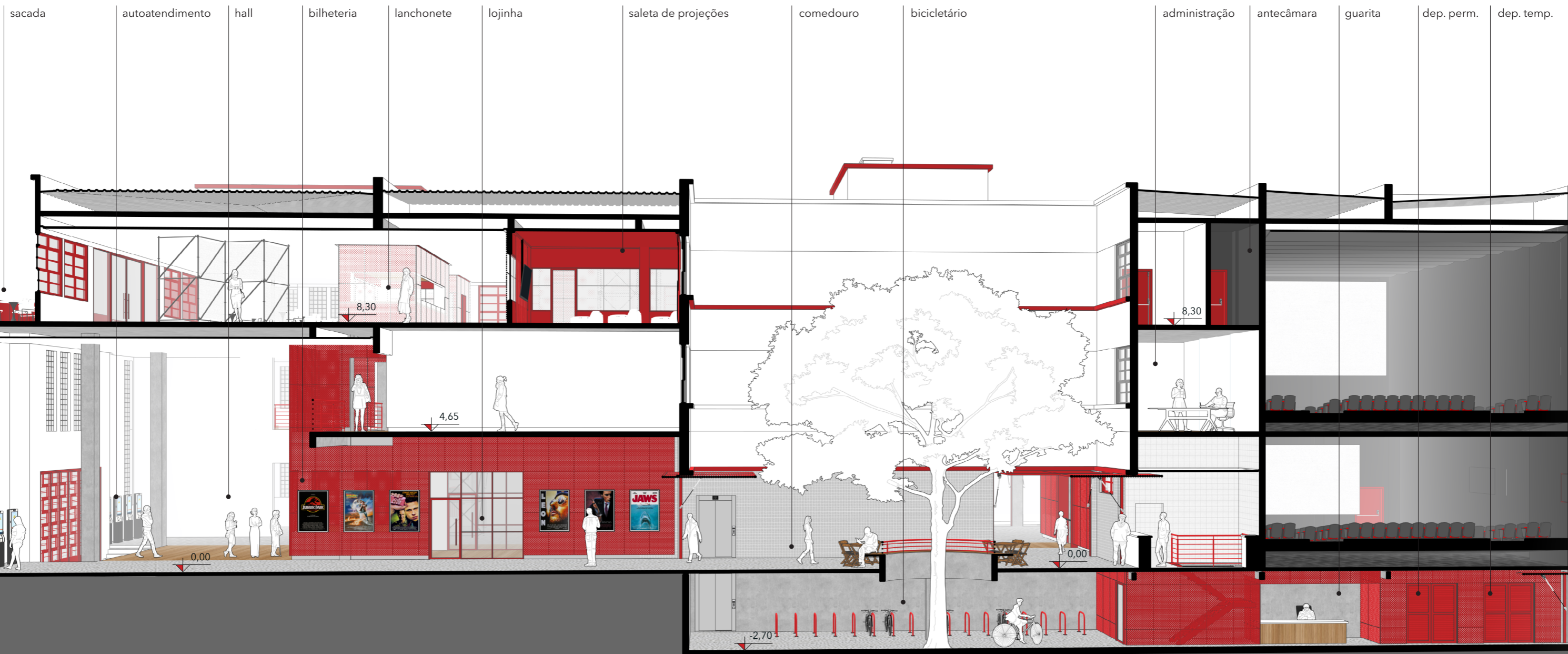
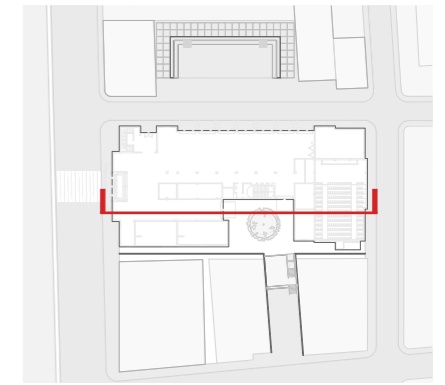
lojinha

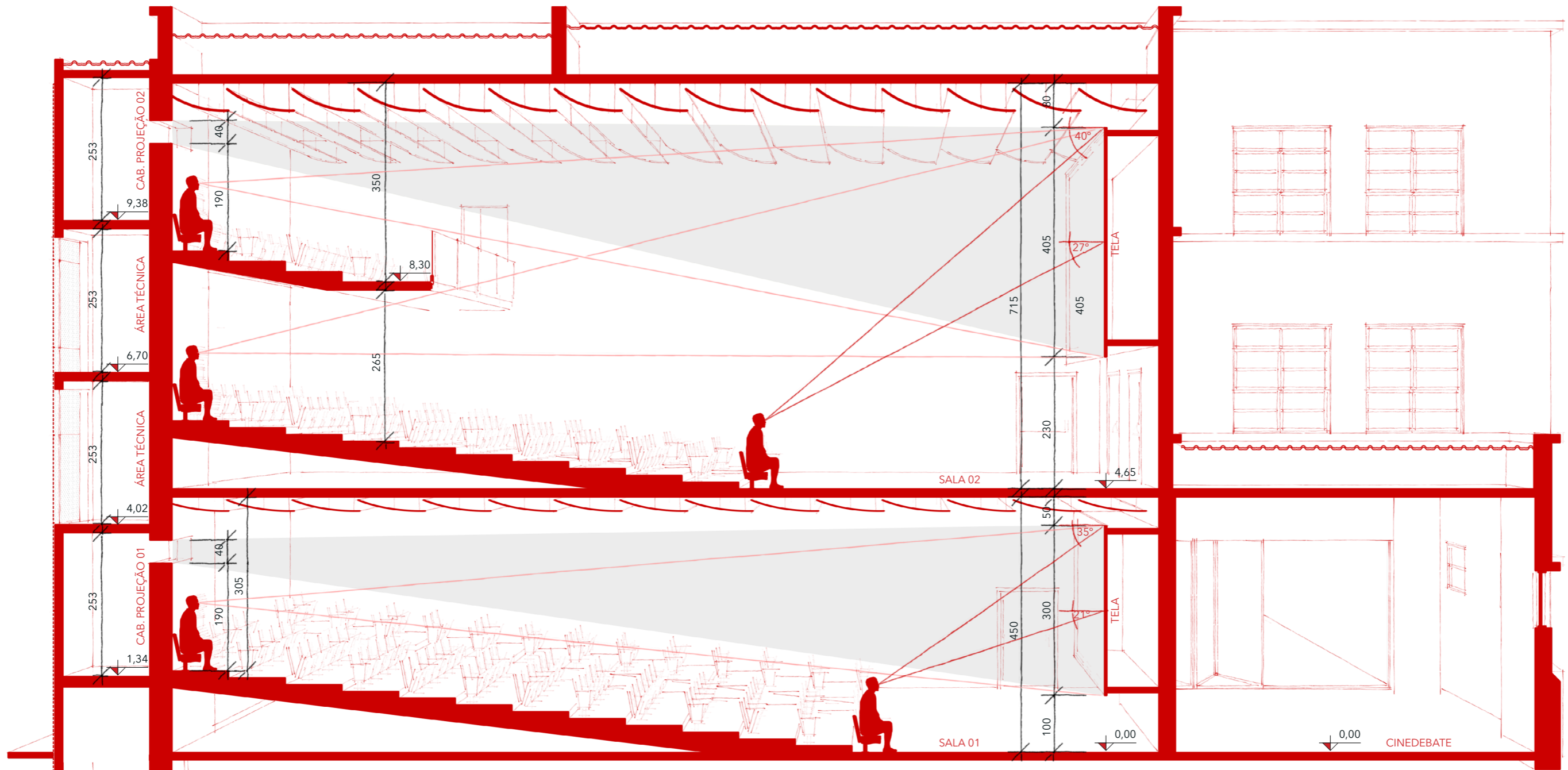
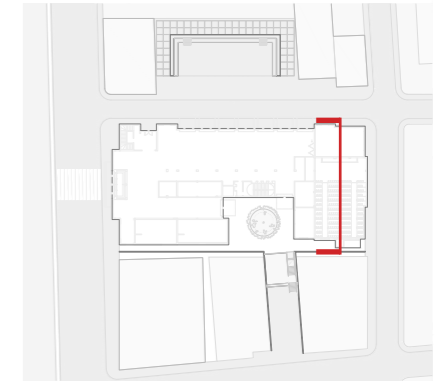
saleta de projeções

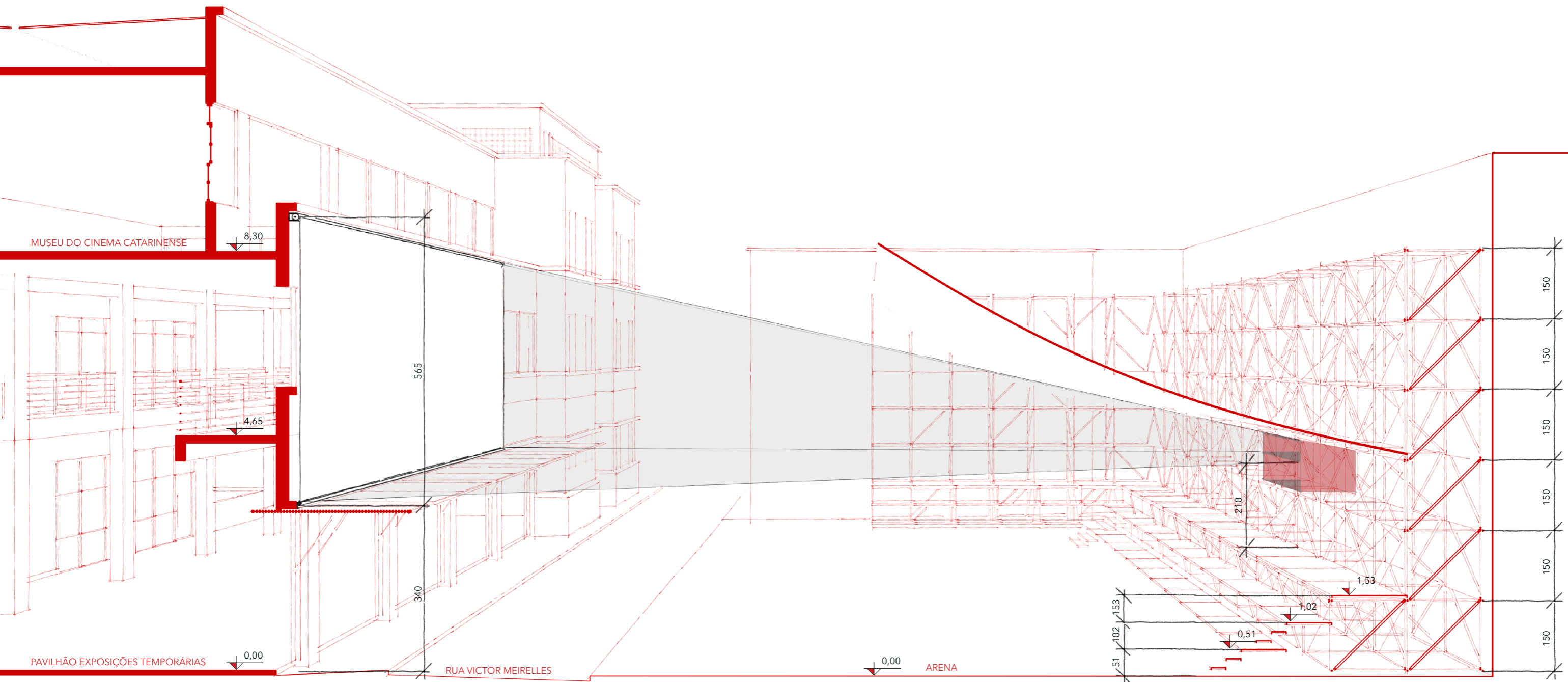
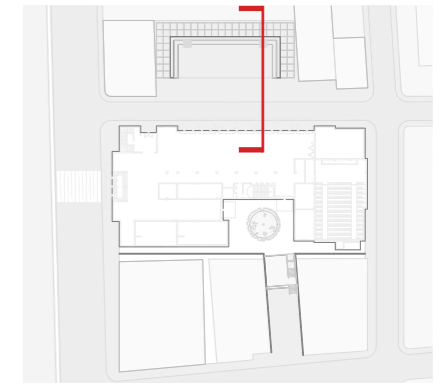
chillers











# referências bibliográficas

## LIVROS E TEXTOS ACADÊMICOS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARNDT, Eliana. *Memória do cinema de Santa Catarina: por uma história do cinema catarinense*. 51 f. Tese (Doutorado) - Curso de Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1984.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 2. ed. Porto Alegre: Lp&M, 2022.

CAMPOS, Vitor José Baptista. *O art-déco na arquitetura paulistana: uma outra face do moderno*. 273 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

FERREIRA, Allan Ramalho. *A restrição ao direito de locomoção de crianças e adolescentes: o caso dos “rolezinhos” em shoppings centers*. 62 f. Monografia (Especialização) - Curso de Direito, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Cap. 1. p. 33-65.

HANSEN, Miriam Bratu. *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Cap. 13. p. 405-441.

PEREIRA, Margareth da Silva. *Os Correios e Telégrafos no Brasil; um patrimônio histórico e arquitetônico*. São Paulo: MSP / Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999.

POZZO, Renata Rogowski. *Modernidade capitalista em Florianópolis - SC e a dinâmica do centro urbano*. 228 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

PUTNAM, Robert. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster, 2000.

RAMOS, Átila Alcides. *Cinemas (de rua) de Floripa: A história dos cinemas de rua de Florianópolis (mudos e sonoros) desde 1900*. Florianópolis: 2018. 120 p.

REIS, Márcio Vinicius. *O art déco na Obra Getuliana: moderno antes do modernismo*. 278 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SABINO, Lina Leal. *O Grupo Sul*. 293 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1979.

SAMPAIO, Adriana de Lima; BITTENCOUT, Sofia Arrias; BASTOS, Rodrigo de Almeida. *Inventário e memória: cinemas de rua em Florianópolis*. Florianópolis: PET/ARQ/UFSC, 2013. 83p. Disponível em: < [https://issuu.com/petarqufsc/docs/caderno\\_cinemas\\_final\\_pdf](https://issuu.com/petarqufsc/docs/caderno_cinemas_final_pdf)>. Acesso em 01 dez. 2025.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Cap. 3. p. 115-148.

SUGAI, Maria Inês. *Segregação silenciosa: investimentos públicos e a dinâmica socioespacial na área conurbada de Florianópolis (1970-2000)*. Florianópolis: Editora Ufsc, 2015.

TEIXEIRA, Luiz Eduardo Fontoura. *Arquitetura e cidade: a modernidade (possível) em Florianópolis, Santa Catarina — 1930-1960*. 2009. 377 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.

VEIGA, Eliane Veras da. *Florianópolis: memória urbana*. 4. ed. Florianópolis: Editora Tubarão, 2023. 464 p

VIEIRA, Alexandre Sardá. *Sessão das moças: história, cinema, educação. (Florianópolis: 1943-1962)*. 2010. 240 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

## PERIÓDICOS

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SANTA CATARINA. n° 51. Florianópolis, 7 maio 1934

JORNAL A GAZETA. n° 2742. Florianópolis, 15 abr. 1943. (I)

\_\_\_\_\_. n° 2398. Florianópolis, 15 abr. 1944. (II)

\_\_\_\_\_. n° 2415. Florianópolis, 6 mai. 1944. (III)

JORNAL A REPÚBLICA. *Órgão do Partido Republicano Catharinense*. n° 322. Florianópolis, 25 jul. 1900. (IV)

- \_\_\_\_\_. n° 118. Florianópolis, 19 fev. 1919. (V)
- \_\_\_\_\_. n° 362. Florianópolis, 19 dez. 1919. (VI)
- \_\_\_\_\_. n° 1152. Florianópolis, 7 set. 1922.
- \_\_\_\_\_. n° 1677. Florianópolis, 17 jun. 1924. (VII)
- \_\_\_\_\_. n° 377. Florianópolis, 3 jan. 1928. (VIII)
- \_\_\_\_\_. n° 163. Florianópolis, 10 mai. 1931. (IX)
- \_\_\_\_\_. n° 164. Florianópolis, 12 mai. 1931. (X)
- \_\_\_\_\_. n° 451. Florianópolis, 17 abr. 1932. (XI)
- \_\_\_\_\_. n° 1067. Florianópolis, 20 jan. 1934. (XII)
- \_\_\_\_\_. n° 424. Florianópolis, 18 ago. 1935. (XIII)

JORNAL O DIA. *Órgão do Partido Republicano Catharinense*. n° 4177. Florianópolis, 14 fev. 1909. (XIV)

- \_\_\_\_\_. n° 4292. Florianópolis, 10 jul. 1909. (XV)
- \_\_\_\_\_. n° 4515. Florianópolis, 24 abr. 1910. (XVI)
- \_\_\_\_\_. n° 4618. Florianópolis, 30 ago. 1910. (XVII)
- \_\_\_\_\_. n° 6014. Florianópolis, 10 mai. 1912. (XVIII)
- \_\_\_\_\_. n° 7159. Florianópolis, 13 mar. 1913. (XIX)

JORNAL O ESTADO. *Órgão do Partido Republicano*. n° 1055. Florianópolis, 1 nov. 1901. (XX)

- \_\_\_\_\_. n° 1056. Florianópolis, 5 nov. 1901. (XXI)
- \_\_\_\_\_. n° 400. Florianópolis, 5 set. 1916. (XXII)
- \_\_\_\_\_. n° 1134. Florianópolis, 18 fev. 1919. (XXIII)
- \_\_\_\_\_. n° 4904. Florianópolis, 6 fev. 1930. (XXIV)
- \_\_\_\_\_. n° 5038. Florianópolis, 11 jul. 1930. (XXV)
- \_\_\_\_\_. n° 5682. Florianópolis, 5 set. 1932. (XXVI)
- \_\_\_\_\_. n° 6012. Florianópolis, 11 out. 1933. (XXVII)

- \_\_\_\_\_. n° 6290. Florianópolis, 2 out. 1934. (XXVIII)
- \_\_\_\_\_. n° 6516. Florianópolis, 5 jul. 1935. (XXIX)
- \_\_\_\_\_. n° 11944. Florianópolis, 11 jul. 1954. (XXX)
- \_\_\_\_\_. n° 17388. Florianópolis, 11 nov. 1973. (XXXI)

WENDERS, Wim. *A paisagem urbana*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, v. 23, p. 181-189, 1994.

SOUZA, José Inácio de Melo. *E as famílias na sala de jantar: aprendendo a ver televisão na década de 1950*. Revista USP, São Paulo, p. 160-180, mar-mai. 2006.

TOMAIN, Cássio dos Santos. *Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência de descontinuidade*. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 16, p. 101-122, 2004.

#### SITES E VÍDEOS

BOTTAMEDI, Felipe. *Uso de prédio histórico no Centro de Florianópolis é investigado pelo MPSC*. Disponível em: <<https://ndmais.com.br/cultura/predio-historico-de-florianopolis-esta-na-mira-do-mpsc/>>. Acesso em: 01 dez. 2025.

CINE Art 7: *Os descaminhos da memória*. Florianópolis, 2007. (33min 58s). Projeto experimental: Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo — UFSC. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=nRkq-JASjt\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=nRkq-JASjt_s)>. Acesso em: 01 dez. 2025.

CLUN, Rachel. BBC. *Netflix to buy Warner Bros film and streaming businesses for \$72bn*. 2025. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/articles/ce91x2jm5pjo>. Acesso em: 05 dez. 2025.

GERLACH Cine Desterro. Florianópolis e São José, 2012. (8min 50s). Documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dw5eYO65MsM>>. Acesso em: 01 dez. 2025.

IMDB. Box Office Mojo. *Barbenheimer*. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/showdown/sd205125124/>>. Acesso em 27 nov. 2025.

JERÔNIMO, Ivan. *Memórias sobre um cineclubista*. 2021. Disponível em: <<https://ivanjeronimo.com.br/2021/05/07/memorias-sobre-um-cineclubista/>>. Acesso em: 01 dez. 2025.

PEREIRA, Vanessa Maria; ANDRADE NETO, Gustavo Pires de; ROSA, Rodrigo. *A necessária preservação da pavimentação histórica no setor leste do Centro de Florianópolis*. Revista RestauRO: arte, museu, arquitetura e cidade, São Paulo, v. 5, n. 10. 2021. Disponível em: <<https://revista-restauRO.com.br/a-necessaria-preservacao-da-pavimentacao-historica-no-setor-leste-do-centro-de-florianopolis/>>. Acesso em: 06 dez. 2025.

WAXMAN, Olivia Time Magazine. *Ted Sarandos Says Netflix 'Saved Hollywood'*. Disponível em: <<https://time.com/collections/time-100-summit-gala-2025/7279195/time100-summit-ted-sarandos-netflix/>>. Acesso em: 06 dez. 2025.

## RELATÓRIOS TÉCNICOS E ANUÁRIOS

ANCINE — Agência Nacional do Cinema. *Evolução do Número de Salas de Exibição em funcionamento – 1971 a 2024*. Rio de Janeiro: Ancine, 2024. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/evolucao-do-numero-de-salas-de-exibicao-1971-a-2024.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2025.

ANCINE — Agência Nacional do Cinema. *Informe Anual Mercado Cinematográfico 2024*. Rio de Janeiro: Ancine, 2024. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos-pdf/informe-mercado-cinematografico-2024.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2025.

BRASIL. Diretoria Geral de Estatística. *Synopse do recenseamento*. Realizado em 31 de dezembro de 1890. Rio de Janeiro: Oficina de Estatística, 1889. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25490.pdf>>. Acesso em 01 dez. 2025.

DATAFOLHA. Instituto de pesquisa Datafolha. *Cultura nas Capitais*. São Paulo: 2025. Disponível em: <<https://culturanascapitais.com.br/wp-content/uploads/2025/08/Capitais—Florianopolis.pdf>>. Acesso em 01 dez. 2025.

MPA — Motion Picture Association. *Theme Report 2021: A comprehensive analysis and survey of the theatrical and home/mobile entertainment market environment for 2021*. Los Angeles: MPA, 2022. Disponível em: <<https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2022/03/MPA-2021-THEME-Report-FINAL.pdf>>. Acesso em 27 nov. 2025.

NETFLIX. *2024 Annual Report*. Los Gatos, 2024. Disponível em: <[https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc\\_financials/2024/ar/Netflix-10-K-01272025.pdf](https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/2024/ar/Netflix-10-K-01272025.pdf)>. Acesso em agosto de 2025.

## CATÁLOGOS E NORMAS TÉCNICAS

ATLAS SCHINDLER. *Elevadores Schindler 3300: especificações técnicas*. Disponível em: <<https://www.schindler.com.br/content/dam/website/>

[br/docs/elevadores/elevador-schindler-3000.pdf/\\_jcr\\_content/renditions/original./elevador-schindler-3000.pdf](https://www.schindler.com.br/docs/elevadores/elevador-schindler-3000.pdf/_jcr_content/renditions/original./elevador-schindler-3000.pdf)> Acesso em: 09 dez. 2025.

NBR 12237: *Projetos e instalações de salas de projeção cinematográfica*. Rio de Janeiro, 1988.

NBR 9077: *Saídas de emergência em edifícios*. Rio de Janeiro, 2001.