

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS  
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**EI, *BROTO*, VAMOS AO CINEMA? –  
O CINE-TEATRO IRAPUÃ E A SOCIABILIDADE EM ITORORÓ-BA  
NAS DÉCADAS DE 60 E 70**

**CLÉDSON LUCIANO MIRANDA DOS SANTOS**

SÃO PAULO,  
2009

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS  
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**EI, *BROTO*, VAMOS AO CINEMA? –  
O CINE-TEATRO IRAPUÃ E A SOCIABILIDADE EM ITORORÓ-BA  
NAS DÉCADAS DE 60 E 70**

**CLÉDSON LUCIANO MIRANDA DOS SANTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais (área de concentração: Sociologia), sob a orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Amélia da Silva.

SÃO PAULO,  
2009

S234e

Santos, Clédson Luciano Miranda dos.

Ei, *broto*, vamos ao cinema? – o Cine-teatro Irapuã e a sociabilidade em Itororó-BA nas décadas de 60 e 70 / Clédson Luciano Miranda dos Santos, 2009.

136f.: il.

Orientadora: Ana Amélia da Silva.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, São Paulo, 2009.

Referências: f.125-128

1. Cinema – Brasil (1960 e 1970) – Aspectos sociais. 2. Cine-teatro Irapuã - Itororó (BA) – Sociedade. 3. Indústria do entretenimento – Sociabilização. Ciências Sociais – Dissert. I. Silva, Ana Amélia da. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. III.T.

CDD: 302.234 3

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

***Você se lembra?***

*Entre as estrelas do meu drama  
Você já foi meu anjo azul  
Chegamos num final feliz  
Na tela prateada da ilusão*

*Na realidade onde está você  
Em que cidade você mora  
Em que paisagem em que país  
Me diz em que lugar, cadê você*

*Você se lembra  
Torrentes de paixão  
Ouvir nossa canção  
Sonhar em Casablanca  
E se perder no labirinto  
De outra história*

*A caravana do deserto  
Atravessou meu coração  
E eu fui chorando por você  
Até os sete mares do sertão*

*Você se lembra...*

(Geraldo Azevedo, Pippo Serra e Fausto Nilo)

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação é fruto de um convênio MINTER – Mestrado Inter-Institucional apoiado pela CAPES, assinado entre a PPG/UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia), e o Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, durante o período 2007-2008. Cabe, pois, o registro de agradecimentos àqueles que tornaram possíveis os suportes material, intelectual e afetivo.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, pelo investimento em minha qualificação docente, e ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, da PUC-SP, pela formação oferecida.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Amélia da Silva, pela diligente e cuidadosa orientação. Aos Profs. Drs. Mauro Luiz Perón e Maria Margarida Cavalcanti Limena, pelas considerações e sugestões oferecidas durante o Exame de Qualificação dessa dissertação.

A Celso Moraes, *amigo* que a *Paulicéia Desvairada* me presenteou, por me apresentar São Paulo de uma forma mais amena e aprazível, além de refinar meu gosto intelectual.

A Romildo Chaves, mais que colega e companheiro de quarto, um *irmão* que o Minter me revelou, pela constante lucidez e serenidade diante dos vários problemas surgidos quando da nossa estada em São Paulo.

À Raquel Costa, mais que colega e amiga, uma *irmã* que esta caminhada me ofertou, pelo incentivo constante, pelas elucidações teóricas e pela credibilidade em meu trabalho.

À Dinorah Nogueira, mais que uma colega de trabalho e de estudos, uma *mãe* cuidadosa, afetuosa, companheira e conselheira que a vida ofertou a mim.

À Dona Eronildes Rocha Batista (D. Nida), nobre dama da sociedade itororoense, pelas preciosas memórias de uma época em que Itororó podia se orgulhar de sua vida cultural.

A Tiodomiro (Miro) Marques, um apaixonado por Itororó, pela valorosa contribuição à minha pesquisa, ofertando-me a memória de suas vivências mais próximas com o cinema e lutando de maneira heróica para o resgate e a manutenção da história local.

Ao professor Adylson Machado, intelectual amante das artes, da filosofia, do cinema e da literatura, pela inspiração contida em sua obra, nascida já madura, *Amendoeiras de Outono* e pela memória crítica do cinema e da sociedade itororoense, apresentada nas entrevistas que me concedeu.

## RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo mais amplo refletir sobre a dinâmica e importância que o cinema teve na sociabilidade da cidade de Itororó, Bahia, nas décadas de 60 e 70 do século XX. Seu foco mais específico recaiu sobre o *Cine-teatro Irapuã* que, dentre as várias salas de cinema existentes na cidade, destacou-se no imaginário e memória daqueles que freqüentavam, ou trabalhavam no cinema. Os relatos e entrevistas com moradores antigos da sociedade itororoense, abriram-se para a importância do resgate da memória sobre o cinema e as práticas socioculturais, incidindo sobremaneira na sociabilidade e identidade de seus moradores. Pautada, principalmente, nos estudos da recepção e nas análises críticas sobre a *indústria cultural*, a dissertação aborda questões a respeito das relações entre cinema, arte, indústria do entretenimento e cultura. Traça também uma discussão sobre as relações miméticas que o público estabelece a partir das imagens veiculadas no cinema. O histórico do cinema nacional, desde o seu início até a década de 70, serviu como pano de fundo para a reflexão sobre o apogeu e o desaparecimento do cinema em Itororó, abrindo-se para algumas considerações sobre uma possível retomada através de novas experiências sob o potencial reflexivo do cinema.

Palavras-chave: cinema; arte; indústria do entretenimento; sociabilidade; Cine-teatro Irapuã; Itororó-BA.

## **ABSTRACT**

This work aimed to reflect on the broader dynamics and importance that the cinema was to sociability in Itororó city, Bahia, in the 60's and 70's of the Twentieth Century. It's more specific focus fell on the *Cine-teatro Irapuã* that, among the many movies-goers in the city, stood out in the imagination and memory of those who attended, or worked in the cinema. The reports and interviews with former residents of the Itororó society, opened itself to the importance of recovery of memory on film and cultural practices, particularly focusing on sociability and identity of its residents. Based, mainly in studies of the reception and critical analysis on the cultural industry, the thesis addresses questions about the relationship between cinema, art, culture and the entertainment industry. It also draws a discussion on the public relations mimetic down from the images conveyed in the film. The history of Brazilian cinema, from its inception until the 70's, served as backdrop to the debate on the peak and the disappearance of movie theater in Itororó, opening up for some considerations on a possible resumption through new experiences in the reflexive potential of cinema.

**Key words:** cinema; art; entertainment industry; sociability; Cine-teatro Irapuã; Itororó-BA.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Inauguração do Cine-teatro Irapuã (1966) .....	90
FIGURA 2 – Primeiro dia de trabalho de Tiodomiro Marques na cabine de projeção (1967) .....	91
FIGURA 3 – Vista da Praça Castro Alves, palco de exibição dos comportamentos sociais, assimilados durante as exibições dos filmes (1971) .....	92
FIGURA 4 – Exibição do filme o <i>Dragão da maldade contra o santo guerreiro</i> , de Glauber Rocha (1969) .....	113

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>09</b>
<b>Capítulo I: Reflexão sobre as relações do cinema com a arte e a indústria cultural.....</b>	<b>23</b>
1.1 O cinema e a sua dupla asserção: arte e indústria do entretenimento.....	23
1.2 A Escola de Frankfurt e os estudos clássicos sobre a crítica da cultura e das mídias de massa.....	30
1.3 Crítica à Teoria Crítica: Benjamin, o cinema e a perda da aura.....	43
<b>Capítulo II: O cinema brasileiro: trajetórias entre arte e indústria do entretenimento.....</b>	<b>54</b>
2.1 A produção cinematográfica brasileira: aspectos históricos (do surgimento até os anos 70).....	56
<b>Capítulo III: O cinema em Itororó.....</b>	<b>82</b>
3.1 Histórico dos cinco cinemas.....	84
3.2 A relação mimética do público com a imagem cinematográfica e os processos de sociabilidade.....	94
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>119</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>125</b>
<b>Apêndice: Filmografia (alguns filmes citados pelos entrevistados).....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXOS</b>	
Anexo I – Mapa da Bahia com destaque para a mesorregião Centro-Sul.....	133
Anexo II – Mapa da Bahia com destaque para a microrregião de Itapetininga.....	134
Anexo III – Mapa da Bahia com destaque para o município de Itororó.....	135
Anexo IV – Mapa da Bahia destacando a situação geográfica do município de Itororó em relação aos municípios circunvizinhos.....	136

## INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema dessa dissertação emerge no entrecruzamento da experiência de vida em Itororó, pequena cidade do interior da Bahia, com a trajetória acadêmica percorrida ao longo do tempo, e que vem desembocar na inquietação que orientou a seleção do tema, a problemática principal, dimensões e desenvolvimento da pesquisa.

Localizada na mesorregião Centro-Sul da Bahia e no entremeio das microrregiões de Itapetinga e Ilhéus/Itabuna (IBGE, 2007), Itororó, cidade de pequeno porte<sup>1</sup>, consolidou-se como uma cidade tipicamente agrícola. Com uma larga tradição rural, e mesmo geograficamente um tanto quanto isolada (sobretudo nas décadas 60 e 70, aqui enfocadas), conseguia estar conectada às mudanças socioculturais experimentadas em importantes centros urbanos regionais, tais como Ilhéus e Itabuna e até mesmo da capital, Salvador. Entre estas práticas, o cinema se destacava enquanto poderoso meio de comunicação de massa e forma de entretenimento. Esse hábito da população local de freqüentar o cinema influenciava a instauração e mudança dos padrões de sociabilidade local.

Para Adylson Machado<sup>2</sup>, foi a abertura e a melhoria da BR 415 que possibilitou a Itororó integrar-se ao estilo de vida experimentado nas cidades da região cacauera, como também na capital. Mesmo sendo uma cidade tipicamente agrícola, marcada pela cultura do cacau e do gado, Itororó conseguia estar sintonizada com as relações socioculturais características da vida urbana dos importantes centros regionais, e o cinema dava a tônica deste *modus vivendi*, uma vez que conseguia influenciar os diversos comportamentos, formas de sociabilidade e identidade.

---

<sup>1</sup> Itororó, em 2007, segundo dados do IBGE, contava com 20.086 habitantes e uma área geográfica de 333 km<sup>2</sup>. Sua localização é influenciada por dois grandes pólos da economia baiana: Vitória da Conquista, no Sudoeste, e o eixo Ilhéus-Itabuna, no Sul. Também recebe forte influência do subpolo regional centralizado na vizinha cidade de Itapetinga. Vide anexos.

<sup>2</sup> Em entrevista concedida em 24 de janeiro de 2008, na cidade de Itabuna-BA.

Os cinemas em Itororó, como em todo lugar pequeno, teve um peso muito grande na formação da comunidade, por conta das múltiplas relações que se estabeleciam. Primeiro, porque ir ao cinema era uma atividade que denotava até *status* para certas pessoas. O cinema era o espaço de lazer da família, quando não da família (no sentido de pai, mãe e filhos, porque os filhos nem sempre poderiam freqüentar as salas de projeção à noite), ele era do pai e da mãe à noite e dos filhos na matinê, que comumente ocorria uma vez por semana, aos domingos. O cinema refletia, portanto, uma diferenciação social, sobretudo no aspecto do *status*. Poder ir ao cinema, poder entrar no cinema, era um pressuposto de autoafirmação social, porque havia preconceito social contra quem não o freqüentava ou o freqüentava fora dos moldes estabelecidos como aceitáveis. Por exemplo, um indivíduo embriagado ou então o indivíduo mal cheiroso ou o sujeito que não estivesse suficientemente asseado. Como é que ele entraria no cinema? Isso exporia as famílias. Se incomodasse as famílias, então esse indivíduo era impedido de ingressar na sala de espetáculo, para não prejudicar quem lá estivesse. Então, tinha-se essa cautela toda porque o interesse do dono da casa não estava situado somente na dimensão econômica, mas também havia regras no sentido de nem todo mundo pode entrar no cinema, nem todo mundo poderia estar em certas projeções.<sup>3</sup>

Tais considerações serão retomadas adiante. No entanto, cabe ressaltar que, entre os anos de 1980 e 1990, os municípios baianos da região cacaeira, entre os quais Itororó, tiveram suas atividades econômicas, abaladas. Como decorrência mais grave, o êxodo rural experimentado em Itororó, principalmente na época da crise da lavoura cacaeira, erguia-se como reflexo de um fenômeno recorrente no Brasil, desde os anos 50. Conforme indicam Mello e Novais (2004, p. 581; 619-620),

[...] migraram para as cidades, no anos 50, oito milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural do Brasil em 1950); quase 14 milhões, nos anos 60 (cerca de 36% da população rural de 1960); 17 milhões, nos anos 70 (cerca de 40% da população rural de 1970). Em três décadas, a espantosa cifra de 39 milhões de pessoas! [...] Nessas circunstâncias, como já salientamos, o êxodo rural se intensifica de maneira extraordinária. Na década de 60, quase 14 milhões de pessoas, e, na de 70, outros 17 milhões. A miséria rural é, por assim dizer, exportada para a cidade. E, na cidade, a chegada de verdadeiras massas de

---

<sup>3</sup> Adylson Machado, *idem*.

migrantes – quase 31 milhões entre 1960 e 1980 – pressionou constante-mente a base do mercado de trabalho urbano. (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 581, 619-620).

Assim, a partir, sobretudo, da segunda metade da década de 80, atividades socioculturais - entre elas o cinema, e em particular, o *Cine-Teatro Irapuã*, objeto específico destas reflexões -, assistem a um processo de decadência na qual se insere esta pesquisa.

Importa, inicialmente, de forma impressionista, ressaltar que meu interesse pelo cinema deu-se de um modo bastante comum às crianças que, pela primeira vez, entravam numa sala de projeção: o encanto da imagem projetada na tela e o som que perpassava todo o ambiente do espaço da sala. Parecia-me estar adentrando numa outra dimensão do real; na verdade, a sala de projeção. Eu estava com oito anos de idade e tinha sido levado ao cinema local por meu cunhado. Chegamos um pouco atrasados e o filme, já em projeção, causou uma estranha comoção, a ponto de eu demorar um pouco para perceber todo o ambiente em meio ao lusco-fusco e à reação da platéia aos golpes que o Bruce Lee desferia contra os seus inimigos. Tratava-se, portanto, de um filme de *kung fu*.

O tempo passou, e, dali a poucos anos, o cinema fechou suas portas. Alguns anos depois, uma rede local de supermercados comprou o espaço e, logo em seguida, iniciaram-se as adequações ao futuro empreendimento, desfazendo-se, assim, de todo o acervo que havia naquele espaço: projetores, assentos, tela, amplificadores de som e os filmes. Anos mais tarde, essa rede de supermercados veio à falência, e as profissões de bilheteiros, locutores, operadores e outros, cuja vida e trabalho gravitavam em torno do cinema, desapareceram. O espaço da antiga sala de cinema foi vendido à Igreja Universal do Reino de Deus. Tal prática, recorrente em todo o país, elucida-se na pesquisa de Leite (2005, p.126), quando afirma que “desde o início dos anos 1980, os grandes cinemas localizados no centro das capitais e as

salas localizadas nos bairros começaram a desaparecer, dando lugar às igrejas evangélicas, estacionamentos de carros e bingos.”

É importante frisar que, mesmo quando me desloquei de Itororó para a carreira acadêmica e profissional, as lembranças das idas ao cinema e das práticas de sociabilidade por ele engendradas, retornavam sempre à memória. Esta era alimentada pelas minhas freqüentes idas a Itororó, principalmente através das conversas com seus moradores. O cinema emergia como crucial em suas falas e lembranças – “os bons tempos em que se ia ao cinema!” Tratava-se de uma memória que, embora se expressasse de forma nostálgica, apontava para o cinema enquanto um entretenimento-chave, incidindo nas relações sociais locais e na construção da identidade.

Na trajetória então percorrida pelos cursos de formação acadêmica, cursos de especialização, e das práticas profissionais através de aulas ministradas, cursos de curta duração, e projeto de pesquisa, algumas temáticas emergiram como dimensões importantes a serem perseguidas numa dissertação de mestrado.<sup>4</sup>

A primeira e mais importante refere-se ao resgate da memória do significado do cinema nas décadas 60 e 70, em Itororó, a partir da percepção da importância dos relatos e narrativas de moradores mais antigos. Certamente, isto adveio da constatação de que a memória local itororoense estava se dissipando, uma vez que não era prática das autoridades

---

<sup>4</sup> Esta trajetória percorreu o curso de Filosofia e o curso de Letras, ambos na Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA, assim como um curso de especialização sobre Filosofia Contemporânea na mesma universidade. Neste, ocorreu o aprofundamento de temas teóricos e estudos referentes à indústria cultural, através de autores que se concentraram na crítica ao processo de alienação dos sujeitos à cultura massificada. Já inserido na condição de professor auxiliar junto ao Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia foi possível desenvolver um projeto de extensão, em 2005, e ministrar o curso intitulado *Filosofia e Cinema: estética e racionalidade da imagem cinematográfica*, através do aporte de leituras e reflexões de outros autores importantes. A demanda por este curso de extensão consubstanciou-se, em 2006, em uma proposta de projeto institucional de pesquisa, intitulado *Cinema, Complexidade e Educação: a linguagem cinematográfica como via de construção da subjetividade através da articulação entre o emocional e o racional*. O projeto esteve voltado para a análise de como as práticas pedagógicas nas escolas públicas de Vitória da Conquista são instrumentalizadas a partir da utilização do cinema como elemento formador da consciência dos sujeitos. Seus resultados, sistematizados em artigo, aguardam publicação.

locais, ou de qualquer outra instituição, a manutenção de elementos que pudessem preservar a história local. Assim, este interesse veio ao encontro de uma preocupação partilhada, há tempos, com os fazeres ligados à cultura popular e de massa: as festas de reis, aquelas ligadas à cultura do gado bovino (vaquejadas e rodeios), o carnaval de rua, os bailes de carnaval no clube social, os cordões, as festas juninas, a festa do padroeiro, a festa da cidade, a festa de Natal e, não menos importante, a prática de ir ao cinema.

À primeira vista, pode parecer insólito e até incauto começar o título de uma proposta de pesquisa com uma gíria. Mais estranho ainda é o fato de que esta gíria já foi superada e substituída por outras similares. A palavra *broto*, cunhada nos anos da década de 1960, doava às jovens adolescentes a conotação de beleza associada à ingenuidade e à inexperiência, assim como os brotos de uma planta a germinar e a sua potencialidade de frutificação.

Conforme atestam Mello e Novais (2004), os anos sessenta representaram, em muitas partes do mundo, um período de grandes transformações políticas, econômicas, culturais e, por extensão, comportamentais. Tabus foram quebrados, tradições foram rompidas e valores foram mudados e instituídos. Deste modo, configurava-se um cenário de ebulição e de anseio por novas experiências. Tudo aquilo que representasse uma ruptura com o velho, com o já instaurado, era de fácil aquiescência para as novas gerações da época.

Inaugurado em 1966, o *Cine-teatro Irapuã* – sucedâneo do *Cine Continental*, tornou-se - principalmente para a juventude da época -, o grande espaço de sociabilidade, cabendo destacar o fato de que era uma das poucas ofertas de entretenimento e diversão.<sup>5</sup> Exibindo, em sua inauguração, o filme *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus, sua programação incluía faroestes, filmes de espadachins e piratas, comédias, chanchadas, melodramas, entre outros.

---

<sup>5</sup> Pela existência de um palco, em que outras veias artísticas ali também se manifestavam, justificava-se o nome de *cine-teatro*. Cabe aqui, menção a Caldas e Montoro (2008, p. 28) pelo qual aponta período em que grande parte dos cinemas se configurava como cine-teatros.

Em termos resumidos, é importante registrar que o *Cine-teatro Irapuã* incidiu sobremaneira na sociabilidade e identidade, expressando-se em mudanças de comportamento, hábitos e práticas. Local de encontros e namoros, sua influência sobre a juventude local se traduzia na moda adotada, nas práticas contestatórias, na formação, no cotidiano e no caráter mimético adotado por seus moradores.

A linguagem cinematográfica e a predileção por certos filmes apontam, entre outros para a concordância com o preconceito generalizado no país contra filmes brasileiros. Certamente os filmes *hollywoodianos* ditavam a tônica da programação das exhibições, fenômeno amplamente presente em todo o país, por considerações e referências a serem destacados adiante.

Como veremos, no entanto, um aspecto curioso foi detectado na pesquisa, representado por exhibições de alguns filmes nacionais. É possível afirmar, pelos relatos fornecidos pela pesquisa, que, em Itororó, embora em meio às várias dificuldades de aceitação, alguns filmes nacionais tiveram um público assíduo nas projeções do *Cine-Teatro Itapuã*.

Essa dissertação concentra-se, portanto, no resgate dos elementos históricos e nos relatos que re-encenam as práticas socioculturais que o cinema engendrava em Itororó, nas décadas de 60 e 70, e na análise e significado de seu “apogeu” e “morte”.

A partir da análise de alguns relatos de memória dos entrevistados - pessoas que freqüentavam o cinema na época estudada -, intentou-se identificar as diversas formas de sociabilidade a partir de algumas relações que perpassavam as divisões de gênero e classe social, e da diversificação do público frente aos filmes exibidos. Como cita um entrevistado, havia uma distinção entre os filmes “para mulheres”, e “filmes para homens”, entre “filmes ao



gosto popular”, e “filmes para um público mais intelectualizado”.<sup>6</sup> Nesta direção, outro objetivo foi o de identificar as “adaptações” que representações, veiculadas nos filmes, receberam a partir de seu “processamento” pelas relações locais. Por meio da análise comparativa do que era exibido nos filmes, e de como as pessoas se comportavam em seu cotidiano, foi possível destacar – na ótica dos estudos da recepção – algumas reflexões sobre a linguagem falada e a moda.

Por fim, buscou-se traçar uma trajetória do cinema local, frente às produções americanas e também as brasileiras, considerando-se o fato de que, mesmo com a hegemonia do cinema *hollywoodiano*, havia um interesse pelas produções nacionais. Para tanto, fez-se necessário considerar o cinema não só enquanto arte, mas, também, enquanto indústria do entretenimento.

Foucault (1981) afirma que as ciências do homem podem apreender seu objeto pelo discurso e, portanto, pela interpretação simbólica. Constituindo-se como um animal dotado da capacidade de simbolizar, o homem deve ser estudado a partir de sua produção simbólica. Este estudo deve encaminhar-se através da decifração de seu modo de expressão. Os significados subjacentes à produção humana articulam-se das mais variadas formas, e estão sujeitos às mais diversas influências dos mais diversos contextos. Deste modo, exigem a abordagem interdisciplinar das ciências humanas, nelas incluindo-se a análise do discurso.

Poder-se-á falar de ciência humana desde que se busque definir como os indivíduos ou os grupos representam as palavras, utilizam sua forma e seu sentido, compõem discursos reais, mostram e escondem neles o que pensam, dizem, [...] deixam desses pensamentos, em todo caso, uma massa de traços verbais que é preciso decifrar e

---

<sup>6</sup> Critério exposto pelo professor Adylson Machado em entrevista concedida em 10 de janeiro de 2008.

restituir, tanto quanto possível, à sua vivacidade representativa. (FOUCAULT, *op. cit.*, p.370).

Num contexto de transformações epistemológicas no campo das Ciências Sociais, onde se observa o advento de paradigmas mais interpretativos de pesquisa e análise, a busca por formas de socialização normativas, regulares ou institucionais tende a ser alternada pela pesquisa de outros mecanismos de sociabilidade. Tais mecanismos, presentes em diversas instituições sociais, perpassam diversas formas de convivência, incluindo-s, aqui, a informação, o lazer, o entretenimento, etc., propiciadores de variadas formas de relacionamento social. Neste contexto, estaria inserida a prática de frequentar as salas de projeção dos cinemas e cine-teatros.

Esta pesquisa delinea-se pelo perfil qualitativo, pois há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do indivíduo. Para Richardson (1999, p.91), muitos pesquisadores optam por este tipo de pesquisa porque as convicções subjetivas das pessoas podem ser analisadas a partir do conhecimento teórico do investigador. Neste caso, a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo da pesquisa qualitativa que aqui se propõe.

A realidade é construída socialmente e entendida como o compreendido, o interpretado, o comunicado. Então, a realidade não é única: existem tantas quantas forem as suas interpretações e comunicações. O sujeito/ator é reconhecidamente importante no processo de construção do conhecimento (GIL, 2002; TRIVIÑOS, 1992).

O foco da pesquisa são as relações socioculturais que se estabeleciam a partir do contato com a filmografia exibida no *Cine-Teatro Irapuã*. Assim, para se apropriar das informações contidas nas fontes e analisá-las, o método etno-historiográfico mostrou-se de

fundamental importância para o desencadeamento desta, porque descreve como se estabeleceram os diversos comportamentos socioculturais no transcorrer da história.

Outra perspectiva de análise sociológica refere-se aos mecanismos de socialização, principalmente a partir das relações de classe social, e de gênero, pois o público dos filmes exibidos variava conforme tais relações. Esta análise constituiu-se no elemento de ligação entre a análise histórica dos fatos ocorridos com os diversos discursos articulados nos filmes selecionados na amostragem. Aqui, faz-se importante salientar que o viés de ligação fundamental eram os comportamentos sociais ligados a um processo de identificação com a vida das estrelas do cinema, principalmente no que tange ao modo expressão, através da linguagem falada e da moda, bem como ao consumo dos produtos divulgados pelas mídias de massa, atrelados ao *star system*.

O recorte temporal de interesse desta proposta de pesquisa circunscreve-se às décadas de 60 e 70 do século XX. Desta maneira, fez-se necessária uma pesquisa de caráter exploratório, considerando-se que, transcorridos mais de trinta anos, foi necessário fazer um levantamento de fontes diversas. A escolha desta modalidade de pesquisa deveu-se ao fato de que “seu planejamento é bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado.” (GIL, *op. cit.*, p.41).

O levantamento foi realizado por meio de entrevistas semi-estruturadas, com algumas pessoas que viveram na cidade à época estudada, e que possuíam o hábito de frequentar o cinema local. Conforme Gil (*op. cit.*, p. 51), uma das vantagens desta modalidade de pesquisa reside no fato de as próprias pessoas informarem acerca de seu comportamento, crenças e opiniões, pois torna a investigação mais livre de interpretações calcadas no subjetivismo dos pesquisadores.

Foram entrevistadas<sup>7</sup> cinco pessoas, a saber, o primeiro operador do *Cine-Teatro Irapuã*, o senhor Tiodomiro Marques<sup>8</sup>, o locutor (e também operador), o senhor Adylson Machado<sup>9</sup>, uma moradora local que era freqüentadora assídua do cinema, dona Eronildes Rocha Batista<sup>10</sup>, a bilheteira do *Cine Continental*, a senhora Belmira Andrade<sup>11</sup> e um morador nascido após a extinção do *Cine-tatro Irapuã*, Jonan Rocha<sup>12</sup>.

A importância dos relatos dos entrevistados reside no fato de que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1994b, p. 201).

Como já transcorreram mais de trinta anos dos fatos aqui reportados, as entrevistas realizadas pautaram-se em relatos de memórias. Considerando-se o fato de que, segundo Halbwachs (2006), a memória é a síntese entre o que foi lembrado e o que foi esquecido, os relatos são bastante seletivos quanto aos fatos ligados ao cinema local. Entretanto, mesmo se tratando de memórias individuais, elas refletem vivências coletivas.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 30).

---

<sup>7</sup> Como os entrevistados possuíam suas rotinas estabelecidas, as entrevistas foram agendadas conforme as suas disponibilidades. Assim, as entrevistas foram realizadas em momentos diversos.

<sup>8</sup> Entrevistado em três momentos: dias 4, 7 e 9 de janeiro do ano de 2008.

<sup>9</sup> Entrevistado também em três momentos: dias 10, 11 e 24 de janeiro de 2008.

<sup>10</sup> Entrevistada em dois momentos: dias 8 e 14 de janeiro de 2008. Durante a realização da primeira entrevista, esta senhora não permitiu que sua fala ficasse registrada em meio eletrônico ou qualquer outra forma de captura midiática. Depois de uma conversa mais esclarecedora do objetivo desta entrevista, ela concedeu que se realizasse a gravação da sua fala e solicitou que eu a reproduzisse para ela, para que ela confirmasse a veracidade do que fora dito e gravado em meio digital.

<sup>11</sup> Esta concedeu uma entrevista apenas, no dia 15 de janeiro de 2008.

<sup>12</sup> Este morador concedeu uma entrevista no dia 20 de março de 2009.

Para Pollak (1989), a “memória é o resultado de uma negociação conciliatória entre o coletivo e o individual, mesmo que se trate de um relato de um indivíduo”. Assim, conforme diversas circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, bem como o esquecimento de outras. Tal fato fora constatado quando uma das pessoas entrevistadas, num primeiro momento, relatou um fato e, num momento posterior, aparentou ter esquecido o que houvera relatado anteriormente. “[...] Há uma permanente interação entre o vivido e o apreendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos.” (*id. ibid.*, p. 9).

Outro aspecto que influenciou no processo de coleta dos relatos de memória dos sujeitos envolvidos foi a avançada idade de um deles, e o fato de sofrer de um processo inicial de *mal de Alzheimer*. Pelo fato de ser freqüentadora assídua dos cinemas da cidade, bem como de ser pessoa dotada de interesse especial por filmes, figurou entre os entrevistados. Desta forma, no transcorrer das entrevistas, a pesquisa apoiou-se na leitura de Bosi (1994), para compreender o processo de elaboração mental de pessoas idosas e compreender o motivo pelo qual os relatos são eivados de silêncios, de falas aparentemente desconexas, de espaços lacunares, de dificuldades de elaboração na fala, da dicção cansada, dentre outras características.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um

e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1994, p.55).

Durante a realização das entrevistas com alguns dos sujeitos, pôde-se perceber certa reserva em tocar em alguns assuntos atinentes à sua vida, bem como à de outras pessoas em cujas lembranças o nome apareceu, além de um aparente *esquecimento*. Houve a impressão de que se operava um mecanismo de repressão interno, aos moldes de uma censura moral internalizada, talvez inconsciente. Pollak (*op. cit.*, p. 8) afirma que “existem, nas lembranças de uns e de outros, zonas de sombra, silêncios e ‘não-ditos’. As fronteiras desses silêncios e ‘não-ditos’ com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento”.

A respeito do poder do não-dito (ou do interdito) sobre o que se diz, é digna de nota a seguinte observação de Olievenstein (*apud POLLAK*, 1989, p. 8):

A linguagem é apenas a vigia da angústia [...]. Mas a linguagem se condena a ser impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância. É aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior. (OLIEVENSTEIN *apud POLLAK*, 1989, p. 8).

O delineamento da pesquisa assumiu também um caráter documental iconográfico, através da localização de fotografias em acervos particulares, levando-se em consideração que a cidade não dispõe de um arquivo público. Mesmo com a dificuldade de localizar as fontes, no caso específico desta pesquisa, o seu caráter documental apresentou uma série de vantagens, pois os documentos constituem-se em rica fonte de dados e são um instrumento valioso numa pesquisa historiográfica. (GIL, *op. cit.*, p.46).

Não se pode descartar aqui a menção à pesquisa bibliográfica, uma vez que foi a partir do suporte teórico que o processo de investigação foi desencadeado. Foi utilizada a bibliografia arrolada nas referências, principalmente as indicadas pelo orientador e pela banca examinadora de qualificação.

O universo que constituiu esta pesquisa centrou-se nas relações socioculturais que se estabeleciam nas décadas de 60 e 70, a partir da influência dos filmes exibidos no *Cine-teatro Irapuã*. Deste modo, a amostragem circunscreveu-se à parcela da população itororoense que tinha entre 18 e 30 anos na época estudada, incluindo-se operadores, locutores, bilheteiros e freqüentadores do cinema. A lista parcial dos filmes selecionados para amostragem foi elaborada a partir das lembranças dos entrevistados, por não se encontrar em Itororó quaisquer jornais ou outras fontes mais sistematizadas sobre programação ou exibição (vide apêndice).

Dessa forma, o conjunto de reflexões em torno do objeto assinalado resultou na elaboração de três capítulos. No primeiro, procura-se delinear as relações do cinema com a arte e a indústria do entretenimento, focando sua dupla asserção, a partir das discussões sobre a indústria cultural, levantadas pelos teóricos da Escola de Frankfurt, de um lado, e pelas idéias de mimese e perda da aura, defendidas por Walter Benjamin, de outro. Expõe aspectos ligados à cultura de massa, aportado em estudos realizados por Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin, bem como em autores que os reportam.

O segundo capítulo aborda a trajetória do cinema brasileiro, entre a arte e a indústria do entretenimento, a partir de um recorte histórico, que vai desde o surgimento da atividade cinematográfica brasileira até os anos 1970. Delineia os principais movimentos ligados à produção cinematográfica, como também as relações estabelecidas com o público consumidor e suas implicações na vida social brasileira.

O terceiro capítulo trata do cinema em Itororó, desde o seu início, ainda com o *Cine Tupinambá*, até chegar ao *Cine-teatro Irapuã*, foco deste estudo. Expõe como a presença do cinema influenciava na rede de relações que se estabeleciam a partir da prática de se freqüentar a sala de exibição. Analisa, a partir da narrativa de memórias de alguns habitantes locais, como o processo mimético do público com a imagem cinematográfica influencia nos processos relacionais entre as pessoas da cidade.

Nas considerações finais, traz uma reflexão sobre o percurso teórico/histórico do trabalho até fim do cinema em Itororó e as atividades desenvolvidas pelo *Projeto Janela Indiscreta*, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), que busca resgatar e desenvolver o gosto pela leitura de obras cinematográficas por meio da prática de exibição pública para a comunidade e do desenvolvimento de oficinas de capacitação para os professores das escolas públicas.



# CAPÍTULO I

## REFLEXÕES SOBRE AS RELAÇÕES DO CINEMA COM A ARTE E A INDÚSTRIA CULTURAL

*“Sr. Méliès, a nossa invenção não é para ser vendida. Pode ser explorada algum tempo como curiosidade científica, mas não tem nenhum interesse comercial.”*  
*Antoine Lumière, apud Barbáchano, 1979.*

Institucionalizou-se denominar o cinema como a *sétima arte*. À parte disso, no transcorrer da sua história, o que se percebeu foi uma forte caracterização do que se compreende como uma produção em escala industrial para um público consumidor de bens culturais. No entanto, analisando por outro viés, percebe-se que a obra cinematográfica é fruto da concepção e da elaboração de uma equipe de pessoas que se dedicam a transformar as intuições, as percepções, as sensações em seqüências de imagens concatenadas num enredo. Nessa perspectiva dual, faz-se pertinente perguntar: o cinema pode ser compreendido como uma forma de arte ou de indústria do entretenimento?

### 1.1 O cinema e sua dupla asserção: arte e indústria do entretenimento

Antes de se pôr em discussão se o cinema é ou não uma arte, faz-se necessário discutir o que vem a ser uma obra de arte. Evidencia-se o caráter criador do artista, quando, graças à sua *poésis*, objetiva, através de meios materiais, a sua subjetividade. Seu talento mostra-se quando se “projeta para fora, fixando, assim, o seu ser fugidio e precível ou a sua visão do mundo, do homem e das coisas.” (ROSENFELD, 2002, p. 202). O artista possui a capacidade

de exprimir-se, de externar suas experiências pessoais e coletivas, de traduzir seus movimentos psíquicos e seu mundo subjetivo, através das obras, que são carregadas de sentido.

O artista não apenas objetiva de modo particularmente expressivo a vida de sua época e do seu povo, mas como essa vida é percebida e significada por ele, mesmo que se tratem de vivências coletivas.

Conforme atesta Rosenfeld (*op. cit.*, p. 208), outra característica que se atribui à obra de arte é a da expressão, ou seja, toda obra de arte pretende expressar algo. Entretanto, considerando-se que o artista, enquanto ser humano, é um ser de vida gregária e é no grupo social que ele adquire os signos da sua expressão, não se pode deixar de lado o fato de que, num processo de interação social, “o artista se comunica com seus espectadores.” Ou dito de outra forma, toda expressão busca comunicar algo a alguém. Uma expressão que não se comunica deixa de ser expressão. Deste modo, o artista procura exprimir e comunicar, através do seu material específico, seja som, imagem, cor, forma, textura, ritmo, movimento, palavra, etc., de um modo singular “um fenômeno geral, uma idéia, uma emoção, uma estrutura de sentidos, uma atmosfera humana.” (*id. ibid.*, p. 208).

“Através da manifestação sensorial e individual, a arte faz transparecer uma dimensão mais profunda, que é de ordem espiritual.” (ROSENFELD, *op. cit.*, p. 208). O plano sensorial afeta os sentidos, abrindo a percepção para “camadas mais profundas de significados, emoções, e aspectos inefáveis da existência.” Essas esferas mais recônditas reveladas pela obra de arte comunicam, muitas vezes, aquilo que não se pode traduzir em conceitos, o indizível, as intuições.

Para Rosenfeld (*op. cit.*, p. 208), a comunicação deste aspecto da realidade, que somente pode ser intuído, ocorre graças aos meios sensoriais de expressão. A obra de arte é dotada de um “campo de forças que faz com que o apreciador entre em sintonia com o que é

expresso.” A este acontecimento, costuma-se designar como vivência ou experiência particular. Através de um fenômeno individual da realidade, a arte consegue fazer com que seu apreciador tenha a intuição de um fenômeno geral. “Na obra de arte, o individual e o universal, o geral e o específico, e espiritual e o sensorial se unem indissolavelmente.” (ROSENFELD, *op. cit.*, 208).

Somente na arte se unem ambos os pólos na vivência estética singular do apreciador que, ao mesmo tempo, participa e não participa, que se identifica intimamente com o fenômeno individual, sofrendo as impressões sensoriais e que, contudo, como apreciador e espectador, permanece suficientemente distante para poder compreender o sentido do que ocorre. [...] Decorre do exposto que a particularidade da arte é aquela síntese de duas esferas diversas: a esfera sensorial, fixada na matéria da pedra, do celulóide, da tela do pintor, das páginas do livro, na sucessão material dos sons; e a esfera espiritual das idéias gerais, que se revela através da esfera sensorial. [...] O segredo de toda obra de arte é a sua transparência que, num jogo intrincado de símbolos, deixa entrever um ser ideal, em última análise inexprimível, através da primeira camada puramente material de pedra, dos sons, da tela do pintor ou do celulóide do filme. (ROSENFELD, *op. cit.*, p. 209-210).

Diante do exposto, faz-se aqui um novo questionamento: o cinema agrega as características de uma obra de arte? De acordo com Barbáchano (1979, p. 19), no que diz respeito ao critério da individualidade da *poiésis* cinematográfica, é evidente que “o filme não é obra de um só homem, mas de toda uma equipe de profissionais que trabalham coletivamente.” Mesmo partindo de um roteiro, que pode ser escrito por uma pessoa somente, ou do trabalho do diretor, nem este nem o roteirista, sozinhos, dão conta da realização do filme. Em geral, cabe ao diretor a transposição das suas intuições para a tela do cinema, através da coordenação da sua equipe, que, envolvendo cenógrafos, figurinistas, maquiadores, contra-regras, cinegrafistas, fotógrafos, engenheiros de luz e som, eletricitas, coreógrafos, atores, etc., trabalha de forma concatenada. Além disso, o diretor não consegue trabalhar de

forma independente, ele precisa do produtor, que, junto às grandes empresas fornecedoras do capital necessário, consegue o financiamento para que a sua obra consiga uma concretização. Assim, pode-se afirmar, conforme Rosenfeld (*op. cit.*, p. 203), que num filme, há uma “personalidade coletiva a se expressar.”

Aqui, faz-se mister considerar que os investidores e produtores não financiam o filme simplesmente por questões beneméritas, ou por considerar o cinema como uma genuína forma de expressão artística. As diretrizes norteadoras da sua ação, como não seria diferente num mundo capitalista, é a obtenção de lucros compensadores de seus altos investimentos. Estes, por sua vez, dependem do consumo do que é produzido. Aí entram em cena os distribuidores e os exibidores, formando uma rede de propagação do filme, enquanto produto a ser consumido por um maior número de espectadores. Está montado o esquema industrial que envolve o mercado cinematográfico.

Fica patente que o que se expressa numa obra cinematográfica não é somente uma “personalidade artística coletiva” (ROSENFELD, *op. cit.*, p. 204), mas um cálculo estatístico dos lucros que os magnatas do cinema obterão, a partir da exibição massiva para milhões de consumidores. O filme, assim, constitui-se num produto a ser consumido, pois o capital investido visa a causar impressão sobre um número máximo de consumidores, não se configurando somente como a expressão de um número mínimo de artistas criadores.

Entretanto, como defende Rosenfeld (*op. cit.*, p. 204), tal fato não exclui que diretores de personalidade marcante, coordenando sua equipe, possam imprimir seu espírito nas obras que produz, “devendo ser consideradas como obras de arte no rigoroso sentido da palavra. E, como meio de expressão peculiar e inconfundível, o filme, feito de luz, imagem e movimento, invade o terreno da arte.” (*id. ibid.*, p. 34). Existem cineastas que se exprimem realmente através da obra fílmica, recriando, por meio de imagens, as suas vivências, concepções e sua maneira peculiar de sentir o mundo.

Considerando-se o fato de que as empresas financiadoras não têm, em geral, intenções estéticas, este aspecto se torna um fenômeno marginal. E é justamente a forma estética com a qual o filme expressa as intuições de quem o realizou que o tornam uma obra de arte. Segundo Turner (1997), as empresas não chegam, portanto, a se opor a uma moderada dose de elementos estéticos, mas estes aspectos são subordinados ao interesses do capital que financia tais obras, geralmente alheios à arte.

O filme deixou de ser produto de uma indústria isolada e passou a fazer parte de uma gama de artigos culturais produzidos por grandes conglomerados multinacionais, cujo principal interesse está, provavelmente, mais na eletrônica ou no petróleo do que na construção de imagens mágicas para a tela. (TURNER, *op. cit.*, p. 15).

Para Chiarini (*apud* ROSENFELD, *op. cit.*, p. 36), “a criação artística tem leis muito distintas das leis industriais; ao passo que a arte se traduz pela individualidade, personalidade e diferenciação, a indústria caracteriza-se pela uniformidade, estandardização, tipificação.” A razão artística tende a diferenciar um filme do outro; a industrial, ao contrário, tende a uniformizá-los.

Como aponta Barbáchano (*op. cit.*, p.19), os alemães, por sua vez, tentam conciliar ambas as tendências a partir do conceito de *traumfabrik*, que, numa tradução corrente, equivaleria ao termo “fábrica de sonhos”, ou seja, nesta perspectiva, o cinema seria “a indústria de se produzir a arte do imaginário.”

[...] a indústria cinematográfica mudou. Outrora um pequeno negócio dirigido por empresários entusiastas, passou a se concentrar num oligopólio dirigido por estúdios de Hollywood, que também tiveram de vender sua parte para outros interesses – principalmente na área da comunicação e da eletrônica -, de modo que

hoje o cinema é simplesmente um outro resultado da necessidade de diversificação dos grandes conglomerados. (TURNER, *op. cit.*, p. 19).

Ainda conforme Turner (*op. cit.*, p. 18-21), as empresas da indústria cinematográfica interferem não só na distribuição, comercialização e na exibição do filme, mas ao financiar o filme, interferem no processo como um todo, impondo os princípios que lhe parecem certos. Deste modo, não é difícil compararmos a produção cinematográfica com o que fora a produção artística em outras épocas, quando os chamados *gênios da arte*, seja na pintura, escultura, arquitetura, ou qualquer outra forma de expressão artística, se submetiam aos desmandos de quem os encomendava as obras, cerceando a sua liberdade de criação.

Em todas as épocas clássicas, o artista aceitou o compromisso entre a encomenda social e o sonho individual: sua obra representava a encruzilhada entre o seu caminho solitário e o caminho coletivo dos outros, tornando-se ponto de intersecção [...]. E a própria autonomia da arte consiste em aceitar a imposição da encomenda, impondo a ela, simultaneamente a sua magia. [...] Esta situação não exclui a possibilidade de criação de verdadeiras obras de arte. (ROSENFELD, *op. cit.*, p. 39).

Como narra Barbáchano (*op. cit.*, p. 19), há muitos anos, alguém perguntou a Alfred Hitchcock quando é que os cineastas escapariam às poderosas imposições comerciais que condicionam a feitura de uma película. “O famoso diretor respondeu que isto aconteceria somente no momento em que produzir um filme não custasse mais do que uma caneta esferográfica e uma folha de papel.”

Considerando o que já foi dito sobre o fato de o artista estar inserido num contexto social, pode-se afirmar que a sua expressão não pode estar restrita a si próprio. O artista que não utiliza a sua expressão para se comunicar, “deixa de ser artista e torna-se um alienado, à

margem da sociedade.” (ROSENFELD, *op. cit.* p. 39). É da natureza da arte a realização de uma síntese de auto-expressão individual e de comunicação social.

No caso da indústria cinematográfica, principalmente a *hollywoodiana*, o que nos dificulta compreender o cinema como uma forma de arte é o fato de esta indústria ter se constituído, ao longo do tempo, num grande centro de produção de entretenimento. Este termo remete a passa-tempo ou algo de valor menor numa avaliação estética. Segundo defende Rosenfeld (*op. cit.*, p. 42), “as nossas horas de lazer são essenciais para a nossa economia psíquica, uma vez que nos escravizamos em nossas relações de trabalho.” O cinema enquanto forma de entretenimento, estaria situado na esfera da negação do lazer. Contudo, ainda conforme Rosenfeld (*ibid.*, p. 42), “entretenimento e arte de modo algum se excluem, pois, embora diferentes, eles partem do mesmo princípio: a fruição e o prazer.”

Evidentemente que a arte é muito mais do que entretenimento; ela é uma experiência espiritual de intensidade incomparável, enriquecimento da vida emocional, do intelecto e da sensibilidade. Mas também a arte, assim como o entretenimento, provoca o prazer. Não podemos apreciar as obras que não nos interessam e que não nos entretêm, porém os produtos que nos entretêm não chegam a ser obras de arte. O fato de o cinema constituir-se em entretenimento não exclui a possibilidade de ele ser também uma obra de arte.

De acordo com Morin (*apud* MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 89), a propósito do cinema, “a divisão do trabalho e a mediação tecnológica não são incompatíveis com a criação artística”. Além disso, mesmo sob certa padronização, não implica a total anulação da tensão criadora.

É notório, no transcorrer da história do cinema, que os grandes conglomerados cinematográficos subestimaram o poder de inteligência das massas, oferecendo filmes de fácil compreensão, mediante a construção de uma semiótica simplificada, de fácil decodificação e até mesmo banalizadora. Esse foi um dos principais fatores que fizeram com que o cinema de

massas fosse bastante criticado. Por ter alcançado larga aceitação e aquiescência pelo público, esses filmes ditaram a tônica da produção. Entretanto, ainda existe uma parcela do público que busca uma forma de produção que supere este caráter de mero entretenimento que o cinema adquiriu. De acordo com Turner (*op. cit.*, p. 16), não raro, “alguns filmes que podem ser considerados como obras de arte foram fracassos de bilheteria.” O gosto do público foi condicionado pelas grandes produções de fácil consumo.

Embora os exemplares do cinema-entretenimento sejam abundantes e de muito maior alcance, não se pode julgar a *poésis* cinematográfica apenas pelo seu valor de mero entretenimento, pois esta traz consigo a marca de quem a produz, mesmo que sob encomenda de interesses alheios à arte. Afirmar que é impossível a criação da arte cinematográfica, a despeito da grande estrutura industrial que envolve o cinema, seja durante a produção, a distribuição e a exibição, seria injusto e até mesmo pessimista. A arte cinematográfica se torna possível e se instaura apesar da luta contra inúmeras circunstâncias desfavoráveis. Raras obras de valor estético, educativo e informativo superam as expectativas de um cinema que se reduz a mero entretenimento. São elas que outorgam ao cinema a sua característica de *sétima arte*.

## **1.2 A Escola de Frankfurt e os estudos clássicos sobre a crítica da cultura e das mídias de massa**

Em *Dialética do Esclarecimento*, mais precisamente no capítulo sobre a indústria cultural, Horkheimer e Adorno defendem a tese de que, na sociedade industrial, tudo se transforma em artigo de consumo. O mercado capitalista reduz todas as formas de produção cultural em objeto de compra e venda. Tudo é negociável, pois tudo adquire o *status* de mercadoria. Artes plásticas, cinema, tevê, religiões, ideologias... tudo sucumbe a uma



uniformização mercadológica imposta pela lógica consumista do capital. “Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entram no mesmo louvor do ritmo de aço.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

A essência da atenção que as massas prestam aos meios de comunicação (rádio, cinema, revistas...) é, segundo Adorno e Horkheimer (*ibid.*), o “reconhecimento do que se familiariza através da repetição” excessiva de determinadas fórmulas. Essas fórmulas de produção cultural em massa se padronizam através do êxito no consumo. Se determinada fórmula logrou êxitos, tende-se a repeti-la, porquanto ela é garantia de consumo. Essas circunstâncias intensificam a passividade social através da criação de pseudonecessidades para produtos supérfluos, ou seja, cria-se a idéia consensual de que se produz o que realmente é necessário.

Essa uniformização da técnica gera uma centralização cada vez maior do poder das classes hegemônicas, porque, ao passo que as *mercadorias* são consideradas por todos como gêneros de *primeira necessidade*, as consciências se uniformizam e, dessa forma, as forças de permanência perpetuam o *status quo* da sociedade industrial.

A indústria cultural é responsável pela “barbárie estilizada”, um termo usado por Adorno e Horkheimer (*ibid.*) para se referir à uniformização das mercadorias e à pseudodemocratização dos meios de acesso a essas mercadorias. Neste caso, fica abolida a distinção entre cultura de elite e cultura popular. A ideologia de que há igualdade e democratização dos meios mascara as extremas desigualdades que se estabelecem na sociedade. O mecanismo de venda dos produtos culturais não dirige às esferas menos favorecidas da sociedade o acesso aos bens materiais de forma igual às classes altas. Pelo contrário, contribuem para a decadência e para a falta de expressão dos “bárbaros”. Assim, evidencia-se a intenção dos meios de comunicação de massa que, ao estilizar determinadas tendências artísticas, elevam-nas ao *status* de melhor produto para ser vendido, como

acontece com a música, por exemplo. Veicula-se desde *country music*, passando pelo *axé*, *farró*, *arrocha*, *brega*, *dance*, *pagode* e outros ritmos. Na verdade, o que se pretende é vender. Todavia, o discurso é o de dar “oportunidade” às massas populares de se expressarem, “valorizando” a sua cultura. Essa política de pseudovalorização da cultura popular cria uma falsa imagem de igualdade social e disfarça as enormes disparidades sociais.

Adorno e Horkheimer (*op. cit.*) postulam que a *cultura de massas* não é cultura, e tampouco é por elas produzida. A *indústria cultural* trabalha com embustes e simulacros. A novidade é bem-vinda, desde que se enquadre nos padrões estabelecidos e não perturbe a ordem das coisas. Para que os produtos da *indústria cultural* sejam acessíveis, é indispensável que se elabore uma linguagem comum, um *idioma universal* que todos compreendam. Produz-se um código legível, que evita a complexidade e oferece aos produtos uma interpretação literal e mínima. O sistema de comunicação da *indústria cultural* esquematiza uma semiótica que atinge um número cada vez maior de espectadores. A educação promovida pela mídia é a educação do condicionamento pela repetição; um adestramento que visa à promoção de uma cultura “a-gramatical” e “des-ortográfica”.

A educação que promoveria uma *contracultura* a essa *cultura de massa* está circunscrita aos poucos que conhecem as amarras ideológicas do sistema capitalista e tentam promover uma conscientização contra os simulacros da sociedade do capital. Essa luta contra-ideológica só pode ser levada adiante, se for mostrado o conectivo entre a cultura massificada e a persistência das injustiças e discrepâncias sociais.

Analisando, mesmo que superficialmente, os programas de massa, a partir de um determinado nível crítico, percebe-se que os noticiários e programas informativos, bem como os de entretenimento, apenas mostram o que é conveniente. Deste modo, a verdade se torna algo parcial e manipulável. A realidade é recortada e montada de tal forma que o espectador,

ouvinte ou leitor tenha uma visão direcionada para o que é conveniente ser verdade; uma verdade induzida.

Seguindo o trajeto de Adorno e Horkheimer (*op. cit.*), Marcuse (1981) atesta que até a nossa sexualidade é condicionada por estímulos provenientes da *indústria cultural*. A sociedade capitalista conseguiu elaborar um mecanismo de desvio da libido para fins não sexuais. Para garantir a sua sobrevivência enquanto grupo, a sociedade impõe a seus membros uma série de restrições na utilização de sua energia libidinal. A esse mecanismo de canalização da libido para fins de cunho não-sexual Freud (1969) chama de “sublimação”. Marcuse (*op. cit.*) denuncia essa forma de dominação social, afirmando que a sociedade capitalista, baseada na exploração do trabalho humano, exacerba a repressão sexual. “Para que o capital pudesse se desenvolver, foi necessário que a energia libidinal fosse desviada para fins de progresso social, através da dedicação quase que exclusiva ao trabalho.” (MARCUSE, *ibid.*). O homem se vê “des-sexualizado”, reprimido em seus desejos individuais. Para que a sociedade capitalista tivesse a sua sobrevivência garantida e chegasse aonde chegou, foi preciso reprimir o uso individualista da libido e desviá-la para fins que garantissem a segurança social, através do trabalho. Marcuse (*ibid.*) denomina essa medida de “mais repressão”.

A sociedade do capital tem uma moral sexual repressiva. No processo de socialização, internalizamos os valores, padrões e normas de comportamento e tomamos essa moral opressora, com todos os seus tabus, preconceitos e credices necessários à manutenção da ordem das coisas: exploração da força de trabalho humana.

A mídia de massas contribui para a propagada liberdade sexual. Corpos e rostos sensuais cercam nossa atenção diariamente. O sexo é veiculado nos anúncios de forma

constante. Foucault<sup>13</sup> (1984) afirma que o discurso é uma forma de exercer o poder sobre o outro. Com isso, ele aponta elementos importantes para compreender que todo discurso é um discurso de dominação, de imposição. Os meios de comunicação de massa, através da propaganda, veiculam uma forma de discurso sexual dominador. O que ocorre é um enquadramento da libido aos padrões veiculados pelos *mass media*. Essa *variedade* de opções sexuais, serviços por telefone, culto ao corpo *perfeito*, etc. indicam que os comportamentos acontecem somente como o sistema permite que aconteçam, obedecendo a um padrão de previsibilidade. O prazer está ajustado às possibilidades que são oferecidas e tudo o que contraria o que está posto deve ser abolido e eliminado. Assim, fica vedada a *liberdade sexual*, como também a *opção sexual*. A possibilidade de exercer uma sexualidade que corresponda aos desejos *verdadeiros* é praticamente nula.

Numa sociedade onde a produção é alienada, o consumo inevitavelmente se torna alienado. O homem perde-se de seu centro. Torna-se fragmentado e diminuto. Perde a sua dimensão de humano e se reduz à mercadoria. É o que Marx chama de “reificação” do homem provocada pelo “fetichismo da mercadoria”, ou seja, “é a relação social determinada dos próprios homens que assume aqui a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.” (MARX, 2006, p.69). Nesta direção, pode se constatar que a mercadoria adquire um poder quase que miraculoso, fantasmagórico, nos anúncios veiculados pelos meios de comunicação de massa.

É interessante, ainda, notar que a *indústria cultural* trabalha com o princípio da não-satisfação das necessidades e dos desejos humanos. O princípio da frustração ou da satisfação incompleta é necessário para que o cliente, insatisfeito ou parcialmente satisfeito, volte a desejar os efeitos miraculosos da mercadoria, porquanto as suas necessidades ainda não foram

---

<sup>13</sup> Embora não seja um *teórico de Frankfurt*, a referência ao nome de Michel Foucault insere-se neste capítulo pelo fato de este pensador haver tratado da questão da sexualidade na sociedade contemporânea de forma bastante pertinente ao conteúdo aqui exposto.

sanadas. Todavia, essa insatisfação se dá de modo bastante subliminar. É necessário que fique implícito que o produto não garanta a satisfação completa, pois o sujeito “desejante” (FREUD, *op. cit.*) necessita de algo que supra (embora esse objeto de desejo nunca, ou quase nunca, supra) a sua necessidade de ser.

Marcuse (1973) classifica o homem contemporâneo como “unidimensional”, ou seja, as perspectivas humanas, que são a expressão do próprio homem, se reduzem a uma só face, a uma só dimensão. Na sociedade capitalista, o consumidor é a única dimensão assumida pelo homem, como também é a sua expressão. O indivíduo perde a capacidade de crítica e contestação e qualquer possibilidade de oposição é descartada.

Para compreender melhor como a indústria cultural se estabelece a partir da “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2000) das obras de arte, faz-se necessário compreender como se deu a cisão entre *civilização* e *cultura*. Conforme assentem Adorno e Horkheimer (*op. cit.*), *civilização* seria o mundo concreto da reprodução material, o mundo do trabalho, da necessidade, da matéria, o mundo da exterioridade. *Cultura* diz respeito ao mundo das idéias e dos sentimentos elevados, com a liberdade, felicidade, lazer, espírito, interioridade. Fica evidente que, numa sociedade capitalista, onde uma camada social dominante detém os meios de produção e a “mais-valia” (MARX, *op. cit.*), apenas um pequeno grupo pode usufruir dessa *cultura*, e do acesso aos bens culturais como a pintura, a música, etc.. Essa separação em dois mundos visa a justificar a exploração da maioria, submetida a um trabalho desumano. Uma vez no poder, a burguesia fala de igualdade abstrata para gozar da liberdade real.

De acordo com Adorno e Horkheimer (*op. cit.*), se o primeiro intento da dominação cultural era separar a produção material (*civilização*) da produção de bens espirituais (*cultura*), o passo seguinte foi baixar a cultura de seu pedestal e disseminá-la entre as massas. O processo foi, então, transformar a obra de arte e a cultura em *mercadoria*; processo esse

viabilizado pela revolução técnico-industrial. As fábricas, que produziam bens de consumo, passaram a produzir bens de consumo cultural para todos: imprensa, fotografia, cinema, disco, cassete, vídeo, dvd, etc. Adorno afirma que ele e Horkheimer preferiram usar o termo *indústria cultural* em lugar de *cultura de massa*, que poderia tratar-se de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas ou da forma contemporânea da arte popular.

Freitag (1994, p.70) assevera que:

A separação entre a produção material (civilização) e a produção de bens espirituais (cultura) não era a forma mais adequada para dissimular as estruturas do novo sistema de produção. A fim de tornar os trabalhadores dóceis e submissos, não bastava recorrer à dicotomia entre civilização e cultura, entre escassez material externa e riqueza espiritual interna. Tornou-se imperioso mudar os padrões de organização da produção cultural que foi sendo gradativamente cooptada pela esfera da civilização, isto é, sendo absorvida pelo sistema da produção de bens materiais que reestruturou inteiramente as formas de circulação e consumo da cultura. (FREITAG, 1994, p.70).

Ainda conforme indicam Adorno e Horkheimer (*op. cit.*), a cultura, tornada mercadoria, perde sua característica de cultura e se transforma em valor de troca que ajuda, por sua vez, a reproduzir o sistema. Onde a mercadoria reina absoluta, tudo precisa se transformar em mercadoria: a arte, as idéias, os valores espirituais, as invenções, a criação. O anúncio comercial, visto através das mídias de massa, deixa de ter o caráter único, singular, deixa de ser expressão de criatividade, da genialidade de um artista, poeta ou publicitário. É uma mercadoria e como mercadoria é tratada: comprada, vendida, consumida. O lucro predomina sobre o aspecto filosófico, estético, religioso, literário que uma obra arte possa ensejar.

Analisando nossa sociedade e a função da comunicação, não se pode deixar de ver que as explicações fornecidas pela elite que produz mensagens e explicações de mundo usam a ideologia para tornar suportável a contradição. “A dominação passou da esfera corporal, biológica, para a esfera psíquica e para a manipulação das consciências.” (MARCUSE, 1981). O verdadeiro *pecado* passa a ser o desejo que os homens têm de bens de consumo, e não a organização geral que os impede de chegar a eles.

Na “sociedade administrada” (ADORNO, 1993), a sociedade da “cultura afirmativa” (*id. ibid.*), isso configura o caráter repressivo desta sociedade que continua a reproduzir em seus membros as necessidades que ela mesma estimula, de modo que os indivíduos continuem a reproduzir a sociedade. Adorno (*ibid.*) critica Hegel e Marx, quando afirma que a dialética desenvolvida por eles recaía no “caráter afirmativo do existente.” Critica o pensamento por um sistema fechado e a totalidade hegeliana que pretende abarcar a realidade sem fissuras do Absoluto. Para combater este problema, o “caráter afirmativo da cultura”, Adorno (*op.cit.*, p. 91) defende que é necessário o desenvolvimento de uma “dialética negativa”:

[...] poder-se-ia chamar a dialética negativa de um anti-sistema. Com os meios da lógica dedutiva, a dialética negativa rechaça o princípio de unidade e a onipotência e superioridade do conceito. Sua intenção é, ao contrário, substituí-los pela idéia do que existiria fora do embuste de uma tal unidade. (ADORNO, 1993, p. 91).

Os pensadores de Frankfurt não partilham da mesma opinião quando o assunto é a “reprodutibilidade da obra de arte” (BENJAMIN, *op. cit.*). Para Adorno, Horkheimer e Marcuse, a *indústria cultural*, aparentemente democrática, pelo fato de se ter uma fácil “reprodutibilidade técnica”, nega o acesso às “grandes obras” da cultura a um contingente muito grande de pessoas. O que se promove é uma banalização generalizada, através de produtos de fácil acesso e baixa qualidade. A autonomia de pensamento das classes populares

sucumbe aos estímulos fantásticos da *indústria cultural*. Esta, por sua vez, promove a ideologia generalizada de que evidencia e veicula as formas de expressão das camadas populares. Entretanto, o que se observa é uma obliteração, em escala industrial, das consciências.

A reflexão crítica cede lugar ao entretenimento perverso. Guerras, genocídios, violência nas cidades e no trânsito, tráfico de drogas, catástrofes naturais, etc. misturam-se aos bailes *funk*, ao carnaval multicolorido das escolas de samba, aos programas de variedades, à beleza anabolizada dos modelos, e assim por diante, produzindo num espetáculo de “belo horror” (BENJAMIN, 1994d) e uma banalização do colapso social no qual estamos inseridos.

Para Benjamin (2000), ao contrário do que pensam Adorno, Horkheimer e Marcuse, a “reproduzibilidade em série da obra de arte” permite um acesso maior a esta. Embora a arte “perca a sua unicidade, aumenta o seu valor de exposição.” Nesse aspecto, é ilustrativa a seguinte passagem de Freitag (*op. cit.*, p.74-76) quando afirma que:

No culto religioso medieval, o valor de exposição da obra de arte é praticamente inexistente, sendo enfatizado quase que exclusivamente seu valor de culto. A obra de arte se mantém escondida, inacessível ao olhar do espectador. [...] Na medida em que o mundo se dessacraliza, a obra de arte vai sendo liberada para o olhar do espectador. Mas, o valor de culto não desaparece. Ele sobrevive nas formas seculares da arte como culto do belo. A idealização extrema da arte mostra claramente sua origem religiosa [...]. O valor de exposição aumenta, sem que se perca o elemento cultural, que continua presente na ‘aura’ da obra de arte. O objeto aurático é caracterizado pela unicidade (*einmaligkeit*) e a distância (*entfernung*). O espectador permanece fascinado pela ‘aura’. A ‘aura’ é uma espécie de invólucro que envolve a obra de arte [...]. A passagem do período burguês para a sociedade de massa está caracterizada pela perda da aura. A perda da aura ocorre em consequência de dois fatores básicos: a tecnificação crescente do mundo e a reproduzibilidade técnica da obra de arte, que leva a uma massificação do consumo dos bens artísticos. Ambos os fatores decorrem da modernização da sociedade burguesa do século XIX. [...] para Benjamin, com a perda da aura, se destrói a unicidade e a singularidade da obra de arte, mas, ao perder o seu valor de culto, seu



valor de exposição se intensifica. [...] A obra adquire uma nova qualidade: ela se torna acessível a todos, seu consumo generalizado se torna possível, ela adquire, por assim dizer, um novo valor: um valor de consumo. (FREITAG, *op. cit.*, p.74-76).

Considerando-se que há diferenças no modo de pensar e até mesmo divergências entre os teóricos críticos<sup>14</sup>, não se pode negar que há também entre eles uma concordância fundamental, que é o próprio pressuposto da visão dialética: tudo contém sua negação, tudo contém sua contradição. Assim como a cultura, a arte, os meios de comunicação em geral têm como função representar a ordem existente, eles, também, denunciam, criticam, mostram as contradições dessa ordem. “A cultura pode reprimir, pela força do passado, mas liberta e acena com um futuro diferente.” (ADORNO, 1993). As dimensões conservadora e emancipatória, no campo da cultura, andam de mãos dadas.

Segundo Freitag (*op. cit.*, p.77),

Marcuse, Horkheimer e Adorno, bem como Benjamin, são unânimes em atribuir à cultura em geral, e à obra de arte em especial, uma dupla função, a de representar e consolidar a ordem existente e ao mesmo tempo a de criticá-la, denunciá-la como imperfeita e contraditória. Essa dupla função decorre do caráter ambíguo da própria cultura de ser, ao mesmo tempo, a depositária das experiências passadas de repressão e das expectativas de melhoria, de aperfeiçoamento: ela critica o presente e remete ao futuro. A dimensão conservadora e emancipatória da cultura e da obra de arte encontram-se, pois, de mãos dadas. (FREITAG, *op. cit.*, p. 77).

Diante do quadro até aqui exposto, ficam algumas indagações básicas: poderá o homem conciliar a satisfação dos seus reais desejos com as imposições da civilização? Haveria alternativas a essa dominação? Que papel caberia à Filosofia, às Ciências Humanas e

---

<sup>14</sup> A esse respeito Martín-Barbero (*op. cit.*, p.79-80) afirma que, embora seja costume classificar Benjamin como um teórico da *Escola de Frankfurt*, por causa de algumas convergências temáticas, este difere do pensamento frankfurtiano, principalmente no que tange ao método de abordagem das questões tratadas. Este assunto será discutido ao longo deste capítulo.

à Educação na promoção das mudanças aspiradas? Qual seria uma possível solução para o quadro de degradação ao qual chegou a sociedade industrial? Como se promoveria às camadas populares um acesso maior às “grandes obras” da cultura e como fazê-las se expressar de forma não alienada?

Contra essa realidade de exploração do homem e da natureza pelo homem, os teóricos de Frankfurt propõem uma perspectiva estética em que, “a imaginação produtora e criadora e as potencialidades de libertação do Eros das amarras da civilização repressiva e castradora poderiam promover uma significativa mudança social.” (MARCUSE, 1981). Conforme expõe Marcuse (*id. ibid.*), a arte (não a reprodução massificada pela técnica) consegue transcender as determinações de tempo e de espaço. Ela promove uma reconciliação do homem com a natureza interior e exterior, porque “rompe com a submissão à produtividade do mundo utilitarista e competitivo, centrado no incentivo à produção em massa e na renúncia ao prazer.”

A esse respeito, é interessante notar o que Marcuse (1993, p. 110-113) ainda discorre:

A arte está ligada a uma percepção do mundo que aliena os indivíduos de sua existência funcional e da realização de seu desempenho funcional – arte está voltada para a emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão em todas as áreas de subjetividade e objetividade. Mas esse sucesso supõe um grau de autonomia que arranca a arte da potência de mistificação do dado e a libera, permitindo-lhe exprimir a verdade que lhe é própria. Na medida em que o homem e a natureza são constituídos por uma sociedade não-livre, seu potencial reprimido e deformado só pode ser representado sob uma forma que distancia e destaca. O mundo da arte é o de um princípio de realidade diferente, o da alteridade; e é por sua alteridade que a arte preenche uma função cognitiva: comunica verdade que não são comunicáveis em nenhuma outra linguagem, ela contradiz. [...] O caráter afirmativo da arte tem ainda uma outra fonte, pois a arte está engajada ao lado de Eros, afirma imperativamente os instintos de vida em sua luta contra a opressão social e instintual. A permanência da arte, sua imortalidade histórica ao longo de milênios de destruição testemunham esse engajamento. [...] Nesse sentido,

renunciar à forma estética é abdicar de sua responsabilidade. Abdicação que priva a arte da forma mesma pela qual ela pode criar esta outra realidade no interior da realidade estabelecida: o universo da esperança. (MARCUSE, 1993, p. 110-113).

Como apontam Adorno e Horkheimer (*op. cit.*), o direito à cultura é o direito de acesso aos bens culturais, e a compreensão destes bens é o ponto de partida para a transformação da consciência das classes populares. É necessário considerar que os bens culturais não nascem apenas do esforço dos *grandes gênios*. Assentir com esta idéia de que *só os grandes* produzem cultura é elitizá-la e restringir o seu alcance. Faz-se mister considerar que os excluídos da dita “alta cultura” a ela devem ter acesso. A *indústria cultural* produz uma maior exclusão dos indivíduos das classes menos favorecidas quando desfigura a sua cultura, criando arranjos técnicos para “satisfazer o gosto das massas”. Duas grandes questões colocam-se agora: Como criar nas massas populares o gosto por uma cultura “desbarbarizada” (ADORNO, 2000)? Como dar acesso às classes populares a esse tipo de produção cultural? Adorno (*ibid.*, p.155-156) vê na educação uma alternativa à “barbárie” que oblitera as consciências e a formação de um espírito negador do caráter afirmativo da cultura:

A tese que gostaria de discutir é a de que desbarbarizar tornou-se a questão mais urgente da educação hoje em dia. O problema que se impõe nesta medida é saber se por meio da educação pode-se transformar algo de decisivo em relação à barbárie. Entendo por barbárie algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo particularmente disforme em relação à sua própria civilização – e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos tempos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta civilização venha a explodir, aliás, uma tendência imanente que a caracteriza. Considero tão urgente impedir isto que eu reordenaria todos os outros objetivos educacionais por esta prioridade. [...] Eu começaria dizendo algo

terrivelmente simples: que a tentativa de superar a barbárie é decisiva para a sobrevivência da humanidade. [...]. (ADORNO, 2000, p.155-156).

Não seria demasiadamente ingênuo pensar que a educação promoveria a emancipação das classes menos favorecidas pelo sistema social vigente? Como visar a uma educação libertária, considerando-se que esta tem de enfrentar a institucionalização do sistema de ensino, que se constitui num aparelho a serviço da ideologia do sistema social no qual está inserido? Na tentativa de fundamentar a discussão levantada por estas indagações, Adorno (2000, p.143-144) aponta que

a educação seria impotente e ideológica se ignorasse o objetivo de adaptação e não preparasse os homens para se orientarem no mundo. Porém ela seria igualmente questionável se ficasse nisto, produzindo nada além de *well adjusted people*, pessoas bem ajustadas, em conseqüência do que a situação existente se impõe precisamente no que tem de pior. Nestes termos, desde o início existe no conceito de educação para a consciência e para a racionalidade uma ambigüidade. Talvez não seja possível superá-la no existente, mas certamente não podemos nos desviar dela. (ADORNO, 2000, p. 143-144).

Para Adorno (*op. cit.*, p. 145), a “teoria estética”, estruturada a partir da “articulação entre as artes”, principalmente a música e o cinema, seria uma forma consistente de “negar e criticar as condições de barbárie”.

De acordo com Freitag (*op. cit.*, p.83),

a perplexidade com o real, os horrores do nosso tempo, o fracionamento da vida cotidiana podem ser magistralmente expressos nessa forma estética: a música erudita de vanguarda. Mas a música meramente incorpora de forma enigmática e codificada um texto que precisa ser decifrado, interpretado, revelado. Esse papel cabe à *teoria estética*, que em sua ‘leitura’ da representação musical do real decodifica e traz à tona os elementos críticos e contestadores nela contidos,

permitindo, assim, uma análise e uma crítica das formas materiais de organização da sociedade. Nesse sentido, a teoria estética se revela superior à teoria crítica que, bem ou mal, permanecia vinculada a um conceito de razão cuja integridade já tinha sido questionada na *Dialética do Esclarecimento* e na *Dialética Negativa*. Nessas obras, Adorno havia expressado sua profunda desconfiança em relação ao próprio ato do pensamento. [...]. (FREITAG, *op. cit.*, p.83).

Adorno (2000) reconhece, assim, que a arte é a última barreira da sociedade, onde permanecem a esperança e a utopia, que transcendem o *status quo* alienador. É aqui que se pode começar a falar de alternativas e a constatar como nas sociedades é possível a resistência à avalanche da dominação cultural. A perspectiva estética defendida por Adorno (*ibid.*) fornece elementos para a compreensão das alternativas que estão sendo geradas, principalmente a partir das camadas populares, na construção de uma sociedade nova, diferente. É claro que essas próprias alternativas são, algumas vezes, cooptadas e recuperadas pela máquina do sistema, mas sempre permanecem abertas. Como aponta Adorno (*ibid.*), “contra todo o totalitarismo, contra toda a dominação, o artista ainda consegue entrever o reino da possibilidade, a brecha da liberdade, o raio de luz que mostra um caminho diferente, o novo.” Através de uma perspectiva estética, consegue-se perceber na arte os momentos críticos e a negatividade que ela representa, compreendendo a realidade em suas múltiplas dimensões contraditórias.

### **1.3 Crítica à Teoria Crítica: Benjamin, o cinema e a perda da aura**

Embora já se tenha aqui abordado sobre a posição benjaminiana a respeito da “reprodutibilidade da arte através da técnica” (2000), é necessário discutir como se estabelece a relação arte/técnica/cultura/sociedade a partir da fundamentação de uma crítica à crítica

estabelecida pelo teóricos de Frankfurt. Assim, torna-se indispensável considerar as fissuras no pensamento de Adorno e Horkheimer e analisar como Benjamin constrói sua análise sobre a relação da sociedade com a obra de arte.

Conforme Martín-Barbero (*op. cit.*, p. 71), Adorno e Horkheimer partem da racionalidade desenvolvida a partir da era moderna, principalmente depois da *Revolução Industrial*, denominada de *razão instrumental*, que “reduz todas as coisas à lógica do utilitarismo, da produção, da massificação e da mercantilização da existência social, para se chegar ao estudo das massas como lugar de manifestação dos processos de legitimação dessa lógica.” Em vez de realizarem uma “análise empírica do processo de massificação, eles partem de uma macroestrutura constitutiva da mentalidade ocidental: a lógica da racionalidade instrumental e os elementos constitutivos dos conflitos estruturais da sociedade.” (*id. ibid.*, p. 71).

Ainda conforme aponta Martín-Barbero (*op. cit.*, p. 72), um dos méritos da análise desenvolvida pelos pensadores de Frankfurt reside no fato de estes terem induzido a um debate político sobre a relação entre a cultura e a sociedade. Entretanto, tal debate se configurou, principalmente na esfera acadêmica, “numa prática de caráter dogmático em que o marxismo fora levado a cabo de uma forma mais afetiva do que efetiva.” (MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 72).

Pautados na dialética marxiana, que se caracteriza por uma pretensão epistemológica de caráter totalizante, Adorno e Horkheimer buscam, a partir de uma análise da lógica da indústria, uma unidade no sistema, que é reguladora da existência social. Essa lógica produziria uma uniformidade tanto na produção, quanto no consumo em série, bem como se estenderia às relações entre as pessoas, impossibilitando as diversificações e as divergências. “Uma dimensão fundamental dessa análise terminaria resultando num pessimismo cultural que levaria a debitar a unidade do sistema na conta da racionalidade técnica, convertendo a

qualidade dos meios naquilo que não é senão um modo de uso histórico.” (MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, p. 74).

Conforme visto no tópico anterior, segundo a Teoria Crítica, a cultura se degradou em indústria da diversão, onde o Capitalismo articulou os dispositivos do ócio aos do trabalho. O lazer, que seria uma fonte de realimentação da energia física e psíquica, foi cooptado pela lógica do sistema e transformado em entretenimento, através do espetáculo produzido em série para ser consumido pelas massas. Assim, depois de uma longa jornada de trabalho, o indivíduo buscaria os estímulos da indústria da cultura massificada para conseguir uma liberação das tensões sofridas no transcorrer das suas atividades laborais. Como o sistema já cooptou as possibilidades de lazer e as transformou em entretenimento, não restaria mais ao trabalhador qualquer alternativa a não ser se conformar às possibilidades apresentadas pela indústria da diversão, que lhe cobraria um alto valor pelo que oferece. Deste modo, não bastasse a relação explorada do trabalhador no seu tempo de produção, também seria explorado em seu tempo livre, tornando-se duplamente alienado. Isso se constituiria numa outra face desta unidade totalizadora do sistema.

Martín-Barbero (*op. cit.*, p. 75-76) afirma que, no encalço da crítica à indústria da diversão, outro aspecto e ser considerado por Adorno e Horkheimer seria o da “dessublimação da arte”, que, antes vista sob a ótica do sagrado, agora é também regida pelas leis de mercado, caracterizando-se por uma natureza paradoxal: ao mesmo tempo que era “a expressão da unicidade de uma percepção do mundo, portanto autônoma, agora é condicionada pela economia mercantil, degenerando-se em indústria da cultura massificada.” E o que antes representava a liberdade de criação do artista, agora se transforma num “invólucro dissimulado”: o estilo, que nada mais é do que uma “coerência de caráter puramente estético que se esgota na imitação.” A verdadeira arte estaria restrita ao espaço privado daqueles que podem pagar para ter acesso, uma arte reservada às minorias. O gozo e a fruição, segundo

Adorno, não podem servir como parâmetro para avaliação do que possa ser uma obra de arte, uma vez que o entretenimento também os provoca. “O prazer seria somente um extravio, uma fonte de confusão, pois quem tem prazer com a experiência é o homem das massas, o homem trivial, alienado e subordinado.” (ADORNO *apud* MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, p. 76).

Sabemos que a crítica ao prazer tem razões não só estéticas. Os populismos, fascistas ou não, têm predicado sempre as excelências do realismo e têm exigido dos artistas obras que transpareçam os significados e que se conectem diretamente com a sensibilidade popular. Mas a crítica de Adorno, falando disso, aponta, contudo, para outro lado. Cheira demais a um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único e verdadeiro paradigma, mas também que o identifica com o seu conceito: um conceito ‘unitário’, que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade. (MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, p. 78).

Atesta Martín-Barbero (*op. cit.*, p. 72) que os trabalhos de Walter Benjamin dão um salto qualitativo em relação a essa busca da unidade, ora postulada por Adorno e Horkheimer, inaugurando um pensamento novo: “o popular na cultura não como a sua negação, mas como experiência e produção.”

Como indica Martín-Barbero (*op. cit.*, p. 80), a divergência entre Benjamin e Adorno/Horkheimer começa já pelo método de abordagem. Diferentemente daqueles, Benjamin, “tomando a realidade como descontínua, não a investiga a partir de um lugar fixo, pois não assenta as bases do seu processo investigativo na categoria da unicidade, mas sim da pluralidade.” Em seu método de abordagem, Benjamin promove uma “dissolução da busca pelo centro e se interessa pelas margens, por aquilo que foi relegado pela Teoria Crítica e até pela Teoria Estética.”



Adorno e Habermas, conforme Martín-Barbero (*op. cit.*, p. 80), acusam Benjamin, por conta do seu método *micrológico*, de não dar conta das mediações, de “saltar da economia à literatura e desta à política fragmentariamente.” Justamente Benjamin, que foi o “pioneiro em vislumbrar a mediação fundamental: as transformações do ‘*sensorium*’ dos modos de percepção, da experiência social.” (*id. ibid.*). Esta mediação primordial permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura. “Para a razão iluminista, a experiência é o território obscuro, minado pelas crenças e fracas percepções sensoriais, constitutivamente opaca e impensável.” (*id. ibid.*). Benjamin, ao contrário, defende que “pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica.” (*id. ibid.*). Não se pode compreender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência, pois, diferentemente do que ocorre com a cultura aristocrática, cuja chave reside na própria obra, as massas têm a sua chave na percepção e no uso.

O pensamento benjaminiano, segundo coloca Martín-Barbero (*op. cit.*, 81), propõe-se a tarefa de pensar as mudanças que configuram a modernidade a partir do espaço da percepção, “amalgamando o que ocorre nas ruas, nas fábricas, nas escuras salas de cinema, na literatura, entre outros.” Uma coisa é passar, pela “lógica dedutiva, de um elemento a outro, elucidando as suas evidentes conexões; outra, bem diversa, era descobrir parentesco em ‘obscuras relações’ entre a refinada escritura de Baudelaire e as expressões da multidão urbana” (*id. ibid.*) e, por conseguinte, destas com a montagem cinematográfica; ou “rastrear os conflitos de classe que marcam a vida urbana através das narrativas folhetinescas.” (*id. ibid.*).

Ainda conforme afirma Martín-Barbero (*op. cit.* p. 81-82), o célebre texto benjaminiano *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica* não só foi um dos mais lidos como também como “um dos mais mal lidos e interpretados da obra do Walter

Benjamin.” Tal fato ocorreu por conta de se haver realizado a leitura deste de forma isolada do conjunto da sua obra. Segundo Martín-Barbero (*ibid.*), é um equívoco pensar em Benjamin como um “otimista ingênuo, crédulo da tecnologia e da ideologia do progresso”, ou que ele “identifica a morte da aura com a morte da arte.” Pelo contrário, neste texto, Benjamin, ao refletir sobre o “desaparecimento da aura na obra de arte”, está dando vazão ao que a arte acadêmica e burguesa nega: a acessibilidade. Além disso, mais do que a própria arte ou a técnica, Benjamin está “interessado em como se produzem as transformações sociais e culturais a partir da experiência do sujeito, como o sujeito capta, dentro da esfera simbólica na qual está inserido, as impressões da sua realidade.” (*ibid.*). Neste sentido, a experiência coletiva é também fundada na experiência sensorial particular do sujeito.

E como a sensibilidade se insere e se manifesta no seio das transformações sociais? Benjamin, conforme atesta Martín-Barbero (*op. cit.*, p. 82), responderia que as massas, em meio a essa série de transformações impulsionadas pelas diversas tecnologias de reprodução, que também se constituem em bens simbólicos, têm a capacidade de “significar e ressignificar as vivências coletivas a partir da experiência.” Ao se retirar o “invólucro aurático e sagrado dos objetos, as massas teriam acesso ao ‘humano’ desses objetos, através da experiência de similitude e aproximação.” (MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, p. 82). A “trituração da aura” (*ibid.*) aproximaria as massas dos bens artísticos produzidos, pois com esses bens as massas se identificariam e poderiam utilizá-los e usufruí-los.

[...] fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reproduzibilidade. Retirar o

objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o *semelhante* no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, 1994c, p. 101).

Para Martín-Barbero (*op. cit.*, p. 82), a nova sensibilidade, ou o “*novum sensorium*” das massas é a da aproximação, da semelhança, da mimese. Mimese aqui é entendida não como na interpretação clássica platônica de mera cópia de um modelo ideal, mas sim a busca de representação a partir daquilo que se repete, daquilo que é idêntico no mundo dos objetos.

É esse sentido, esse novo *sensorium*, o que se expressa e se materializa nas técnicas que como a fotografia ou o cinema violam, profanam a sacralidade da aura – ‘a manifestação irrepitível de uma distância’ -, fazendo possível outro tipo de existência das coisas e outro modo de acesso a elas. [...] Antes, para maioria dos homens, as coisas e não só as de arte, por próximas que estivessem, ficavam sempre longe, porque um modo de relação social lhes fazia parecer distantes. Agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e mais sagradas. E esse ‘sentir’, essa experiência, tem um conteúdo de exigências igualitárias que são a energia presente na massa. (MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, p.82).

O cinema, a partir do processo de dissolução da aura, seria um agente muito eficaz como instrumento de formação da consciência coletiva, pois, ao tornar-se capaz de atingir as massas, assume uma significação social inédita enquanto obra de arte. Além disso, o acesso do espectador à cópia levanta um novo questionamento quanto à unidade e à durabilidade da obra, ou seja, sua integração com a tradição. Assim, com a dissolução do elemento tradicional da herança cultural, o cinema assume papel decisivo na modificação do modo de sentir e perceber a obra de arte.

Como já foi exposto, o valor de unicidade da obra de arte tradicional funda-se no ritual de apreciação da obra. No caso do cinema, conforme Benjamin (2000, p. 239), essa função no

“modo de ritual, no qual apenas um número restrito de pessoas têm acesso à obra de arte, dissipa-se com a cópia e sua capacidade de atingir múltiplos espaços simultaneamente” e ainda adquire uma nova função: a do modo de exibição.

Esses dois fatores se opõem diametralmente. Isso acontece porque, com a possibilidade de exibir a obra em numerosas situações, seu valor de culto é reduzido, enquanto o valor de exibição é aumentado, fazendo desaparecer o aspecto ritualístico da obra. Isso modifica a obra de arte qualitativamente, pois o cinema adquire uma nova significação que altera a função social da obra artística. É esse, segundo Benjamin (*op. cit.*), o primeiro aspecto “revolucionário” do cinema.

No caso da fotografia, “a aura ainda persiste diante de retratos de entes queridos e falecidos” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 232), mas, no cinema, a aura desaparece completamente. O cinema, como nova modalidade artística, reconstrói o fazer e o apreciar artísticos independentemente. Outra diferença está em como a *performance* do ator se dá. Enquanto “no teatro a interação entre o ator e o público é imediata, sendo possível que ele interprete vários papéis, no cinema, o ator interpreta a si mesmo mais do que a seus próprios personagens.” (*id. ibid.*, p. 235). Por isso, o desempenho do ator de cinema também é desprovido de aura, assim como a dos personagens interpretados por ele.

Nesse processo de dissolução da aura no cinema, a mediação do “aparato técnico” tem um papel central, pois ela é “responsável por captar e restringir a atuação do ator como melhor convier ao fotógrafo e ao diretor” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 242), além de poder modificar as cenas e reestruturá-las na montagem. Como se isso não bastasse, o ator ainda executa um contínuo papel de teste, pois sua *performance* é realizada perante uma equipe técnica especializada. E mais, a massa, simbolizada pela câmera, também exerce uma “coerção prévia invisível.” (*id. ibid.*).

Uma das preocupações de Benjamin é demonstrar como o cinema poderia servir à revolução. “Para Benjamin, toda obra de arte guarda em si uma crítica à sociedade, mesmo que não trate diretamente de problemas sociais.” (KOTHE, 1976, p.93). Apesar de afirmar que tudo o que se pode esperar do cinema é uma crítica das concepções antigas de arte, o pensador pode lhe conferir aspectos revolucionários em sua refuncionalização social e na sua ampliação da percepção sensível.

Outro aspecto “revolucionário” do cinema é a possibilidade de conciliar os usos artístico e científico da imagem. Por meio de técnicas desconhecidas até então, tais como a “ampliação e a câmera lenta, aspectos da realidade são despertados.” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 246). É como se a realidade que se mostra para a câmera fosse diferente da que o indivíduo percebe a olho nu. Ou, compara Benjamin (*op. cit.*, p. 247), como se houvesse um “inconsciente óptico a ser desvendado, tal como a psicanálise revelou um inconsciente psicológico.”

Realizando o inventário da realidade mediante seus grandes planos, sublinhando os detalhes ocultos em acessórios familiares, explorando meios vulgares sob a genial direção da câmera, o cinema, se por um lado nos faz melhor perceber as necessidades que dominam nossa vida, conduz, por outro, a abrir um campo de ação imenso e de que não suspeitávamos. (BENJAMIN, 2000, p. 246).

Para Benjamin (*op. cit.*, p. 242), é na montagem que o elemento criativo do cinema mais pode florescer. “Ela altera a percepção sensível e a apreciação estética, pois se baseia e se constrói a partir de choques audiovisuais entre planos e cenas.” Dessa forma, a montagem modifica a relação entre fruição e concentração exigida por uma obra de arte tradicional, pois a associação de idéias passa a ser induzida pelas imagens e não mais pela contemplação conferida pelo recolhimento do espectador. Além disso, as reações individuais agora são

condicionadas pelas reações da massa de espectadores como um todo. “A massa é uma matriz de onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte.” (*id. ibid.*, p. 250).

Como nova forma de arte, o cinema, portanto, diferencia-se das demais artes tradicionais no seu modo de apreciação e pode modificar a percepção sensível tanto da obra quanto da realidade. Soma-se ao fato de as obras cinematográficas serem desprovidas de aura o efeito da montagem, que leva o espectador a um duplo choque. Assim, sua forma de apreciação passa a ser “distraída” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 252), pois as associações de idéias são interrompidas pelo filme, e, conseqüentemente, não mais contemplativa.

Benjamin insistia, por vezes, na idéia de que o verdadeiro artista, independentemente de sua convicção política, é, por natureza, um inconformado em relação ao institucionalizado, pois propõe, através de seu trabalho, alternativas ao existente. Tal proposição não precisa ocorrer necessariamente através da construção de utopias, mas pode se dar simplesmente pelo ‘retratar’ a realidade, denunciando-a ao mostrá-la como ela é. [...] Caso os artistas de uma época se mostrem incapazes de expor a sociedade em que vivem, isto ocorre porque eles a aceitam como ela é, seja por mancomunação com a classe dirigente, seja por medo de irritá-la com críticas. (KOTHE, *op. cit.*, p.91-92).

O cinema, por toda sua importância social e política, exerce papel crucial no modo de pensar e agir de seus espectadores. Por isso, Benjamin analisa os possíveis usos dessa arte pelos sistemas totalitários de sua época e as respectivas conseqüências. Para evitar que o fascismo use o cinema para manipular seus espectadores, Benjamin (*op. cit.*, p. 254) sugere uma nova prática para a arte como um todo: a da “politização”.

Ao constatar a “estetização da política” como prática do fascismo, Benjamin (*op. cit.*, p. 254) propõe a “politização da arte”. Esta faria com que o cinema se tornasse realmente “revolucionário”, o que o impediria de ser apreendido e “empregado pelo fascismo”. (*id. ibid.*,

p. 252). Esta nova práxis seria o oposto da “estetização da política”, promovida pelo nazismo e pelo fascismo. Benjamin (*ibid.*, p. 254) propõe a “politização da arte” em oposição à “estetização nazi-fascista da política”. Deste modo, delinea o caminho para que o cinema seja tratado como uma forma de arte “revolucionária”, que pudesse, a partir da superação tecnológica, sugerir “novas formas de vivência e de percepção” à massa de expectadores.

A forma de recepção do cinema engloba os órgãos sensoriais como um todo, pois, embora parta da visão, a recepção do cinema não é apenas visual. Decorre daí a importância do cinema para a reflexão estética, filosófica, cultural, política, social e, sobretudo, para as considerações analisadas sobre a recepção do cinema e sua experiência em Itororó.

## CAPÍTULO II

### CINEMA BRASILEIRO: TRAJETÓRIAS ENTRE ARTE E INDÚSTRIA DO ENTRETENIMENTO

*“Fortemente marcada pelo aspecto político, a cultura brasileira, nos anos 50 e 60, colou-se às lutas que atravessavam o todo social, e o cinema entrou num corpo-a-corpo exemplar com a realidade. Assistiu-se, assim, a um momento de superposição e entranhamento entre os processos estético-culturais e político-sociais.”*

*José Mário Ortiz Ramos, 1983.*

“No começo do século XX, o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens.” (COSTA, 2007, p.17). Para alguns, a recente invenção não passaria de uma efemeridade que os tempos modernos apresentavam ao mundo. Pensar que esta invenção se tornaria num dos mercados mais lucrativos já existentes não era o que imaginavam os seus criadores. A esse respeito, Turner (1997) faz a seguinte assertiva:

Em 1896, os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière foram os primeiros a projetar, para uma platéia um filme animado. A exemplo de outros pioneiros do cinema, como Thomas Edison nos Estados Unidos, os Lumière acreditavam que seu trabalho com imagens seria direcionado para a pesquisa científica e não para a criação de uma indústria do entretenimento. (TURNER, 1997, p. 11).

Entretanto, considerando-se o enorme potencial de aceitabilidade dessa nova invenção por parte da sociedade, o cinema se transformava numa poderosa indústria que começou a movimentar vultosas quantias monetárias.

De início, as atividades comerciais se restringiam à compra e venda de equipamentos, rolos de filmes, etc.. Tais atividades comerciais, segundo Leite (2005, p.7-8), eram disputadas



por dois grandes fabricantes, os irmãos Lumière e Thomas Edison. No entanto, apoiado por grandes industriais americanos e amparado pela lei de patentes, Edison e seus financiadores conseguiram adquirir o monopólio comercial cinematográfico na América, vinculando as produtoras dos filmes às fábricas de equipamentos. Anos depois, algumas pequenas empresas, concorrentes de Edison, fundiram-se, adquiriram certo poder financeiro e fundaram os grandes estúdios, como foi o caso da Universal Pictures. De modo similar, foram fundados os estúdios da Paramount e da Fox Film. Nascia, deste modo, Hollywood, uma gigantesca empreitada, monopolizadora do cinema em diversas partes do mundo e engendradora de uma das atividades mais lucrativas da economia americana.

No final da primeira década do século XX, se instalaram os monopólios na área cinematográfica tanto na França como nos Estados Unidos. Em outras palavras, teve início o controle rigoroso do processo de produção, distribuição e exibição de películas. Esse processo ficou sob o poder restrito de poucas produtoras que passaram a dominar o mercado cinematográfico, as *majors companies*. Os monopólios tiveram dupla conseqüência: arruinaram os pequenos produtores e distribuidores de filmes e, simultaneamente, pavimentaram o caminho para a consolidação dos grandes estúdios cinematográficos, notadamente os de Hollywood. (LEITE, *op. cit.*, p. 24).

No que tange o cinema no Brasil, conforme Gomes (1980, p. 88), o intervalo entre o seu aparecimento na Europa e nos EUA e a exibição e a produção nacional é bem curto. “O cinema chegou cedo entre nós. E se, durante alguns anos, o hábito de se freqüentar as salas de exibição não foi possível, tal fato deveu-se a outro aspecto do nosso subdesenvolvimento: a falta de energia elétrica, inclusive na capital federal, então a cidade do Rio de Janeiro.” (GOMES, *op. cit.*, p. 88).

Um fato marcante é que a tônica da produção *hollywoodiana* reverberou de forma significativa aqui no Brasil. Não só aconteceu o consumo dos filmes produzidos em larga

escala, bem como a lógica de produção, a estética, o gosto americano aqui foram copiados. Nesse sentido, é interessante analisar como construímos a nossa identidade cultural, importando modelos dos países desenvolvidos, adequando-os aos nossos moldes subdesenvolvidos. Aqui, faz-se pertinente concordar com Gomes (*op. cit.*, p. 88), quando ele afirma que “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de uma cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.”

## **2.1 A produção cinematográfica brasileira, aspectos históricos (do surgimento até os anos 1970)**

O surgimento do cinema no Brasil encontra-se envolto numa névoa, onde não se pode precisá-lo com exatidão, mas é comum entre os estudiosos, como afirma Bernardet (2008, p. 20), o fato de que, mesmo provavelmente havendo filmagens anteriores, foi Alfonso Segreto, no dia 19 de junho de 1898, a bordo do paquete *Brésil*, ao entrar na baía de Guanabara com um cinematógrafo trazido da Europa armado no convés, que capturou algumas imagens dos navios ancorados no porto. Alfonso Segreto trazia a máquina vinda da França a pedido do seu irmão, dono de um espaço de exibição de filmes no Rio de Janeiro chamado *Paris no Rio*.

Ainda conforme Bernardet (*op. cit.*, p. 25), “diferentemente do que aconteceu com a história do cinema no exterior, que elegeu a projeção realizada pelos Lumière como ponto de partida, a escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, em lugar de uma exibição pública, não foi por acaso.” Nela estava embutida uma ideologia que privilegiava a produção em detrimento da exibição e do contato com o público. “A preocupação com a realização do filme e a colocação em plano secundário de sua distribuição

e sua exibição marcam estruturalmente a história do cinema no Brasil.” (LEITE, *op. cit.*, p. 23).

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o Cinema como sendo essencialmente a realização de filmes. [...] Este modo de escrever a história privilegia essencialmente o ato de filmar em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica como um todo, refletindo um comportamento de cineastas que, por mais que se preocupassem com formas de produção e comercialização, se concentram basicamente nos seus filmes em si, ou melhor, se concentram em cada um de seus filmes. Chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito. (BERNARDET, *op. cit.*, p. 25-27).

Mesmo os irmãos Segreto produzindo com muita regularidade, é somente a partir do ano de 1907 que a produção brasileira toma fôlego. O período de 1907 até 1911 ficou conhecido como a *Bela Época do Cinema Brasileiro*. Neste período, os interesses de produtores e exibidores nacionais confluíram no sentido de fazer frente ao mercado cinematográfico americano, que já começava a manifestar as marcas do seu monopólio.

De acordo com Gomes (*op. cit.*, p. 89), o que se produzia aqui, nesta época, eram “decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles da Europa e da América.” Os temas abordados nos filmes, geralmente, gravitavam em torno de temáticas urbanas, tais como crimes e política, ao modo dos filmes produzidos nas grandes metrópoles do mundo. No entanto, não havia muita habilidade no manuseio do instrumental estrangeiro, tampouco criatividade por parte dos autores. Isso dá provas de que, naquele momento, “o filme

brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa ao criar.” (GOMES, *op.cit.*, p. 88).

Para agravar a situação brasileira, as *majors companies* ganham fôlego, por conta dos maciços investimentos advindos dos grandes industriais, que visavam à expansão dos seus lucros e viam no cinema um meio bastante promissor. Este fator provocou o esfacelamento da incipiente indústria cinematográfica brasileira, que não tinha condições, mesmo tentando imitar, de concorrer com as produções americanas e francesas. Atrelado a isso, romperam-se as alianças entre produtores e exibidores no Brasil e o sistema de distribuição nacional parou e funcionou. Instaurava-se aí o monopólio *hollywoodiano* no mercado brasileiro.

As fitas primitivas brasileiras, tecnicamente muito inferiores ao similar importado, deviam aparecer com maiores atrativos aos olhos de um espectador ainda ingênuo, não iniciado pelo gosto no acabamento de um produto cujo consumo apenas começara. [...] O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. Arrastando-se na procura da subsistência, tornou-se um marginal, um pária numa situação que lembra a do ocupado, cuja imagem refletiu com freqüência nos anos vinte, provocando repulsa ou espanto. (GOMES, *op.cit.*, p. 89).

Cabe aqui também salientar que, além dos fatores citados, há um fator de ordem moral e social que influenciou sobremaneira a aversão ao cinema nacional. Como afirma Leite (*op.cit.*, p. 28), alguns segmentos da sociedade brasileira, tais como lideranças eclesiais conservadoras e Ação Social Nacionalista, combateram veementemente os “valores negativos” e as “condutas nocivas” que o cinema propagava, ameaçadoras da ordem familiar, da moral das “pessoas de bem” e do “recato feminino”.

Ainda conforme Leite (*op. cit.*, p. 28),

para essas pessoas, o cinema foi o principal responsável pelo fato de a família ter saído do recanto protetor do lar e se encaminhado às salas de exibição, o que teria contribuído para difundir formas para a sua desagregação. Assim, fazia-se necessário estabelecer alguma forma de censura, capaz de coibir as fitas mais ousadas, para evitar a mais completa desestruturação da família brasileira. (LEITE, *op. cit.*, p.28).

Esse movimento de vigilância moral sobre a produção cinematográfica aconteceu em vários lugares do mundo, inclusive em Hollywood. Segundo Espar (*apud* PERON, 2006, p. 24), durante os anos de 1930, os grandes estúdios de Hollywood “impõem uma *autocensura*, que culmina na elaboração do ‘*Código de Produção*’, amparando valores morais que resguardassem a família, as tradições cristãs e a virtude de uma forma geral.” Ainda no que diz respeito a esse controle dos estúdios sobre a produção cinematográfica *hollywoodiana*, de acordo com Peron (*op. cit.*, p. 25),

tal incorporação da imagem como expressão de todo um corpo moral é a expressão de uma forte ordenação política de grande impacto, considerando que, já naquele contexto, a platéia de filmes era muito vasta. O que temos é uma reavaliação do caráter da imagem cinematográfica, pois a perspectiva a partir da qual ela é produzida forja os termos de orientação moral e política que a imagem deve ter, procurando, portanto, influenciar na maneira de se a produzir. Essa busca por um poder de definição do Cinema procura apontar, igualmente, um ordenamento estético. A imagem cinematográfica, portanto, é recolocada no terreno de um debate que tensiona ‘moral’ e ‘política’ no plano do processo de feitura do Cinema, um campo de reflexão essencial para a avaliação do Cinema como força tensionante. (PERON, *op. cit.*, p. 25).

Como defende Leite (*op. cit.*, p. 29), à parte as “discussões sobre os méritos e as qualidades estéticas ou técnicas das primeiras produções nacionais”, cabe aqui salientar que

elas contribuíram em muito para a popularização e espetacularização do cinema no Brasil, dando às camadas mais desfavorecidas acesso às obras produzidas. Por possuir uma semiótica universalizante, o cinema mudo venceu as barreiras culturais impostas pela diferenciação lingüística, tornando as obras acessíveis às camadas mais populares da sociedade. Contudo, apesar do sucesso de alguns filmes, “o cinema nacional parece não ter conseguido se consolidar como indústria também pelo fato de perder a competição pela preferência dos expectadores brasileiros, que nitidamente optaram pelas produções norte-americanas.” (LEITE, *op. cit.*, p. 30).

A partir de 1923, a produção cinematográfica brasileira começa a se descentralizar do eixo Rio/São Paulo e começa a se expandir por outros pontos do Brasil: eram os *ciclos regionais* que se instauravam. Cidades como Cataguases, Recife, Barbacena, Campinas, Ouro Fino, Guaranésia, Manaus, Pelotas, dentre outras, tornaram-se destaques como produtoras cinematográficas, contribuindo para manter ativa a produção nacional.

Merece especial referência o ciclo de Cataguases, cidade da Zona da Mata do Estado de Minas Gerais, próxima ao Rio de Janeiro, de forte economia agrícola amparada na cultura cafeeira e com um processo de industrialização ainda incipiente e inexpressivo.

Segundo Caldas e Montoro (2006, p. 37-39), o ciclo de Cataguases se destaca pela presença marcante de Humberto Mauro, um dos maiores cineastas brasileiros, que, numa parceria com Pedro Comello, fundou a *Phebo Sul América Film*, recebendo investimentos dos produtores de café e dos banqueiros locais. Embora houvesse um esforço individual e abnegado de Humberto Mauro, as produções da Phebo eram apresentadas como realização do grupo. Em 1928, Comello se afasta da Phebo e cria sua própria companhia, a *Atlas Film*. Em 1929, Humberto Mauro realiza *Sangue Mineiro*, com o qual encerra o ciclo de Cataguases. No ano de 1930, Mauro chega ao Rio de Janeiro para trabalhar contratado pela Cinédia. Em 1933,

filma *Ganga Bruta*, considerado pela crítica como a sua obra-prima, mas pouco aceito pelo público. Em 1937, produz documentários para o Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Outro ciclo que merece destaque é o de Recife, que, diferentemente dos ciclos mineiros, resultantes do esforço individual de um número reduzido de pessoas, envolveu um maior número de profissionais.

Ainda conforme Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 43-45), o movimento de Recife era formado por jornalistas, pequenos funcionários, comerciários, operários, artesãos, atletas, músicos populares, ex-atores de teatro, todos diletantes que se dividiam entre o seu trabalho e a paixão pelo cinema. Em sua pesquisa, Caldas e Montoro (*ibid.*) revelam que seus fundadores, Édson Chagas e Gentil Roiz, ambos apaixonados por fotografia, fundaram, em 1923, a *Aurora Filme*, cuja primeira fita, chamada *Retribuição*, foi um sucesso. Segundo os autores, as estréias dos filmes eram transformadas em eventos sociais de peso, atraindo personalidades locais e figurando nas páginas de *O Diário de Pernambuco*. “Bem-sucedido perante o público de Recife, o passo seguinte era chegar a outras cidades.” (*id. ibid.* p.44). No Rio de Janeiro, a revista *Cinearte*, já destacava o valor da produção pernambucana. Várias outras produtoras foram criadas. Mesmo com muitas dificuldades para obter financiamento, com a deficiência dos equipamentos e com a falta de uma estrutura de distribuição que colocasse as obras no mercado, havia algo no ciclo de Recife que o caracterizava e o diferenciava: o desejo veemente de fazer filmes. O grupo pernambucano sobreviveu até o ano de 1933. As causas da sua ruína foram os constantes desentendimentos dos seus membros, as dificuldades de distribuição e exibição e a chegada do cinema sonoro norte-americano.

Os Ciclos Regionais não conseguiram sobreviver porque os filmes não obtinham retorno de bilheteria necessário para financiar novas produções. Como o esquema de exibição era amador, as produções eram apenas apresentadas nas cidades de origem ou nas cidades vizinhas. Além desse fato, como aconteceu em Recife e nos

demais ciclos, em razão dos altos custos, não se efetuou a transição do cinema mudo para o sonoro, o que afastou ainda mais o espectador brasileiro das salas de exibição. (LEITE, *op. cit.*, p.34).

No final dos anos vinte, com o advento do cinema sonoro, várias adaptações tiveram que ser realizadas. “De um modo geral, a possibilidade de um cinema sonorizado causou, inicialmente, horror e espanto aos que enxergavam o cinema como a sétima arte.” (CALDAS; MONTORO, *op. cit.*, p. 53). No Brasil, as reações foram semelhantes e houve até quem vaticinasse um fim rápido para este *modismo passageiro*, acreditando que o cinema mudo logo voltaria. Contudo, para frustração destes, “nostalgia foi o que restou àqueles que apostaram na volta do cinema mudo.” (*id. ibid.* p. 53).

Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 53-55), afirmam que, nesta época, generalizou-se a idéia de que, para fazer frente ao cinema americano, era necessário engendrar um processo de industrialização semelhante aos dos grandes estúdios de Hollywood. O Brasil precisava se profissionalizar, deixando de lado a forma artesanal de produzir seus filmes e a improvisação. Foi dada uma ênfase na aquisição de equipamentos sofisticados, bem como estúdios bem equipados. Havia uma crença dominante de que, se o Brasil se adequasse a esse padrão de qualidade, os problemas até agora enfrentados seriam resolvidos. Conforme os autores, esta seria a chave para se chegar ao tão almejado desenvolvimento e, assim, foram-se instaurando os grandes estúdios brasileiros, tais como Cinédia, Atlântida, Vera Cruz, Maristela, Multifilmes, dentre outros, “concretizando o sonho de uma Hollywood à brasileira.” (CALDAS; MONTORO, *op. cit.*, p. 55)

Contudo, como afirma Gomes (*op.cit.*, p. 90-91),

por ocasião da implantação do cinema falado, que coincidiu com a grande crise de *Wall Street*, houve um transitório alívio da presença norte-americana, seguido



imediatamente pelo recrudescimento de nossa produção. [...] O filme nacional continuou em todo caso a refletir com melancolia a área do ocupante [...]. De uma maneira geral, entretanto, o cinema falado foi, mais do que o mudo, propício à expressão nacional. (GOMES, *op.cit.*, p. 90-91).

Além de todos os obstáculos já arrolados e discutidos, o filme nacional também enfrentava o problema de que os donos das salas de exibição preferiam manter suas alianças comerciais com os distribuidores estrangeiros.

Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 55-56) apontam que, no início dos anos 1930, surge a Cinédia, com o objetivo de se criar uma indústria cinematográfica brasileira, elevando as produções ao patamar das produções *hollywoodianas*. A Cinédia possuía uma estrutura semelhante à dos grandes estúdios das *majors companies*: equipamentos sofisticados, câmeras, guias, copiadores, refletores, reveladoras, etc.. O seu engendrador, Adhemar Gonzaga, trouxe para a Cinédia Humberto Mauro (do extinto ciclo de Cataguases), que dirigiu, em 1930, o filme *Lábios sem Beijos*, a primeira produção da Cinédia, considerada muito promissora. Entretanto, como relatam ainda Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 56), o segundo filme dirigido por Mauro, *Ganga Bruta*, datado de 1933, não fez sucesso, pois, ao ser exibido, já se encontrava defasado em relação aos padrões sonoros vigentes. O filme fracassa nas bilheterias e Mauro deixa a Cinédia. Desde então, a Cinédia começa a ter problemas de orçamento e, para sobreviver, começa a lançar mão de várias estratégias: realiza filmes por encomenda, aluga seus equipamentos e seus estúdios e, amparado na legislação que no Brasil obrigava os cinemas a exibir curtas-metragens nacionais, Gonzaga concentra seus esforços de produção nos documentários, cinejornais e musicais populares de baixo custo. Instauravam-se, nesse período, as comédias musicais carnavalescas ou *chanchadas*.

De acordo com Leite (*op. cit.*, p. 67-68), as comédias musicais carnavalescas aproximaram os filmes e o rádio, na época, um forte instrumento de comunicação. Os

ouvintes do rádio iam aos cinemas para assistir os seus ídolos realizando performances na tela. Artistas de grande prestígio faziam-se presente nos papéis designados nos filmes: Ary Barroso, Francisco Alves, Mário Reis, Linda e Dirce Batista, Carmem Miranda.

Ainda conforme afirma Leite (*op. cit.*, p. 68-69), “no começo da década de 1940, a situação do cinema brasileiro volta a se agravar” e, depois da Segunda Grande Guerra, por conta dos altos preços praticados na importação de filmes virgens, as dificuldades na produção do filme nacional se manifestaram de forma mais acentuada. Entre sucessos e fracassos de bilheteria, a Cinédia conseguiu sobreviver até os anos 1970, adaptando algumas obras da literatura brasileira.

No encalço das tentativas de se instaurar uma Hollywood nos trópicos, como relatam Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 67), surge também a Atlântida, empreendida por Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Alinor Azevedo e Edgar Brasil, com recursos oriundos da venda de ações populares, com a ajuda da elite carioca e, principalmente, com a ajuda do conde Pereira Carneiro, proprietário do *Jornal do Brasil*. Os ideais de fundação da Atlântida eram partilhados pelo governo de Getúlio Vargas, que via no cinema um fator de progresso para o Brasil.

Para Leite (*op. cit.*, p. 69-73), uma das características essenciais da Atlântida eram os filmes de baixo orçamento e roteiro simples, bem ao gosto popular. Os críticos “desprezavam a qualidade técnica”, “chamavam os roteiros de superficiais e banais” e execravam os atores, que, segundo eles, “não possuíam a formação necessária para atuar no cinema”. Contudo, a opinião pública era muito diferente. Os êxitos de bilheteria entre as camadas mais baixas da população denotavam o gosto pelas películas da Atlântida. Artistas como Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves, Zé Trindade faziam parte do elenco das chanchadas. Elas se constituíam em espetáculos burlescos que parodiavam os sucessos de Hollywood.

Aqui, faz-se pertinente expor a crítica de Gomes (*op.cit.*, p. 91-92):

O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos quarenta é um marco. A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. [...] A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupação contra ocupante. (GOMES, *op.cit.*, p. 91-92).

Leite (*op.cit.*, p. 74) aponta que, no fim dos anos 1950, o Brasil passa por uma reviravolta rumo à modernização: industrialização acelerada, rápida urbanização e o acesso a vários recursos tecnológicos, dentre eles a televisão. Todo esse quadro contribuiu para que as chanchadas se tornassem obsoletas diante daquele cenário, pois as suas piadas já soavam como ingênuas e anacrônicas. Estava criado o quadro para a extinção das chanchadas, que desapareceram definitivamente na década de 1970.

O autor ainda aponta para outra tentativa de implementação de uma Hollywood nos trópicos, a Vera Cruz, empreendida por Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, empresários descendentes da “colônia italiana paulista.” (LEITE, *op. cit.*, p. 75).

De acordo com Leite (*op.cit.*, p. 75-88), no final da década de 1940 e início da de 1950, a cidade de São Paulo experimentava uma enorme efervescência cultural. A burguesia paulistana, na tentativa de que a cidade superasse a condição estigmatizada de provinciana e fizesse frente ao Rio de Janeiro, então Capital Federal, passou a investir maciçamente na produção cultural. No fim da Segunda Grande Guerra, São Paulo já se firmara como uma grande metrópole cosmopolita e experimentava uma visível prosperidade econômica. Tal prosperidade, segundo Leite (*op. cit.*, 76), contribuiu para a criação de “grandes expoentes do

universo cultural brasileiro, tais como o Museu de Arte Moderna, a companhia do Teatro Brasileiro de Comédia e a primeira emissora de televisão do Brasil, a Rede Tupi.”

Conforme Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 72), o cinema, visto como “entretenimento das classes subalternas”, passa a ser considerado como um espaço de manifestação cultural e recebe maior atenção por parte das elites paulistanas. O governo, acreditando na viabilidade desse projeto que visava a resgatar para o cinema o *status* de arte e expressão de uma cultura mais refinada, através do Banco do Estado de São Paulo, libera o financiamento necessário para que o projeto da Vera Cruz se concretizasse.

Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 72) ainda afirmam que, para os empreendedores da Vera Cruz, os filmes da Atlântida, minados de apelos populares, piadas chulas e personagens caricatas, não atendiam aos anseios de uma sociedade que buscava algo de mais *bom gosto*. Assim, buscando criar uma companhia com o mesmo padrão dos estúdios americanos, com equipamentos sofisticados, roteiros mais bem elaborados, contratação de profissionais técnicos especializados vindos da Europa, a Vera Cruz empreendeu um ousado negócio. Visava-se à produção de filmes com temáticas brasileiras, mas com uma estética das películas norte-americanas e européias, aliando qualidade e quantidade.

Segundo aponta Leite (*op. cit.*, p. 78), os roteiros das chanchadas da Atlântida levavam para as telas temas como: carnaval, samba, futebol, favelas, dentre outros, ou seja, “filmes de baixo orçamento e consumo fácil”, pois exigiam uma produção não muito sofisticada e eram adequados ao gosto popular. Na contramão dessa proposta, a Vera Cruz defendia que o cinema nacional não deveria expor um Brasil “mulato, atrasado e festivo”. A estética aspirada era aquela típica dos roteiros *hollywoodianos*, a dos dramas da burguesia americana, ou seja, os melodramas. A elaboração dos roteiros a serem filmados buscava conciliar a universalidade dos códigos narrativos de Hollywood aos da cultura brasileira. Mesmo baseados na padronização estética americana, havia uma pretensão da Vera Cruz em

produzir filmes que não fossem “simples cópias do modelo americano”. (LEITE, *op. cit.*, p. 79).

Leite (*op. cit.*, p. 82-83) assente que, sustentada no pressuposto de que bastava produzir *bons filmes* para se obter sucesso na exibição, a Vera Cruz viu seu projeto ir à bancarrota. Os altíssimos investimentos realizados não obtiveram o retorno tão esperado, pois além dos vultosos gastos com “a manutenção dos estúdios, com a contratação permanente de uma equipe técnica e artística” (*id. ibid.* p. 83), o processo de distribuição e exibição nas mãos de estúdios norte-americanos, que levavam boa parte da bilheteria, somando-se a isso a demora no retorno do capital investido e os altos juros cobrados pelos investidores financeiros, o rendimento dos primeiros filmes não pôde financiar as películas seguintes.

Nesta direção, Gomes (*op. cit.*, p. 92) aponta que

o eco do lucro alcançado pela produção carioca despreziosa e artesanal teve, nos primórdios de cinquenta, um papel determinante na tentativa paulista de um cinema mais ambicioso ao nível industrial e artístico. Alguns motivos do malogro são claros. Os produtores cariocas eram comerciantes da exibição e a conjuntura criada nos anos quarenta lembrava a bela época do cinema brasileiro no começo do século. Os empresários paulistas que se lançaram à aventura vinham de outras atividades e nutriam a ilusão ingênua de que as salas de cinema existem para passar qualquer fita, inclusive as nacionais. Culturalmente, o projeto foi igualmente desastrado. Não reconhecendo a virtude popular do cinema carioca, os paulistas resolveram – encorajados por quadros técnicos e artísticos chegados recentemente da Europa – colocar o filme brasileiro num rumo totalmente diverso daquele que estava seguindo de maneira tão estimulante. Quando descobriram, mais ou menos ao acaso, o veio do cangaço ou apelaram conscientemente para a comédia do rádio, nascida nos mambembes do interior e do subúrbio, já era tarde. (GOMES, *op.cit.*, p. 92).

Segundo expõe Leite (*op. cit.*, p. 88-90), a derrocada dos grandes empreendimentos ligados à atividade cinematográfica serviram como mote para se repensar o atual estado do

cinema nacional. O modelo industrial, implementado no Brasil a partir dos anos 1920, mostrou-se deficiente para assegurar a sedimentação da atividade cinematográfica no País, que continuou dominada pelo mercado americano. Durante a década de 1950, surgiram no Brasil diversas reflexões sobre novas propostas de realização de um cinema brasileiro desvinculado do esquema de produção *hollywoodiano*, que descolonizasse a linguagem e a estética dos filmes e discutisse os sérios problemas sócio-econômicos brasileiros. Produtores, diretores, artistas, intelectuais e estudantes realizaram congressos “com o objetivo de dinamizar as atividades cinematográficas no Brasil.” (LEITE, *op. cit.*, p. 90). Criaram-se comissões de cinema em diversos âmbitos da esfera política brasileira (municipal, estadual e federal) com o objetivo de debater “o papel do Estado como fomentador do nacional-desenvolvimento” (*id. ibid.*, p. 90), analisando a ideologia desenvolvimentista do governo Kubitscheck.

Em vista do que foi produzido pela indústria cinematográfica brasileira, ainda conforme aponta Leite (*op. cit.*, p. 92), os debatedores consideraram seu mérito no legado de grandes experiências. Até os infortúnios dela serviram como mote para as reflexões. Entretanto, as críticas sobressaltaram o modo como a realidade nacional era representada e mostrada, reproduzindo padrões de dominação e exclusão social: o negro ocupando sempre papéis subalternos, a língua portuguesa falada distante do colóquio do homem comum, papéis “estereotipados” (*id. ibid.* p. 92), etc..

Como destaca Leite (*op. cit.*, p.93), neste contexto, figura no mundo do cinema o sucesso do *neo-realismo italiano*, que, utilizando-se de poucos recursos, atores não profissionais, cenários reais, conseguem com muito êxito denunciar a situação atual da sociedade européia, devastada pela Guerra e mergulhada num cenário de injustiças sociais das mais diversas. A experiência italiana, principalmente com *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, demonstrou que era possível realizar um cinema num contexto de graves problemas

sociais e políticos. Além disso, o *neo-realismo italiano* ratificou as críticas dos cineastas brasileiros no que diz respeito ao “artificialismo e a superficialidade do cinema americano.” (LEITE, *op. cit.*, p. 93).

Deste modo, como analisa Leite (*op. cit.*, p. 88-90), as propostas de redefinição da produção cinematográfica brasileira buscavam outro modelo de elaboração: produções mais baratas, mais rápidas e realizadas com equipes pequenas e a abolição de cenas filmadas em estúdio, uma vez que este conduzia ao “falseamento da realidade.” (*id. ibid.* p. 96). O conteúdo era mais importante do que a estética das imagens refinadas. Um dos objetivos mais buscados pelo cinema de então era mostrar “o homem do povo” (LEITE, *op. cit.*, p. 94), com suas perspectivas de mundo, seu trabalho, suas vivências, seu modo de se expressar e de ser. Era necessário que o cinema denunciasse as gritantes calamidades sociais brasileiras: a pobreza, a violência, o analfabetismo, a alienação política, etc. nas quais o povo estava mergulhado, principalmente o homem do campo.

Em sua pesquisa, Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 93-94) apontam para o fato de que, dentre as produções desta época, destaca-se *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Conforme relatam os autores, com recursos advindos com dinheiro de cotistas da “cooperativa formada pelos atores, técnicos e o diretor” (*id. ibid.*, p. 94), com direitos à participação na renda, bem como através do empréstimo de uma “velha máquina filmadora do Instituto Nacional do Cinema Educacional (INCE)” (*id. ibid.*, p. 83), o filme de Nelson Pereira dos Santos foi produzido, longe dos modelos industriais. Considerado por alguns estudiosos como um filme que norteou a produção do *Cinema Novo*, *Rio, 40 graus* sintetizava as aspirações de um cinema revolucionário no Brasil, denunciando o outro lado do Rio de Janeiro, que estava distante dos cartões-postais. O impacto da sua exibição desbotou a maquiagem de festa da Cidade Maravilhosa.

Ainda conforme indicam Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 83),

[...] foi este traço humanista de Nelson Pereira dos Santos que o conduziu a se dirigir para as camadas mais pobres da população brasileira, aliado à representação da cotidianidade do brasileiro e a sua narrativa de forma descontínua, que vão ressaltar a visibilidade de *Rio, 40 graus*. (CALDAS; MONTORO, *op. cit.*, p. 83).

Tripé, grua, luz especial, estúdios? Nada! A câmera agora está nas “mãos para poder expor as idéias que estão na cabeça.” (LEITE, *op. cit.*, p. 95). Conforme Ramos (1987), este era o mote de Glauber Rocha exposto no manifesto *Estética da Fome*, de 1965, para expressar as possibilidades de ruptura com o colonialismo do cinema americano. O cinema brasileiro experimentava uma nova tendência: o *Cinema Novo*.

Segundo narram Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 81), era final dos anos 1950 e um grupo de jovens cineastas baianos lançava o manifesto “*Você acredita em cinema na Bahia?*”, ao qual se seguiu uma campanha para levantar fundos para a realização do primeiro filme baiano. Dela, resultaria o filme *Barravento*, de 1960, que foi iniciado sob a direção de Luís Paulino dos Santos e concluído por Glauber Rocha. Conforme indicam os autores, este filme foi premiado na Tchecoslováquia e gerou um interesse muito grande por parte da crítica. “*Barravento* retrata o universo popular caracterizado por credíces, tabus, medos e superstições. Glauber Rocha vê no discurso da cultura popular uma forma de ratificar o processo de alienação na qual o homem do povo está inserido”. (*id. ibid.*, p. 81). Esta seria gerada a partir da exploração de classes e seria um impedimento trágico para a tomada de consciência. Sobre este fato, o próprio Glauber expõe que *Barravento* é “um filme contra candomblé, contra misticismos, e (...) contra a permanência de mitos em uma época que exige lucidez, consciência crítica e ação objetiva.” (ROCHA *apud* CALDAS; MONTORO, *op. cit.*, p. 82).



Para Caldas e Montoro (*op. cit.*, p. 82), esta frase de Glauber Rocha é emblemática para se avaliar como se estruturava a proposta cinemanovista em relação à sociedade brasileira. “Buscava-se uma ‘desmitologização’ do mundo, orientada por um pensamento de esquerda” (*id. ibid.*, p. 82), onde as amarras ideológicas eram expostas através das imagens, dos diálogos e do enredo. O *Cinema Novo* estava engajado num movimento maior de resgate da nacionalidade brasileira, através do combate ideológico contra todas as formas de dominação de classe, mas, principalmente, contra a dominação norte-americana sobre os países latino-americanos e, em especial, o Brasil. Segundo afirma Gomes (*op. cit.*, p. 94), “o Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura.”

De acordo com Xavier (2001, p. 22),

o horizonte da liberação nacional foi o pressuposto maior do Cinema Novo no início dos anos 1960, bem como o de outros movimentos culturais no Brasil e na América Latina, dentro de uma conjuntura internacional – política, cultural – que ensejava uma afirmação mais incisiva do conceito de nação como referência. [...] Tratou-se, em verdade, de um momento especial da história da América Latina, marcado pela polarização dos conflitos ideológico-políticos e pela radicalização de comportamentos, principalmente na esfera da juventude, que deram um tom dramático ao período. (XAVIER, 2001, p. 22).

Diante dos graves problemas sociais, principalmente diante do poderio americano, o horizonte da libertação brasileira como nação foi o maior pressuposto *Cinema Novo*. Como aponta Ramos (1983), o cinema brasileiro, juntamente com outros movimentos culturais no Brasil e na América Latina, engaja-se politicamente nas lutas reivindicatórias nos anos 1960.

O cinema brasileiro deu uma resposta crítica a esse processo peculiar, engajou-se politicamente e se alinhou ao espírito radical dos anos 1960. Ao mesmo tempo,

como parte de sua agenda política, o Cinema Novo, em particular, problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado, mas procurando ser a sua negação, procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural erudita. (XAVIER, *op. cit.*, p. 23).

Ramos (1987) assevera que, influenciados pelo *neo-realismo* italiano e pela *nouvelle vague* francesa, cujos filmes possuíam um baixo orçamento, cenas mais realistas e abertas e câmeras mais ágeis e leves, além do fato da denúncia da situação social e do pressuposto de que o diretor é o verdadeiro autor dos filmes, os cineastas brasileiros acreditaram que o cinema poderia ser um forte instrumento para se transformar a realidade social brasileira. Esta encontrava-se mergulhada em miséria, pobreza, alta taxa de mortalidade infantil, analfabetismo, dominação e alienação social e política.

Ainda conforme Ramos (*op. cit.*) os diretores cinemanovistas tomaram para si o compromisso de produzir filmes que denunciassem esse estado de miséria social no qual o Brasil estava inserido e que fossem capazes de contribuir para a transformação social, através da compreensão do “homem brasileiro” (LEITE, *op. cit.*, 99) dos seus anseios e necessidades, e poder transpô-lo para a linguagem cinematográfica e mostrá-lo ao mundo.

Pautados neste pressuposto de que o cinema é um vetor social, os cineastas buscaram adotar uma estética revolucionária e uma narrativa bem diferente da narrativa linear adotada por Hollywood. Destarte, o filme nacional poderia se libertar da velha padronização da narrativa e da estética *hollywoodiana*.

O Cinema Novo é, depois da Bela Época e da Chanchada, o terceiro acontecimento global de importância na história do nosso cinema, cabendo notar que apenas o segundo teve um desenvolvimento harmonioso, devido à sua melhor adequação e submissão à condição geral do subdesenvolvimento. Como o da Bela Época, o cinema novo viveu uma meia dúzia de anos sendo que ambos tiveram o seu destino

truncado, o primeiro pela pressão econômica do império estrangeiro, o segundo pela imposição política interna. (GOMES, *op.cit.*, p. 94).

É interessante notar aqui que nesta época o Brasil enfrenta um de seus piores momentos políticos, o Regime Ditatorial Militar. Depois do Golpe de 64, as dificuldades financeiras para a produção cinematográfica aumentaram de forma vultosa, uma vez que o *Cinema Novo* não se enquadrava nos moldes da produção industrial. Além disso, depois do *Ato Institucional N<sup>o</sup> 5 (AI-5)*, houve maciça perseguição da censura aos intelectuais como também aos diretores, o que resultou na mutilação de várias obras. De acordo com Ramos (1983), além dos escassos recursos para se produzir, os cineastas enfrentavam a perseguição contra as suas atividades, além do fato de ver seu trabalho desfigurado, quando não mutilado.

Segundo indica Ramos (*op. cit.*, p. 75-76),

em *Uma estética da fome*, Glauber recoloca com veemência a perspectiva de um cinema pobre, reflexo do miserabilismo do país, aliada à preocupação com um cinema revolucionário, conscientizador, um cinema que ajude a romper com o *colonialismo* a que o país está submetido. (RAMOS, *op. cit.*, p. 75-76).

Conforme afirma Schwarz (1978, p. 61), mesmo após o *Golpe Militar de 1964*, continuou existindo uma “hegemonia cultural de esquerda” no país, e o governo agiu no sentido de isolar o movimento cultural do seu pretendido interlocutor, o setor popular. Esta seria a situação que perduraria até o seu agravamento em 1968.

Ramos (1983) afirma que, no final da década de 1960, a América Latina foi dominada pelas ditaduras militares, que, apoiadas pelo governo americano, impunham uma lógica da *Guerra Fria*, diante do medo do fantasma vermelho do *Comunismo*. Fundamentaram uma doutrina de seguridade nacional e tudo que representasse a ruptura com esta ordem

estabelecida era visto como perigoso à nação. Desenvolveram, então, políticas severas de repressão e censura e obliteraram vários projetos revolucionários de parte significativa das esquerdas, que tinham no modelo cubano o seu ideal.

Segundo Leite (*op.cit.*, p. 102), este contexto foi interessante para que os intelectuais de esquerda, bem como os próprios diretores cinemanovistas repensassem o seu papel diante do cenário nacional. As contradições do *Cinema Novo*, bem como as utopias irrealizadas foram postas em julgamento. As novas estratégias narrativas, colocadas em prática entre os anos de 1967 e 1969, pelos diretores que começaram a primar por um “formalismo exacerbado, tornaram-se pesadas, exageradas e herméticas.” (*id. ibid.*, p. 104). Isso ocasionou um distanciamento muito grande entre a linguagem cinematográfica contida nessas novas produções cinemanovistas e o público, que estava “acostumado com a semiótica facilitada da linguagem melodramática da narrativa *hollywoodiana*.” (*id. ibid.*, p. 104). Para Gomes (*op.cit.*, p. 96), o *Cinema Novo* “nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado.”

Leite (*op. cit.*, p. 104) aponta que, no que se refere à questão da divulgação e exibição do que fora produzido pelo *Cinema Novo*, é necessário observar que este se desenvolveu à margem do esquema industrial de produção e distribuição. Os filmes eram realizados por pequenas produtoras e exibidos em poucas salas. Este fato se deu em grande parte por opções ideológicas, porquanto os diretores não acreditavam que filmes concebidos e realizados segundo os padrões da indústria cultural não tinham o poder de transpor para as telas projetos revolucionários, tanto na perspectiva estética, quanto na política. Somente uma nova concepção de tempo e de lógica do pensamento, típicas do cinemanovismo, poderia realizar tal feito, pois o cinema americano, de fácil digestão e enredos lineares, não era dotado dessa capacidade. Destarte, os cineastas investiram na elaboração de uma linguagem mais elaborada

e vanguardista, que, ainda hoje, provocam certo estranhamento no público. Pode-se dizer, sem dúvida alguma, que, mais do que diretores cinematográficos, os cinemanovistas foram intelectuais engajados numa perspectiva de denúncia das contradições da sociedade brasileira e transformação social e política através do cinema. Conforme ainda atesta Leite (*op. cit.*, p. 104-105), “não é exagero afirmar do ponto de vista artístico, estético ou narrativo, este foi o melhor momento da história do cinema brasileiro e a grande contribuição da cinematografia nacional, que projetou internacionalmente o País.”

Com o declínio do movimento cinemanovista, alguns diretores que iniciaram suas carreiras ainda sob esta perspectiva, passam a se distanciar dela e chegam a uma aberta ruptura. Criticando a “linguagem elitista de origem européia” utilizada pelo *Cinema Novo*, dialogando com várias possibilidades de criação, inclusive com o modelo *hollywoodiano*, tão criticado pelos cinemanovistas, surge o *Cinema Marginal*, denominado ironicamente por Glauber Rocha de “*udigrudi*”<sup>15</sup>. (*apud* CALDAS; MONTORO, *op.cit.*, p. 101).

Segundo Ramos (1987, p. 389), esta denominação irônica de Glauber ao *Cinema Marginal* é eco a uma provocação de Rogério Sganzerla e Helena Ignez no jornal *O Pasquim*, no qual criticam o *Cinema Novo* de “conservador de direita”, “paternalista” e de “representar a antivanguarda”. Em contrapartida, Glauber responde:

[...] o *udigrudi* é um aborto restaurador do formalismo decadente do amante de Anastacya [...]. Os jovens cineastas Tonacci, Sganzerla, Bressane, Neville e outros de menor talento levantaram-se contra o Cinema Novo anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmera na mão e idéia na cabeça. [...] Os filmes *udigrudi* são ideologicamente reacionários porque psicologistas e porque incorporam o caos social sem assumir a crítica da história e formalmente, por isso mesmo regressivos. (ROCHA *apud* RAMOS, *op. cit.*, p. 388-389).

---

<sup>15</sup> O termo “udigrudi” é uma corruptela irônica de *underground*, um termo da língua inglesa para identificar a tendência que não se enquadra nos parâmetros formais e padronizados de produção. Aqui, Glauber se refere a *Câncer*, seu filme de 1968, com temática urbana e com personagens que expressam o cotidiano da classe média, no qual drogas, violência e misticismo estão presentes. (Cf. CALDAS; MONTORO, *op. cit.*, p. 99-100).

Conforme ainda indica Ramos (*op. cit.*, p. 387-388), a fala de Sganzerla e Ignez é fruto de uma relação já desgastada com o *Cinema Novo* e acontece num contexto onde Sganzerla produz seus dois primeiros filmes sem contar com a guarida daquele. Depois que Sganzerla participa solitário do *Festival Internacional do Cinema*, patrocinado pelo *Instituto Nacional de Cinema – INC*, porque foi recusado pelos cinemanovistas, no ano seguinte (1969), ele e Júlio Bressane publicam artigos na imprensa ironizando o *Cinema Novo* e suas propostas, o que provocou reações de ressentimento deste grupo. Estava, nestes termos, consolidada a ruptura.

Para Ramos (*op. cit.*, p. 388), cineastas como Júlio Bressane, Neville d’Almeida, Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, Luís Rosemberg e Andrea Tonacci propunham uma nova forma de fazer cinema, amparada pelas idéias antropofágicas do modernista Oswald de Andrade. E, numa miscelânea onde dialogavam diversas linguagens contidas na cultura de massa, em especial os filmes de Hollywood classe B, nas *chanchadas da Atlântida*, nas tradições do rádio e da televisão compuseram os seus filmes, bem ao gosto do *Tropicalismo*, que eclodia então.

Se o artista se sentia impotente diante das amarras políticas que o amordaçavam, a sua resposta foi a ironia absoluta. Deste sentimento surge, o personagem que se expressava nos filmes, na voz de um criminoso, anti-herói, marginal, engolido pelas malhas da cidade. Nesta conjuntura de pequenez do artista para enfrentar as mazelas do AI 5, é produzido *O Bandido da Luz Vermelha*, de Sganzerla [...]. Sganzerla segue de câmera na mão, e montagem descontínua, onde Villa-Lobos e cordel dão lugar a mambos, guarânias e boleros. Com olhar dirigido ao periférico e ao disforme, *O Bandido da Luz Vermelha* inspirou o rótulo de ‘estética do lixo’, associado, posteriormente, ao Cinema Marginal. Este, assim denominado, por dispor entre seus personagens de figuras transgressoras, marginais, prostitutas e por suas atitudes agressivas, foram alijados do mercado pela censura. (CALDAS; MONTORO, *op. cit.*, p. 98).

Como afirma Leite (*op. cit.*, p. 107), flertando com a contracultura, a partir de ideais libertários e questionadores da ordem e das instituições estabelecidas, tanto as de direita, quanto as de esquerda, “com uma narrativa irônica e debochada, além de fragmentada e de *mau-tom*, as películas dos diretores marginais não causavam o interesse dos produtores, tampouco dos distribuidores e dos exibidores.” Estes filmes eram exibidos em salas de circuitos alternativos. Essa geração de cineastas não somente vivenciou o desafio de criar algo novo, mas também o desafio de contrapor-se ao *Cinema Novo*. Além disso, o seu estilo nada convencional e agressivo de fazer filmes chamou a atenção dos militares e, a partir de 1970, foi obrigada a deixar o País, devido às constantes perseguições políticas. Sua experiência abriu caminho para o que se convencionou chamar de *Cinema da Boca do Lixo*.

Para Ramos (*op. cit.*, p. 401-402), mesmo com a força repressiva do Estado Militar, sob o governo do *General Garrastazu Médici*, no início dos anos 1970, se configurou um amplo cenário cultural. “Na música, na literatura e nas artes, de uma forma geral, experimentou-se uma larga produção e consumo dos bens simbólicos. A televisão colorida tornou-se uma realidade e aconteceu um vertiginoso consumo de aparelhos de TV.” (*id. ibid.*, p. 402). As redes nacionais de TV são implantadas e o cinema acompanhou essa onda de crescimento através produção e da sua forte presença de mercado. O *Cinema Novo* assistiu às suas propostas nacionalistas e libertadoras serem corroídas. O *Cinema Marginal* colidiu com a censura, e até mesmo com o público, por causa do choque que as suas imagens causaram. Mas ambos deixaram um germe que se desenvolveria nos primeiros anos da década de 1970, o *Cinema Erótico da Boca do Lixo* ou a *Pornochanchada*, como ficou mais conhecido esse gênero.

Segundo afirma Leite (*op. cit.*, p. 107-108), o termo *Boca do Lixo* refere-se a uma região que se localiza no centro de São Paulo, no bairro da Luz, entre as ruas Triunfo e Vitória. Esta expressão foi cunhada ainda nos anos 1950 pela crônica policial para “designar o

processo de degradação daquela região, quando não mais era habitada pela classe média, e agora encontrava-se ocupada por travestis, prostitutas, traficantes e viciados em drogas ilícitas.” (LEITE, *op. cit.*, p. 108). Pelo fato de estar situada próxima à Estação da Luz, a região era um centro de distribuição de produtos comerciais, inclusive de filmes que eram enviados dali para o interior de São Paulo e para o Rio de Janeiro.

Conforme indica Ramos (1987, p. 405), Arnaldo Jabor lançou, em 1972, *Toda Nudez Será Castigada*. Este filme segue um rumo muito diferente do que até então seguiu os cinemanovistas. “Jabor fez uma mistura explosiva de sexo, melodrama, grotesco, tango e boleros apresentados com ironia e humor.” (*id. ibid.*, p. 405). O que os cinemanovistas mais buscavam era o sucesso de bilheteria que Jabor conseguiu com este filme. Entretanto, em 1973, a censura o interditou, pois as cenas agrediam a moral da *pudica família brasileira*. Neste filme, estavam lançadas as bases do que logo se definiu como a *pornoanchada*.

De acordo com Ramos (*op. cit.*, p. 406),

de início, as comédias eróticas eram contidas, quase inocentes, expondo a nudez das atrizes dentro dos limites da época. Uma galeria de figuras, como o paquerador e o *playboy*, o marido traído, a virgem, a viúva disponível (e fonte de secreta sexualidade) e o homossexual perambulam pelas produções. Combinados com títulos de duplo sentido, com piadas maliciosas, *gags* pensadas, solidificam um imaginário que atinge com precisão amplas parcelas do mercado. (RAMOS, *op. cit.*, p. 406).

“O ciclo das comédias eróticas foi um dos principais responsáveis pela volta do espectador brasileiro aos cinemas para assistir ao filme nacional” (LEITE, *op. cit.*, p. 108), apesar dos muitos preconceitos por parte dos segmentos mais conservadores da sociedade e da implacável perseguição dos censores. A censura oficial a perseguiu de modo ferrenho. “Cenas que exibissem pêlos pubianos, relações sexuais, sugestões de homossexualismo ou mulheres



sexualmente ativas foram, em geral, censuradas.” (LEITE, *op. cit.*, p. 109). Os títulos dos filmes, um dos atrativos principais das estratégias de *marketing* da *Boca do Lixo* para atrair o público, muitas vezes, para terem a chance de ainda serem exibidos, foram drasticamente modificados.

A comédia erótica sempre estabeleceu relações cheias de atritos no interior do campo cultural da década de 1970. Criticada pelos cinemanovistas, repreendida pela censura e por políticos moralistas, vista com reserva pelos órgãos estatais (pois conseguia a almejada conquista do mercado, mas com modos mal-educados para o gosto oficial), foi uma presença incômoda naqueles tempos de repressão e indefinições. (RAMOS, *op. cit.*, p. 407).

*As comédias eróticas* se constituíram, no cinema nacional, como a manifestação de uma quebra de valores a partir da permissividade sexual, da liberação dos costumes, dentre outras formas de modificação habitual, anunciadas desde os anos 1960.

Aqui, mais uma vez, faz-se interessante analisar o papel da *Boca do Lixo* no contexto da produção cinematográfica brasileira à luz do pensamento de Gomes (*op. cit.*, p. 97):

Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é, porém, animado e remido por uma inarticulada cólera. (GOMES, *op. cit.*, p. 97).

Leite (*op. cit.*, p. 108) defende que uma das principais características da *Boca do Lixo* “era o investimento em produções médias, com certo acabamento artístico e técnico. Os filmes recebiam financiamento privado e dependiam de seu sucesso de bilheteria para que os diretores pudessem obter novos financiamentos.” Como não havia uma grande produtora

capaz de abarcar e absorver as demais, existiam diversas produtoras. Este esquema de produção utilizado pela *Boca do Lixo* pode ser considerado, no Brasil, o que mais se aproximou do esquema de uma indústria cinematográfica, com investimentos oriundos do capital privado e submetido aos riscos do mercado. “Embora a comédia erótica tenha sido o principal produto da *Boca do Lixo*, é interessante observar que, além dela, houve uma diversificação temática das produções, através de dramas, filmes de terror, policial, suspense, etc..” (LEITE, *op. cit.*, p. 109).

A pornochanchada tinha objetivos mais pragmáticos, imediatos, pretendendo fixar suas divisas, mesmo que com armas toscas, na expansão da indústria cultural, que abrangia todos os setores da produção artístico-cultural. E, neste território, em que números e lucros são os indicadores determinantes da produção, a comédia erótica reinava, mesmo cercada de ironia, desprezo e raiva. (RAMOS, *op. cit.*, p. 408).

“A crise econômica, enfrentada no Brasil nos anos 1980, desmantelou a estrutura de produção, distribuição e exibição da *Boca do Lixo*.” (LEITE, *op. cit.*, p. 110). Este esquema, como fora exposto, dependia das leis de mercado e este contexto de altíssimas inflações e instabilidade da moeda contribuiu para o afastamento do público do espaço das salas de projeção.

Ainda conforme aponta Leite (*op. cit.*, p. 110), outro problema enfrentado foi o da competição com o mercado dos filmes pornográficos. Com a derrocada do Regime Militar e a promulgação da *Constituição de 1988*, que instaurava a o *Regime Democrático*, houve uma verdadeira reviravolta nos valores da sociedade brasileira e os cinemas começaram a exibir filmes de conteúdo pornográfico. Assim, as *pornochanchadas da Boca do Lixo* ficaram parecendo “filmes inocentes e muito comportados.” (*id. ibid.*, p. 110). Os filmes de sexo

explícito colocaram um ponto final na trajetória da experiência industrial cinematográfica da *Boca do Lixo*.

Diante da trajetória do cinema no Brasil aqui exposta, é interessante notar que, apesar de *o ocupante* haver permanecido desinteressado pelo cinema nacional, embora tivesse retratado *o Brasil para americano ver* em muitas das suas películas, com malandros vestidos de branco, praias paradisíacas, araras, macacos, onças, índios e selvas, abundantes frutas tropicais e o erotismo de quadris fartos e coxas grossas, o cinema brasileiro nunca o ignorou. “O ocupante foi tratado de maneira respeitosa pelo cinema mudo, foi gozado pela Chanchada e fustigado pelo Cinema Novo, ao mesmo tempo em que uma tendência nascida do malogro industrial paulista se interessava pelo tédio existencial do ocupante ocioso.” (GOMES, *op. cit.*, p.98).

### CAPÍTULO III

## O CINEMA EM ITORORÓ

*“O grande público dos cinemas não é o pobre de espírito que imaginam os produtores.”*  
*Erich Von Stroheim, apud Barbáchano, 1979.*

Conforme já exposto, Itororó, assim como várias cidades de pequeno porte do interior baiano, tinha sua economia baseada na agricultura e na pecuária. A vida local se caracterizava por uma forte ligação do homem com o campo. De acordo com Marques (2008, p. 38), nos primeiros trinta anos, o cotidiano da cidade, fundada em 1922, gravitava em torno das “relações de parentesco e de amizade muito próximas”, bem como das “relações ligadas à compra e venda de produtos agrícolas, principalmente durante a feira livre do sábado.” O comércio de “outros gêneros”, tais como vestuário, calçados, ferragens, móveis e utensílios diversos, etc. “também movimentava a vida urbana.” O *mudus vivendi* experimentado na cidade estava muito próximo do que Durkheim (1973) define como “solidariedade mecânica”.

O cinema surge em Itororó, como uma alternativa às poucas possibilidades de diversão que a cidade oferecia. Pelo fato de ser atravessada pela BR 415, a cidade estava ligada aos eventos das importantes cidades do interior e da capital. Além da questão de proporcionar uma nova forma de entretenimento, atendida com o estilo de vida das grandes cidades da época, em especial o da capital, Salvador, e o das metrópoles microrregionais, Ilhéus e Itabuna, o cinema instaura-se em Itororó também como uma lucrativa atividade comercial. Assim, desde o primeiro cinema instalado, esta atividade era vista como uma valiosa fonte de renda, uma vez que a cidade não dispunha de variadas opções de diversão e entretenimento, além das vaquejadas, festas folclóricas e festas religiosas.

O cinema era algo muito forte na construção dos imaginários locais e por uma razão simples: ele praticamente dominava, ao lado do rádio, a expectativa de lazer da comunidade, dessas comunidades provincianas como Itororó, e até mesmo nas comunidades dos grandes centros era muito forte esse processo.<sup>16</sup>

Conforme indica Louro (2003, p. 421), nas primeiras décadas do século XX, o cinema se constituiu como uma das formas culturais mais significativas. Aos domingos, era comum entre as pessoas, principalmente os jovens, o ritual de se encontrar na frente do saguão de entrada dos cines-teatro.

Surgindo como uma modalidade moderna de lazer, rapidamente conquistou adeptos, provocando novas práticas e novos ritos urbanos. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, na qual representações de gênero, sexuais, étnicas e de classe eram (e são) reiteradas, legitimadas ou marginalizadas. (LOURO, *op. cit.*, p. 422).

Retomando Pollak (1989), quando este indica que a memória é o resultado de uma “negociação conciliatória entre o coletivo e o individual”, e considerando o que já foi afirmado por Benjamin (1994b, p. 201), que “o narrador retira da experiência o que ele conta [...] e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, ao analisar as narrativas de memórias particulares sobre a prática de se freqüentar o cinema em Itororó, tem-se um perfil de como o processo mimético do público com a imagem cinematográfica está imbricado no processo relacional entre as pessoas da cidade. Diante do exposto, este capítulo pretende desenvolver uma investigação a respeito de como a população itororoense das décadas de 60 e 70 do século XX construía o seu processo socializador, a partir das influências recebidas pela prática de freqüentar o *Cine-teatro Irapuã*.

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida pelo senhor Adylson Machado em 24 de janeiro de 2008, na cidade de Itabuna - BA.

### 3.1 Histórico dos cinco cinemas

#### *Cine Tupinambá (início dos anos 1940 até início dos anos 1950)*

Foi o primeiro cinema de Itororó, inaugurado no início dos anos 40, quando o distrito de Itapuú havia pouco tempo que perdera o seu topônimo de batismo para dar lugar a Itororó. O senhor Manoel Buarque Alvim, comerciante no ramo de padaria, torrefação e moagem de café e milho, também pensou em uma forma de diversão e entretenimento da pequena comunidade de Itororó, instalando o seu primeiro cinema em 16 mm, denominado de *Cine Tupinambá*.

Alvim era uma pessoa muito laboriosa, engenhosa, extrovertida e de ampla visão comercial. Tinha espírito empreendedor e dispunha de um bom capital de giro para gerir suas empresas. Ele mantinha o seu cinema com boa programação para o público, mas a comunicação era ruim, pois tinha dificuldades em se comunicar, devido à precariedade eletrônica da época. Quando estava em cartaz um bom filme, na sua maioria caubói, Manoel Buarque, então, utilizava-se de um grande funil em forma de mega-fone, e com voz grave, anunciava a programação do cinema pelas principais ruas de Itororó: ‘Atenção, cambada, hoje tem um caubói muito bom no Cine Tupinambá. Têm tiros pra caramba e tem porrada como quê. É com Roy Rogers, o artista do cavalo branco, e quem não for tá rebocado’. (MARQUES, 2008, p.41).

“Rebocado” era um termo bastante usual no linguajar da cidade na época e possuía uma conotação de exclusão social. Estar “rebocado” era estar fora dos círculos socializadores, e isso gerava certa antipatia por parte do grupo em relação à pessoa excluída desse contexto. Com isto, Manoel Buarque Alvim e o *Cine Tupinambá* entraram para a história e para o folclore itororoense. “Quando se encerravam as sessões noturnas no cinema, Manuel Buarque já estava acordando o padeiro Feliciano para preparar a massa do pão da madrugada, uma especialidade tradicional da Padaria Tupinambá”. (MARQUES, *op. cit.*, p. 41).

*Cine Itororó (segunda metade da década de 1950)*

Adquirido por Bolívar Aragão Lima e sua sócia Zizina Brito, o *Cine Tupinambá* mudou de nome, e direção. A partir dali, foi denominado *Cine Itororó*, funcionando na mesma Rua Itabuna (atual Marcolino Nepomuceno), o portal de entrada da cidade.

Bolívar era um personagem, no mínimo excêntrico, para os padrões da época. “Era um misto de cientista louco e visionário.” (MARQUES, *op. cit.*, p. 41). Marques (*ibid.*) ainda narra que Bolívar foi “piloto de guerra, ex-motorista do então governador Régis Pacheco, licenciado em rádio-amador, agente do correio de Itororó, construtor de barragem hidroelétrica para gerar sua própria energia e colecionador de revistas, jornais e carros importados.”

Bolívar assumiu a direção comercial da empresa e Dona Zizina Brito, diretora executiva, logicamente, era a bilheteira e tesoureira. Entretanto, como ela sofria de problemas de visão, muitas vezes, fora enganada pela molecada. Quando soava o gongo para começar a projeção, eles azucrinavam a pobre senhora dizendo que tinha dado um dinheiro graúdo e estavam esperando o troco, e acabavam conseguindo um troco superior ao dinheiro que haviam pagado. (MARQUES, *op. cit.*, p. 41).

A divulgação da programação cinematográfica era feita através de tabuletas tipo *outdoor*, pintadas a mão e colocadas em pontos estratégicos da cidade. Conforme Marques (*op. cit.*, p. 41),

Valdeni Vieira Andrade pintava os cartazes e as tabuletas e Amadeu e Tico da Velha Júlia os espalhavam pelas esquinas. Mais tarde, Valdeni assumiu a direção do serviço de alto-falante e Abimar Figueiredo ficou pintando as tabuletas para Estraquino ou Bizuca colocarem nas ruas. (MARQUES, *op. cit.*, p. 41).

Como em muitas cidades, quando a película de celulóide se rompia ou “dava um branco na tela, a gritaria era ensurdecadora e uma enorme batucada tomava conta do salão. As cadeiras acabavam soltando alguns parafusos e dando trabalho ao velho Caboclo, que era lanterninha e responsável pela reposição das peças quebradas.” (MARQUES, *op. cit.*, p. 41).

Como narra Marques (*op. cit.*, p.41), Luiz Zoinho<sup>17</sup> era o operador e exigia de Bolívar a contratação de muitos filmes para uma programação variada. Muitas vezes, “Bolívar, vindo de Salvador, onde tinha fechado contrato com grandes distribuidoras para exibição dos filmes em lançamento, sobrevoava a cidade, com seu avião particular”, e, por não haver aeroporto em Itororó, “num vôo rasante, jogava os *trailers* e o material fotográfico dos filmes nos pastos da fazenda de dona Auta Ramos ou na Fazenda Realeza, de Edgar Brito.” Desta forma, Valdeni Andrade os recolhia para poder preparar a programação da semana.

Um fato digno de nota, e que até hoje já faz parte do imaginário local, ocorreu quando Bolívar Aragão exibiu, no *Cine Itororó*, o filme *Tarzan vai à Índia*, do diretor John Guillermin, a primeira produção de aventura de Tarzan em cores. Era uma distribuição da Metro Goldwyn Mayer e tinha como protagonista Jack Mahoney, “um Tarzan menos musculoso, mas muito simpático aos espectadores.” (MARQUES, *op. cit.*, p. 42).

O filme rodou uma semana inteira em *matinée* e *soirée*. Fim da programação, o filme rendeu para casa um gordo borderô. Bolívar, comemorando o sucesso de bilheteria, vai a Salvador para devolver o filme de Tarzan e contratar novas películas para uma nova programação. Como chovia bastante, uma ponte quebrou na estrada, impedindo que Bolívar chegasse à capital do Estado. Desse modo, telegrafou para Valdeni Andrade, para que este anunciasse um novo filme, a Volta de Tarzan. Valdeni espalhou tabuletas por toda cidade e a casa superlotou. [risos] No entanto, quando as cortinas se abriram e começou a projeção, logo pelos primeiros caracteres, os espectadores perceberam que o filme era o mesmo. [risos] A platéia, insatisfeita e sentindo-se enganada, quase destruiu o interior do cinema.

---

<sup>17</sup> Alcinha recebido pelo fato de ser míope e necessitar usar óculos com lentes espessas, o que deixava os olhos com aspecto semicerrados.



[risos] A polícia chegou e conseguiu conter a multidão, mas foi preciso que Bolívar usasse o serviço de alto-falantes do cinema para prometer ao público que devolveria o dinheiro dos ingressos e que passaria outro filme gratuitamente. [risos] Logo depois, Dona Zizina comprou a parte de Bolívar, fechou o cinema por alguns dias e reabriu com uma programação de tela e palco. Exibiu um outro filme de Tarzan e apresentou um *show* de Cascatinha e Inhana, artistas do repertório da música sertaneja da época. Tal evento conseguiu restaurar a credibilidade no Cine Itororó.<sup>18</sup>

### *Cine Glória (até meados da década de 1960)*

Conforme atesta Marques (*op. cit.*, p. 42), o episódio de Bolívar, com “a *Volta de Tarzan*, repercutiu regionalmente.” Tomando conhecimento deste “fato intrigante”, que levou o público freqüentar ainda mais o cinema em Itororó, “apareceu na cidade um empresário vindo de Itabuna, sul do Estado, de sobrenome Maron.” Este era descendente de libaneses e “amigo íntimo do político Agostinho Costa Santos.” Interessado neste investimento, associou-se a Agostinho e instalaram o *Cine Glória*, uma nova casa de espetáculos com palco para *shows* e outros eventos. O cinema possuía uma tela grande de 35 mm, *cinemascope*.

O *Cine Glória* funcionava concomitantemente com o *Cine Itororó*, fato no mínimo interessante, considerando-se que, nesta época, a população local não chegava a cinco mil habitantes.

Ainda de acordo com o que narra Marques (*op. cit.*, p. 42), Agostinho Costa Santos assumiu a direção do novo cinema como gerente e todos pensavam que aquele era mais um empreendimento com a marca registrada do conceituado empresário nos ramos de calçados, pecuária e da política local. Uma inovação do *Cine Glória* era que ele possuía uma parte com cadeiras acolchoadas, que se constituía na área nobre, que acolhia a “fina flor da sociedade itororoense”, dando provas da divisão social que se estabelecia nesse espaço público.

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida em 04 de janeiro de 2008, em Itororó, por Tiodomiro Marques, ex-operador e locutor do Cine-teatro Irapuã.

Era um cinema de luxo, em relação aos outros já conhecidos. O Cine Glória, com tela panorâmica e *cinemascope*, exibia apenas películas coloridas. Itororó conheceu através da requintada programação do Cine Glória as melhores produções cinematográficas da época. E o Vento Levou, Ben-Hur, Os Dez Mandamentos, Sanção e Dalila, Candelabro Italiano, Spartacus e a superprodução brasileira, Rio 40 Graus, que marcou a inauguração da casa. (MARQUES, *op. cit.*, p.42).

Segundo Marques (*op. cit.*, p. 42), foi nesse tempo que a população da cidade conheceu “os maiores artistas do Brasil”. Muitos foram vistos, pela primeira vez, pelas pessoas da cidade, através da tela do cinema, em participação especial, que era anunciada no *Cine Glória* como mais uma atração além do filme, porque, até ali, “apenas se conhecia o artista através de fotografias, das revistas, das capas dos discos de vinil ou quando algum deles participava de *shows* nos circos que passavam por Itororó.” (*id. ibid.*).

Como aponta Marques (*op. cit.*, p. 42), com a inauguração do *Cine Glória*, uma vez por mês, exibiam-se no palco do cine-teatro artistas de “projeção nacional” como: Nelson Gonçalves, Alcides Gerardi, Núbia Lafayette, Ângela Maria, dentre outros. “Um fato interessante aconteceu no *show* de Alcides Gerardi, quando um cantor local, chamado Orlando Pimenta, foi convidado a dividir espaço do palco, naquela apresentação, com o artista do Rio de Janeiro.” (*id. ibid.*). Orlando Pimenta “conseguiu sair-se tão bem naquela participação, que foi convidado pelo artista carioca para gravar um LP na mesma gravadora que ele gravava na cidade do Rio de Janeiro, entretanto Orlando, por timidez, dispensou o convite.” (*id. ibid.*).

Vários artistas nacionais passaram por aqui por Itororó, no palco do Cine-teatro. Um deles foi Mazaroppi, a outra foi Virgínia Lane, com o teatro de revista [né?]. Que era assim, aquele negócio... [silêncio] aquele *show* de vedetes... assim, [silêncio] aquele negócio, assim, meio pornô, [silêncio] que não era propriamente pornô, mas o povo naquela época censurava tudo [né?]. Quem mais passou por aqui... deixa eu ver se eu me lembro... [suspiro profundo] [ênfase] menino, Valdick

Soriano, novinho! Novinho, Valdick Soriano quando veio aqui pela primeira vez. Também Agnaldo Timóteo. O outro menino: Jerry Adriani... menino novinho também, lindo! [risos]<sup>19</sup>

### *Cine Continental (a partir de meados de 1960)*

Marques (*op. cit.*, p. 43), narra que Agostinho Costa Santos, candidato único à prefeitura municipal, foi eleito e não teve mais condições de dirigir a sua casa de espetáculos. O empresário Maron também não dispunha mais de tempo para levar os negócios adiante, assim, resolveram arrendar e depois venderem o *Cine Glória* para o senhor Paulo de Souza Dantas, que, imediatamente, mudou o nome do cinema para *Cine Continental*. Paulo Dantas percebeu que o negócio era rentável e adquiriu, de imediato, um terreno maior e construiu seu prédio próprio onde funcionou o *Cine Continental*, mais tarde batizado de *Cine-teatro Irapuã* (onde hoje se situa a Igreja Universal do Reino de Deus).

### *Cine-teatro Irapuã (final de 1966 até junho 1986)*

Este foi o quinto e último cinema de Itororó. Marques (*op. cit.*, p. 42) afirma que, com a transferência do equipamento do *Cine Continental* para o novo prédio próprio, Paulo Souza Dantas resolveu, mais uma vez, mudar o nome do seu cinema. E assim inaugurou, em 1966, exibindo *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus, as novas instalações da sua empresa cinematográfica com nome de *Cine-teatro Irapuã de Itororó Ltda.*, localizado na Avenida



FIGURA 01. Inauguração do Cine-teatro Irapuã (1966).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Entrevista concedida pela senhora Eronildes Rocha Batista, em Itororó, em 14 de janeiro de 2008.

<sup>20</sup> Fotografia do acervo particular do senhor Tiodomiro Marques. Reprodução autorizada para este trabalho.

Manoel Novais, centro da cidade.

A programação destacava-se pelos épicos em série, tais como *Maciste e Hércules*, feroestes, filmes de espadachins e piratas, comédias, como *A Corrida do Século*, dentre outras, dramas como *Amores Clandestinos*, a série *Sissi, a imperatriz*, *Candelabro Italiano*, filmes de *Cantinflas*, dentre vários outros.

Foi ali onde eu trabalhei, de 01 de fevereiro de 1967 a 15 de dezembro de 1970, como operador do cinema e locutor do serviço de alto-falante da Divulgadora Irapuã. Grandes produções cinematográficas, grandes apresentações de peças teatrais, grandes *shows* artísticos e grandes programas de calouros nós apresentamos naquela casa de diversão.<sup>21</sup>

Como aponta Marques (*op. cit.*, p. 43), o cinema funcionou em Itororó por mais de 30 anos ininterruptos, “desde a sua estréia com a instalação nos anos 40, do pequeno *Cine Tupinambá* em 16 mm, ao confortável *Cine-teatro Irapuã*, com suas 800 cadeiras.” Com um “possante equipamento em 35 mm da Century, som óptico, velocidade de 24 cenas por segundo, telas plana, panorâmica e *cinemascope*, pavimentos superior e inferior, e um grande palco, o *Cine-teatro Irapuã* recebeu grande elenco de artistas brasileiros, inclusive o rei do baião, Luiz Gonzaga, e Virgínia Lane, a eterna vedete do Brasil.” (*id. ibid.*).



FIGURA 02. Primeiro dia de trabalho de Tiodomiro Marques, na cabina de projeção (1967).<sup>22</sup>

Pela existência do palco, eis o porquê do nome cine-teatro, as veias artísticas locais ali também se manifestavam, e algumas personalidades alcançaram projeção no Estado da Bahia.

<sup>21</sup> Tiodomiro Marques, *idem*.

<sup>22</sup> Fotografia do acervo particular do senhor Tiodomiro Marques. Reprodução autorizada para este trabalho.

Houve uma batalha muito bonita de Dalva Mota, Adylson Machado e Miro Marques pela cultura local. O cine-teatro tinha um programa aos domingos... um programa de calouros mesmo, pra revelar os talentos. [silêncio] Os programas para a juventude aconteciam domingo pela manhã. Dalva Mota, menina ainda, Adylson [Machado] e Miro [Tiodomiro Marques] apresentavam o programa de calouros, com jurados, premiações e tudo. Desses talentos revelados no palco, tinha um que eu não me lembro o nome... [silêncio] ele era da banda... [silêncio] eu não sei o nome... [silêncio] ele foi pra São Paulo e daí conseguiu sucesso e teve uma apresentação dele na televisão. [silêncio] Outro talento foi a filha de Seu Ivaldo Bonfim [prefeito de Itororó durante a década de 1980], Kassileide, que cantava e foi se apresentar naquele programa em Salvador... [silêncio] com Big-Ben, que tinha um programa de calouros. Kassileide foi um talento revelado aqui que foi pra Salvador... e lá ela cantou, mas como não tinha, assim, uma pessoa que desse, um... [silêncio] um incentivo, um apoio, ela desistiu da carreira. Nessa época, Seu Ivaldo ainda não era um político... então não teve como conseguir apoio par filha.<sup>23</sup>

O cinema era o espaço onde os comportamentos de rebeldia e ousadia se manifestavam, pois, mesmo sendo uma sociedade conservadora na educação dos seus filhos, a juventude itororoense tinha no cinema, bem como em outros espaços da cidade, o lugar para exprimir e manifestar seus desejos mais contidos. Era palco de exposição dos mais diversos modos de vida, afetando de maneira marcante o *ethos* local.

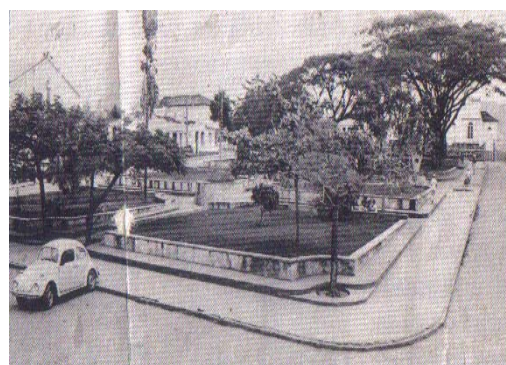


FIGURA 03. Vista da Praça Castro Alves, palco de exibição dos comportamentos sociais, assimilados durante as exibições dos filmes (1971).<sup>24</sup>

Destacou-se, sobremaneira, influenciando os mais contestadores e irreverentes comportamentos, *James Dean* com a *Juventude Transviada (Rebels without a cause)*, porquanto o cinema era uma instância formadora muito influente. A expressão *broto* popularizou-se na época em que os filmes de *Roberto* e *Erasmu Carlos* eram exibidos, adaptando uma versão à brasileira da juventude transviada, embalados pelas músicas da

<sup>23</sup> Eronildes Rocha Batista, *idem*.

<sup>24</sup> Fotografia do acervo particular do Sr. Tiodomiro Marques. Reprodução autorizada para este trabalho.

*Jovem Guarda* e seu *iê-iê-iê*. O *Irapuã* constituía-se, assim, num espaço de formação dos diversos processos socializadores das relações locais.

As sessões noturnas com suas magias inerentes à ousada forma de se namorar, as matinês de domingo tornaram inesquecíveis para os casais de namorados que torciam para que a fita nunca quebrasse para que eles não fossem flagrados em peripécias da mão atrevida em bolinagens pelas partes mais sensíveis das curvas do corpo da garota ao lado. Já a gurizada torcia exatamente ao contrário, para que houvesse um branco na tela a fim de que eles pudessem provocar uma gritaria ensurdecadora, verdadeiro alarido. Aquele trecho da Av. Manoel Novais era, sem dúvida, o melhor pedaço da cidade, durante a noite e nas manhãs ou nas tardes de domingo. (MARQUES, *op. cit.*, p. 45).

Embora no início dos anos sessenta já houvesse alguns poucos aparelhos de televisão na cidade, era o cinema o grande atrativo de entretenimento da população itororoense. Dentre as pouquíssimas opções de entretenimento local, o cinema era, para a juventude da cidade, o grande espaço para os encontros, as conversas dos amigos, o namoro, etc..

Freqüentar o cinema, assistir a um bom filme no sábado e domingo, na ocasião, era, assim, um negócio muito badalado. O cinema era a passarela de Itororó, aí todo mundo procurava freqüentar, pois era barato o ingresso. Não sei como faziam para angariar o dinheiro, mas tinha que trabalhar pra adquirir, [né?]. [silêncio] E todo mundo ia, de pobres a ricos todo mundo ia. Às vezes, eram duas seções, mais os sábados e domingos, [silêncio] eram duas seções muito concorridas. Nessa época, não tinha TV. De vez em quando, vinha um circo (que por sinal aqui só vinham aqui circos muito bons, tipo: Circo Nerino, Mundial), vinham também parques bons. Dentro de Itororó, o cinema fez sucesso, o cinema era um evento social. Foi uma época, assim, de ouro [silêncio] a época áurea de Itororó, nesse sentido, nesse sentido, assim, [silêncio] de diversão.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Eronildes Rocha Batista, *idem*.

No entanto, no dia 15 de junho de 1986, Itororó viu “o último vôo do condor” (MARQUES, *op. cit.*, p. 47), símbolo da Companhia Cinematográfica Condor Filmes. Este episódio aconteceu quando o *Cine-teatro Irapuã* “adormecia para sempre, após exibir o derradeiro filme em cartaz, *A Profecia II*. Depois de anunciado o fechamento do cinema, auditório calou-se num silêncio sepulcral.” (*id. ibid.*).

Estava fechada para sempre a cortina vermelha que tantas vezes fora descerrada para o esturro do Leão, da Metro Goldwyn Mayer, o vôo do Condor, da Condor Filmes, a exibição da Estátua da Liberdade, da Paramount Pictures, a volta ao globo terrestre, da Universal Pictures, ou o trinar das trombetas, da The 20th Century Fox, no início de belas exibições cinematográficas. [suspiro profundo] Estavam trancadas definitivamente as largas portas metálicas causando inescáveis lágrimas aos olhos de quem passou boa parte da vida a trabalhar e a assistir inesquecíveis espetáculos da sétima arte e oitava maravilha do mundo. [suspiro profundo] [lágrimas] [suspiro] Muitas vovós se lembram, e certamente têm saudades, do primeiro beijo recebido nos lábios trêmulos, tomados pela emoção da timidez, na penumbra de uma cena de amor que marcou época no Cine Irapuã. [lágrimas]<sup>26</sup>

Para Marques (*op. cit.*, p. 43), os cinemas de Itororó foram, indubitavelmente, “as maiores formas de entretenimento do passado, nos velhos tempos em que aquele era o principal meio de diversão da cidade.” Os antigos cines *Tupinambá*, *Itororó*, *Glória*, *Continental* e *Irapuã*, apesar das precariedades da tecnologia da época, deixaram boas recordações, porque “foi ali que tudo começou: os primeiros filmes, os primeiros *shows* artísticos, as primeiras matinês, os primeiros programas de calouros, na apresentação do pioneiro Marcelo Santos, do *Cine Tupinambá*.” (MARQUES, *op. cit.*, p. 43). Era no cinema que aconteciam “grandes encontros e inesquecíveis cenas de amor que culminaram, anos depois, em sólidos casamentos eternizados com a chegada dos netos e bisnetos. Foram

---

<sup>26</sup> Tiodomiro Marques, *idem*.

milhares de beijos característicos tentando imitar os artistas da tela.” (MARQUES, *op. cit.*, p. 43).

Segundo Leite (2005, p.126), “desde o início dos anos 1980, os grandes cinemas localizados no centro das capitais e as salas localizadas nos bairros começaram a desaparecer, dando lugar a igrejas evangélicas, estacionamentos de carros e bingos.” Outro fenômeno que contribuiu com a derrocada das grandes salas de projeção, ainda de acordo com Leite (*ibid.*, p. 126), foi o aparecimento dos *multiplex*, um conceito norte-americano, criado pelo grupo Cinemark, para identificar pequenas salas de exibição, muito confortáveis e aparelhadas com equipamentos de última geração, localizadas, geralmente, em *shoppings centers* dos grandes centros urbanos. Os *multiplex* foram criados com o objetivo de os produtores maximizarem os lucros, pois o aluguel de várias salas menores nos *shoppings centers* possibilitaria a exibição simultânea de vários filmes a um custo bem menor que aquele que eles teriam que pagar ao dono de uma grande sala de projeção.

Atrelada a isso, ocorre a disseminação do acesso ao videocassete, e, por conseguinte, ao DVD, transformando o hábito social de ir ao cinema em hábito doméstico de assistir aos filmes no espaço privado do lar, principalmente nas pequenas cidades do interior, que não possuíam mais os grandes cinemas e tampouco tinham acesso às salas dos *multiplex*.

### **3.2 A relação mimética do público com a imagem cinematográfica e os processos de sociabilidade em Itororó**

Ao longo de sua existência, o cinema tem sido visto como uma opção de entretenimento, lazer e de informação. Desde o seu surgimento oficial, com a exibição da partida de uma locomotiva, pelos Irmãos Lumière, o cinema aponta para a perspectiva de proximidade entre a realidade e a imaginação. A imagem cinematográfica, mistura de técnica



e sonho, trouxe para o cotidiano das pessoas a possibilidade de materialização do imaginário. “O cinema é talvez a realidade, mas é também outra coisa, geradora de emoções e sonhos.” (MORIN, 1997, p. 26).

Sampaio (2000, p.45) constrói uma assertiva interessante a respeito do fascínio que a imagem cinematográfica exerce sobre os espectadores:

As luzes se apagam. Portas e cortinas, como pálpebras pesadas, fecham-se, garantindo o silêncio das sombras do mundo, abandonado no exterior da sala de projeção. O feixe de luz aponta a tela branca. Poltronas, geralmente confortáveis, abrigam o repouso do corpo, permitindo, até certo ponto, o desativamento do pólo motor da ação. A tela branca contempla a subjetividade e a entrega ao enigma do possível. O branco da tela é potência de mundos e de histórias. Começa, então, o movimento de imagens sonoras e visuais que por algum tempo dirigirá a consciência, nesta espécie de sonho produzido pela máquina. (SAMPAIO, 2000, p. 45).

O cinema é visto como uma autêntica fábrica de ilusões, de malabarismos, efeitos especiais (visuais e sonoros), de inverossimilhanças de todo caráter e de recortes absolutamente artificiais. Entretanto, tal qual afirma Cabrera (2006), pode-se afirmar que a imagem cinematográfica é movimento que tenta captar a dinâmica do real. Carrière (1995, p.21) assente que o cinema é uma experiência aberta, em permanente autodescoberta, uma linguagem que está sempre criando formas e se enriquecendo, fugindo constantemente das regras que tentam aprisioná-la em cânones que tendem à rigidez do dogmatismo cristalizado em conceitos.

De acordo com Morin (*op. cit.*, p. 107-109), a magia que a imagem cinematográfica exerce sobre a nossa percepção fundamenta-se em dois grandes movimentos de natureza psíquica: a *projeção* e a *identificação*.

A projecção<sup>27</sup> é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projectam-se não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres. [...] Na identificação, o sujeito, em vez de se projectar no mundo, absorve-o. A identificação incorpora o meio ambiente no próprio eu e integra-o afectivamente. [...] projecção e identificação se encontram interligadas no seio de um complexo global. A mais banal projecção – o eu ponho-me no seu lugar – é já uma identificação de mim mesmo com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável. [...] Não basta, pois, isolar a projecção de um lado, a identificação do outro e, por último, as transferências recíprocas. É necessário considerar igualmente o complexo de projecção-identificação, que implica essas mesmas transferências. (MORIN, *op. cit.*, p.107-109).

Esse complexo de projecção-identificação-transferência comanda os chamados fenômenos psicológicos subjetivos. Aqui, faz-se necessário referir-se à participação da afetividade neste processo, pois “a nossa vida de sentimentos, de desejos, de receios, de amizade, de amor, desenvolve, assim, toda a gama de fenômenos de projecção-identificação, desde os estados de alma inefáveis à fetichizações mágicas.” (MORIN, *op. cit.*, p.111).

Se já é um fato tradicional a celebração do ‘realismo’ da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas. (XAVIER, 2005, p. 18).

---

<sup>27</sup> Considerando-se o fato de que o livro de Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, ainda não foi editado no Brasil, manteve-se nas citações deste a ortografia da edição portuguesa.

Na medida em que identificamos as imagens do filme com a vida real, as nossas projeções-identificações próprias da realidade põem-se em movimento. Mesmo sabendo-se que a imagem cinematográfica constitui-se numa fantasmagoria,

a realidade atenuada da imagem vale mais do que imagem nenhuma, quando o cinematógrafo nos põe [...] o mundo ao alcance das mãos. Se bem que desvalorizada, na prática, a realidade atenuada da imagem vale mais, em certo sentido, que uma realidade perigosa – uma tempestade no mar, um acidente de automóvel – visto permitir saborear, moderada é certo, mas inofensivamente, a embriaguez do perigo. [...] À realidade prática desvalorizada corresponde uma realidade afectiva eventualmente acrescida, realidade essa a que chamamos o encanto da imagem (MORIN, *op. cit.*, p.115).

Fazendo coro a Morin, Cabrera (*op. cit.*, p. 18) assevera que a apreensão de certos aspectos do mundo não parece captar através de uma total exclusão do elemento afetivo. O cinema não proporciona um veículo puramente emocional de idéias, mas sim outro tipo de articulação racional, que inclui um componente emocional, porque “a linguagem cinematográfica possui a capacidade de dizer as coisas num nível de articulação entre o intelectual e o afetivo. O emocional não desaloja o racional; ele o redefine.” (*id. ibid.*, p.18).

Conforme indica Xavier (*op. cit.*, p. 23), o interesse de Morin concentra-se na discussão de um fenômeno que ele “considera básico dentro da cultura do século XX, a transformação do cinematógrafo em cinema.” O primeiro se resumiria à técnica da duplicação e projeção da imagem em movimento. O segundo se constituiria na instauração do mundo imaginário que se transformou no lugar de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base.

Como afirma Martín-Barbero (2008, p. 90-91), “tomando emprestado de Freud os conceitos de identificação e projeção, Morin pensa o cinema não somente enquanto indústria

cultural na era da racionalidade instrumental, mas o toma como mediador.” Ou seja, o cinema cumpre no dia-a-dia a comunicação do real com o imaginário.

Ao abordar a questão do cinema, Morin compreende que, apesar de o cinema ser considerado como a sétima arte, não se discutia até então, a situação estética vivida por qualquer espectador. No momento em que se considerava o cinema apenas como fenômeno de *mass media*, esquecia-se a situação mimética vivenciada pelo espectador, ou seja, não se considerava a mimese realizada por meio da projeção-identificação do indivíduo no momento em que assiste ao filme. Essa experiência mimética vivenciada pelo espectador, sem dúvida, se constitui em um dos fatores para a explicação do grande sucesso do cinema. As pessoas vão ao cinema para se ver, numa seqüência de imagens que, mais do que argumentos, lhes entregam gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens, cores, histórias. (GUSMÃO, 2007, p. 157).

O cinematógrafo propiciou a relação de reconhecimento, a partir das cenas cotidianas retratadas, deste modo, o processo de identificação acentua a relação mimética do sujeito com a imagem. Ao promover o espetáculo, o cinema convida o público à participação. Se, antes, a aura não permitia ao espectador a proximidade diante da obra de arte, com o cinema, a perda da aura faz com que o espectador se aproxime, experimente, sinta, seja arrebatado, participe do espetáculo, por meio do processo de reconhecimento e de semelhança.

Mesmo para os homens dos nossos dias, pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles tenham disso consciência. (BENJAMIN, 1994a, p. 109).

Como assevera Gusmão (*op. cit.*, p.157), “a mimese e os comportamentos miméticos constituem os processos socializador e civilizador”, pois permeiam toda a vida social, através da articulação com as múltiplas possibilidades de significação e ressignificação

da existência humana. Aqui, é interessante ressaltar que o processo mimético não se reduz à mera repetição do que é dado. Ao contrário, opera a partir da multiplicidade de significações que esse dado pode adquirir no seio do grupo social. “A natureza engendra semelhanças, basta pensar a mímica, mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética.” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 108).

O conceito de *mimese* postulado por Benjamin, a partir da categoria “semelhança”, instaura-se desde o pensamento grego antigo, embora o supere e o rearticule a partir de uma nova significação. Para Platão (*apud* REALE; ANTISERI, 1991), a *mimese* é a capacidade que os objetos do mundo sensorial possuem de imitar o modelo ideal do mundo supra-sensível. Assim, o conceito de *mimese* estaria associado ao conceito de imitação. A arte seria a tentativa de imitar os modelos eternos do mundo das idéias. Aristóteles (*apud* REALE; ANTISERI, *ibid.*), por sua vez, supera a dicotomia entre mundo real e mundo das idéias e instaura o conceito de *mimese* a partir do conceito de *poiésis*. Segundo ele, a arte seria não a imitação de um mundo ideal, mas a representação constituída a partir da ação humana. Neste sentido, o artista é aquele que cria, que dá forma. Benjamin postula que o processo mimético opera em toda natureza, mas é no homem que ele se manifesta de forma acentuada, caracterizando-o e definindo-o.

Os homens estabelecem múltiplas relações de interdependência, que são fundadas em valores, normas de comportamento e significações do mundo e de si mesmos. Tais relações são mediadas pelo que Benjamin (*apud* MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, p. 80) define como “*sensorium*”. Ou seja, as ações humanas estão inscritas sob o signo da sensibilidade, da experiência sensorial, da percepção, das afecções. “[...] os processo miméticos se referem ao desenvolvimento de certo tipo de conhecimento prático, ligado ao corpo e às mediações

sociais.” (GUSMÃO, *op. cit.*, p.160). Assim, a experiência sensorial particular também é vivenciada no âmbito social.

Cada encontro entre os homens depende da relação intermediada pelos processos miméticos, uma vez que, sem estes, não é possível simpatia ou antipatia, compreensão ou aversão, intersubjetividade. Os processos visuais não se esclarecem suficientemente sem uma retomada à capacidade mimética do homem. As relações que os indivíduos mantêm com os seus contemporâneos e com o meio ambiente em que vivem se estruturam em níveis de desenvolvimentos primários marcados por atos de adaptação e incorporação ao que se encontra em vigência nas relações sociais. Isto acontece nas atividades construtivas e nos processos corporais nos quais se realizam relações sensitivas ao mundo. [...] Surgindo das relações interpessoais, como uma espécie de sabedoria do corpo que se constitui a partir das ações, a compreensão conceitual da mimese se dá a partir do reconhecimento de um conhecimento prático intimamente ligado ao corpo, no qual se evidencia a importância dos processos sensório-motores e de como estes se relacionam com os processos sociabilizadores. [...] Neste sentido, pode-se dizer que as capacidades miméticas produzem mediações entre um mundo existente e já interpretado simbolicamente e outros mundos produzidos nas singularidades relacionais. (GUSMÃO, *op. cit.*, p.159).

Conforme afirma Louro (*op. cit.*, p. 424), considerando-se que os homens não são, diante das várias instâncias formativas, passivos receptores de mensagens, normas ou códigos, pode-se afirmar que eles participam ativamente dos processos relacionais em ação. No caso específico do cinema, distintas relações do sujeito com a imagem fílmica podem ocorrer, tais como acolhida, ruptura, repulsa, conformidade, identificação, resistência, introjeção, críticas ou combinação de várias delas. Nesse processo de interação com as imagens, há sempre o investimento de emoções.

Dessa forma, os filmes exibidos no cinema, tornaram-se um marco de modelo comportamental de ruptura com alguns padrões antes estabelecidos. Neste sentido, a juventude itororoense também estava sintonizada com as transformações comportamentais de

outros jovens de diversos lugares do Brasil e do mundo, pois o cinema *hollywoodiano*, além de seu âmbito de abrangência, também era dono de muita aceitação, como ainda hoje.

Os vários dispositivos ligados à narrativa fílmica, ao mundo do cinema e, de modo peculiar, aos astros e estrelas de *Hollywood* passavam a fazer parte do processo de estruturação das diversas identidades de várias gerações. Para Louro (*op. cit.*, p. 421), “à medida que o cinema ocupava um lugar de destaque na vida das pessoas, os astros e estrelas acabavam por fazer parte do cotidiano dessas pessoas.” O fascínio que exerciam sobre as pessoas comuns estava diretamente ligado ao *glamour* e à magia na qual estavam envolvidos.

O investimento na construção de ídolos e mitos foi uma das principais estratégias colocadas em prática para o sucesso e a consolidação da indústria cinematográfica hollywoodiana. As estrelas do sistema, como ficaram conhecidas, atraíam multidões de expectadores. Por meio de publicidade, revistas especializadas, colunas de fofocas em jornais e escândalos inventados, foram fabricadas celebridades da noite para o dia. Filmes estrelados por atores como Jack Kerrigan, Rodolfo Valentino, Gary Cooper e Cary Grant e atrizes como Claudette Colbert, Bette Davis e Ginger Rogers tinham como garantido o sucesso de bilheteria. A popularidade era mensurada pela receita dos filmes e pelo número de cartas recebidas. (LEITE, *op. cit.*, p.10).

Ainda segundo Louro (*op. cit.*, p. 425), o cinema hollywoodiano era, e ainda é, uma indústria poderosa, sustentada pelos grandes estúdios e que vendia muito mais do que filmes. Envolvia revistas, moda, produtos de beleza, discos, clubes de fã, etc. Vendia um *estilo de vida*, ensinava um jeito de ser e portar-se. Legitimava determinadas identidades sociais e desautorizava outras. Colocava as pessoas diante do tão almejado progresso.

Aliás, a via principal de transmissão do valor do progresso foi sempre, entre nós, a da imitação dos padrões de consumo e dos estilos de vida reinantes nos países desenvolvidos. No século XIX, as classes proprietárias e a classe média abonada viveram sob a obsessão dos olhos dos estrangeiros. [...] E os olhos dos estrangeiros

eram os olhos da Europa. Os olhos do ocidente. [...] Foi essa preocupação ou temor do brasileiro diante do inglês ou do francês, de quem se acha inferior diante de quem se afirma superior, que desencadeou, já no início do século XIX, a cópia febril dos estilos de consumo e de vida próprios ao capitalismo desenvolvido. Já no final do século XIX em diante, e acentuadamente a partir dos anos 50, o grande fascínio, o modelo a ser copiado passa a ser cada vez mais o *American way of life*. Fascínio, primeiro, do empresariado e da classe média alta, que, depois, foi se espalhando para baixo, por força do cinema e da exibição, nas cidades, aos olhos dos inferiores, do consumo moderno dos superiores, dos ricos e privilegiados. (MELLO; NOVAIS, *op. cit.*, p. 604-605).

Para Leite (*op. cit.*, p. 11), *Hollywood* produzia uma estética e uma ética que, por serem amplamente distribuídas e consumidas, tinham uma pretensão universal e o Brasil era um dos grandes consumidores da cultura cinematográfica *hollywoodiana* /americana.

A rigor, a história do poder norte-americano no século XX possui muitos pontos de intersecção com a trajetória do cinema hollywoodiano. Além de lucrativas fontes de divisas, os filmes norte-americanos tornaram-se, na prática, poderosos instrumentos de propagação do *American way of life*, o poder brando, isto é, aquele que se manifesta por meio do domínio e, portanto, vital para os interesses estratégicos da economia e da política externa estadunidenses. (LEITE, *op. cit.*, p.11).

Após a Primeira Grande Guerra, os Estados Unidos começam a lançar as bases do seu poderio econômico sobre o mundo e um dos modos de difusão e alargamento desse poderio era ratificado por meio das ideologias propagadas pelas películas *hollywoodianas*, por meio da disseminação dos valores da sociedade de consumo e dos seus produtos. Estava, assim, constituído um modo eficiente de veiculação do modelo de capitalismo norte-americano, principalmente para os países da América Latina e, particularmente, o Brasil, grande consumidor. Ou, como afirma Gomes (1980, p. 86), “a raiz mais poderosa dessa produção é constituída por idéias, imagens e estilos já fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados.”



Conforme Louro (*op. cit.*, p. 426), as platéias selecionavam e acompanhavam os diferentes gêneros narrativos, identificavam e decodificavam os diversos signos, costumes, músicas, movimentos de câmera, sons, jogos de iluminação, etc.. Deste modo, a linguagem cinematográfica e seus diferentes dispositivos passavam a fazer sentido, produziam e difundiam diversas representações.

A posição privilegiada que o cinema então gozava permite que seja compreendido como uma instância particularmente importante na produção das identidades culturais na sociedade brasileira durante todo o século XX, e, de modo muito especial, durante o período de 1930 a 1970. Uma instância que participava de um processo pedagógico mais amplo; uma instância que integrava e interferia nas redes sociais de poder. (LOURO, *op. cit.*, p.426).

Um dos fatores que dinamizou a mística do *Hollywood way of life* foi o fato de que, em revistas de circulação nacional, os astros americanos tinham um destaque evidente: o “*star system*” estava criado. (LEITE, *op. cit.*, p. 7). Seus filmes, suas vidas, seus amores, viagens, hábitos, comportamentos e preferências eram escrutinados. Eles recomendavam produtos e ditavam moda, ensinavam como ser atraente e elegante, anunciavam novos aparelhos e tecnologias domésticas, músicas e recursos de beleza e de higiene. Ajudavam a produzir, assim, outro estilo de vida. Buscavam construir um novo ritmo, uma nova dinâmica, instituíaam códigos de sedução, de bom-gosto, de saúde. Participavam dos *modernos* padrões de convivência. (LOURO, *op. cit.*, p. 420). Os relatos que se seguem indicam como o modo de vida das estrelas americanas se disseminavam no meio da sociedade itororoense:

A moda não era somente o cinema que influenciava, assim, mas também muito as revistas [né?]. Houve o caso da menina que eu lhe falei [fazendo referência à entrevista que não quis deixar que fosse gravada] que era a ‘Wanderléia’ daqui, que

hoje não parece mais nada com Wanderléia, não é? [risos] Mas ela usava as botas e as roupinhas bem curtas, tinha o cabelão, era loira... bem no estilo da Wanderléia.

Tinha a turminha que sempre procurava copiar as modas que o cinema lançava, como eu já lhe falei que tinha [referência à entrevista que não quis deixar que fosse gravada]. Tinha muitos que vestiam como *hippies*, [né?]. Tinha gente que copiava os *hippies* do cinema em muitas coisas. [silêncio] Senhoritas, que hoje são senhoras, e os rapazes usavam aquelas calças de boca larga... bocas de sino, como eram conhecidas. Quem não podia comprar, botava uma nesga geralmente de outra cor, [risos] que era pra destacar bem... e usavam botas.

Nessa época, não existiam muitas gírias por aqui. As gírias apareceram mais a partir do sucesso de Roberto Carlos e da turma da Jovem Guarda. Era ‘broto’, ‘bicho’, ‘é uma brasa, mora!’ que essa turminha falava. [Referindo-se aos jovens entre 15 e 25 anos da época]. Os filmes do Roberto Carlos chegaram aqui por volta do final dos anos 60 pra começo dos anos 70, se não me engano. Foi mais ou menos aí por 70. O primeiro filme de Roberto Carlos que passou por aqui foi Roberto Carlos em ritmo de aventura. Aí os jovens começaram a criar cabelo, costeleta, a usar umas roupas feias que eu não sei nem o nome, assim tipo uns *blazers*, mas bem mais compridos, que era mais o estilo de Erasmo Carlos. [risos] Os que tinham o cabelo liso, deixavam crescer igual ao de Ronnie Von, jogando assim pro lado, tapando um olho. Os que tinham cabelo mais encrespado faziam aqueles... aqueles cabelos redondos, tipo *black power*, que era assim o estilo de ... Tony Tornado [né?]. Aí eu já não era mais freqüentadora do cinema [né?], porque eu já tinha um bocado de filho, e vieram logo os problemas conjugais, o marido tinha muito ciúme de mim com os atores dos filmes. [risos] Ele começou a beber muito e a relação desandou [né?]. Aí eu já não gostava de sair com ele, mas eu acompanhava os filmes, mais ou menos, através de revistas, lia os cartazes na rua.<sup>28</sup>

O fumar, o cantar e ouvir *rock*... o *rock* e Elvis Presley chegaram para nós não somente através do rádio, chega também através do cinema, muito mais forte pela dimensão da imagem e não só a audição, como era no rádio. Não era só o ouvir o *rock* era ver Elvis Presley. E Elvis teve uma filmografia imensa. A filmografia de

---

<sup>28</sup> Eronildes Batista, *idem*. Fragmentos compilados a partir da temática da influência do cinema nos comportamentos sociais ligados à moda, ao consumo, ao linguajar, etc.. Aqui, faz-se interessante lembrar a citação de Gusmão (2008, p. 160), ressaltando que os processos miméticos estão intimamente ligados ao corpo, à experiência sensorial, às percepções e ao comportamento sensório-motor.

Elvis, num determinado momento, faz, inclusive, apologia do serviço militar... da prestação de serviço militar.

Muita gente mudava o jeito de andar, de pentear o cabelo conforme os personagens do filme... mudava também o jeito de pensar. Elvis influenciou enormemente... o topete de Elvis fez moda! [risos] Para a juventude daquela época, o sujeito imitar o artista era um estilo de vida. A publicidade contemporânea conseguiu impregnar a idéia de valores, a idéia de conquistas, através de determinadas marcas de determinados produtos. O cinema, de forma subliminar, realizou isso sem haver o *marketing* que existe hoje no cinema. Mas, mesmo assim, isso era algo altamente elaborado pelo cinema americano. Isso não foi gratuito, isso não existiu gratuitamente... o hábito de tomar coca-cola, por exemplo, tudo isso dominou o cinema e chegou até nós. O tomar coca-cola, o vestir-se como o astro X ou Y, repito, o fumar, é algo poderoso que, para a nossa geração não era só o fumar, era como fumar, o fumar é algo fundamental porque o artista fumava, o como soltar a fumaça... tudo isso acontecia a partir desta construção em nós realizada a partir do cinema.<sup>29</sup>

Conforme os relatos supracitados, os jovens itororoenses foram sobremaneira influenciados pela moda veiculada no cinema e também divulgada pelas revistas de circulação nacional que expunham a vida dos astros do “*star system*” (LEITE, *op. cit.*) como sendo o melhor modelo a ser imitado. Roupas e acessórios, cortes de cabelo, o hábito de beber e fumar, o jeito de andar e de se portar diante de outras pessoas, o modo de falar, as palavras do “vocabulário jovem” (as gírias), a forma de pensar, as concepções do corpo e da sexualidade, tudo se constituía num modo de expressar a identidade do jovem que, ao pretender se autoafirmar, mimetizava estilo de vida das estrelas do cinema.

Segundo assevera Turner (1997, p. 16), “o desejo de assistir a um filme popular está relacionado a uma gama de outros desejos: moda, novidade, posse de ícones ou signos altamente valorizados pelas outras pessoas do mesmo grupo de interesses, de mesma condição social ou faixa etária.” Neste sentido, o próximo relato denota como alguns elementos, como

---

<sup>29</sup> Adylson Machado, *idem*.

por exemplo o vestuário, se tornam signos de aceitação e reconhecimento social, pela proximidade com os astros:

Quando algum filme entrava em cartaz em Salvador, aqui faziam primeiro os cartazes [né?] e botavam na rua, assim, em cada esquina colocavam um cartaz com o nome do filme e as fotos. Aqueles filmes, às vezes, levavam até meses pra chegar aqui. Paulo Dantas, dono do Irapuã, ou mesmo naquela época também Agostinho, mandavam buscar os filmes em Salvador. Uma *madame* daqui [uma médica local muito respeitada e de melhor condição financeira que os demais da cidade] andava muito na capital [né?], e assistiu ao filme épico *Cleópatra*, estrelado pela Elizabeth Taylor. Ela foi à loja de meu esposo e comprou um tecido roxo para fazer um vestido. Aí, ela fez um vestido roxo, belo, e, quando ela debutou o vestido no cinema e apareceu lá na tela Elizabeth Taylor com um vestido roxo igual ao dela, ela ficou muito satisfeita e risonha, como é até hoje, [né?]. Nessa época, ela era novinha, recém-casada e ficou muito feliz e satisfeita. As pessoas acharam aquilo tudo muito lindo. No outro dia, depois da exibição de estréia do filme, ela foi de novo não loja do meu esposo e disse: ‘Seu Ramiro, o senhor viu o sucesso que meu vestido fez na cidade? E a costureira ainda perguntou como era que eu comprava um tecido da cor de caixão de defunto! [era hábito, nas cidades do interior, as classes mais baixas comprarem urnas funerárias forradas de roxo]. Fui comparada à Elizabeth Taylor, atriz principal que estava com um vestido roxo igual ao meu!’<sup>30</sup>

Neste relato, fica evidente o processo de mimese associado não só à importância de determinado astro no panteão *hollywoodiano*, neste caso a atriz *Elizabeth Taylor*, como também ao poder aquisitivo necessário para se parecer com ele. *Elizabeth Taylor* chega o estrelato ainda muito jovem, mas é com o épico *Cleópatra*, de Joseph L. Mankiewicz, que ela, segundo Barbáchano (*op. cit.*, p. 50), “alcança as maiores projeções no imaginário popular, não somente americano, como também em todo o resto do mundo”. A pessoa referida pelo depoimento acima, é uma médica, portanto uma pessoa com um poder aquisitivo maior do que o da maioria dos outros habitantes da cidade, que assistiu ao filme em Salvador, capital do Estado da Bahia. Cabe aqui ressaltar o fato de que, viajar para capital, nos anos das

---

<sup>30</sup> Eronildes Rocha Batista, *idem*.

décadas de 60 e 70 era algo financeiramente dispendioso, restrito àqueles que tinham melhores condições socioeconômicas. Ter acesso às imagens do filme antes que ele chegasse a ser exibido em Itororó, foi a oportunidade de se antecipar e se apropriar de um ícone que a destacaria dos demais habitantes freqüentadores do cinema, “o vestido de *Cleópatra*”, principalmente por causa da cor pouco usual para os padrões culturais da cidade, o roxo, “uma cor de caixão de defunto”. É digno de nota que a referida médica, segundo a depoente, não disse que era ela que tinha um vestido igual ao de *Elizabeth Taylor*, mas que era *Elizabeth Taylor* que tinha um vestido igual ao seu, deixando patente um processo de identificação de tal forma que os padrões de mimese aparecem invertidos.

O cinema também se constituía num espaço onde as diferenças sociais se manifestavam de forma marcante. O gosto pelos filmes variava conforme grau de instrução, classe social ou localização geográfica dos espectadores dentro do município. Os freqüentadores oriundos da zona rural, por exemplo, tinham mais afinidade com filmes de *faroeste*, pois estes traziam a marca da similitude com seu universo simbólico: a lida com a terra e com o gado, a violência no campo e as *rixas* de família pela posse das terras, o banditismo, o autoritarismo dos coronéis, etc.. O relato a seguir ilustra de forma bastante pertinente as diferenciações sociais em Itororó, onde a constituição do público e o critério de escolha por este o por aquele determinado tipo de filme denotava, além de uma expressão de gosto, uma íntima relação com as divisões da sociedade.

Itororó sempre teve uma divisão social, assim, em tudo [né?]. Na igreja, nas escolas e no cinema também teve. Uns tipos de filme eram apresentados para a classe mais popular e outros mais pra elite. O público mais popular gostava de filme de cangaço, de *faroeste* e de artes marciais. Eles eram freqüentados, geralmente, pelo pessoal da Charqueada [bairro de classe baixa de Irororó, onde se fazia o charque, cujas condições de vida estavam nos limites da linha de pobreza]. Quem também freqüentava muito os filmes de *faroeste* era o pessoal da Cabana [referência aos agregados da Fazenda Cabana da Ponte, de propriedade do Coronel João Borges da

Rocha Neto, um dos fundadores da cidade], o pessoal do Coronel João Borges, os vaqueiros. Quando a vaqueirama chegava aqui, os comerciantes tinham medo e fechavam tudo. Naquela época era assim. Esse pessoal queria filmes de mais ação [né?], eles não queriam esse negócio de filme romântico, de filmes épicos, e se falassem em Nero, imperador romano, ou qualquer um rei, eles não queriam nem saber. Penso que é porque eles não entendiam [né?]. Esses filmes de caubói passavam muito porque aquilo que eles retratavam o que estava mais perto da vida cotidiana deles. Eles gostavam por conta dessa semelhança da vida do desbravador do Oeste americano com a vida do desbravador daqui [né?]. Era o homem do gado, o homem do cavalo, da espingarda, da foice, da faca. Aqui tudo se resolvia no tiro e na faca, meu filho. [referência a mim] Tinha gado, tinha cavalo, tinha tiro, tinha gente sangrando o outro e lambendo o sangue que escorria da faca. Isso tudo era comum aqui. Os pistoleiros do Coronel João Borges iam assistir os filmes no cinema, saiam de lá direto pra rua do Guarani, onde era, antigamente, o Guarani [referência a uma antiga zona de meretrício que funcionou até metade dos anos 1980]. Bebiam muito, jogavam apostado e qualquer coisa era motivo pra briga, geralmente era a quenga [prostituta] que um queria tomar do outro, ou então um que se metia a esperto e tentava roubar no jogo, ou um que devia ao outro e não queria pagar e a dívida era acertada no brega [prostíbulo] do Guarani. Todo final de semana, tinha tiro e muita morte aqui. Ai, muitas vezes, o cinema passava esses filmes, um filme violento de *bang-bang*, quando eles saiam do cinema, iam lá pra cima [para a rua do Guarani] fazer o mesmo... já sabiam como agir. Aqui havia delegado, mas não resolvia nada, porque tava sempre do lado do Coronel... se era gente do coronel, não prendiam... e quem era doido de ser contra o Coronel?! Os delegados que vinham pra Itororó sempre ficavam passando a mão pela cabeça dos bandidos [expressão muito usada na região para indicar parcimônia e complacência com os atos alheios]. O que acabou com o banditismo aqui... com a violência desse pessoal da Cabana foi a chegada do sargento Zé Rodrigues, um dos maridos de Darci Valadares, pai de Jó [Joaci Valadares, importante fazendeiro da cidade]. Foi ele quem acabou com isso aqui. Porque quando o pessoal da Cabana chegava aqui, todo mundo tinha que fechar as portas, com medo, porque eles não respeitavam ninguém.<sup>31</sup>

Através deste relato, fica patente o processo mimético entre filmes *western* e sua proximidade com o universo rural itororense, cujo poder do coronel centralizava a ordem local, através da ação dos seus “capangas”, que, em sua grande maioria, se constituíam em

---

<sup>31</sup> Eronildes Rocha Batista, *idem*.

“agregados”, empregados das fazendas. A lei, geralmente representada pela polícia, era subordinada aos mandos e desmandos da autoridade exercida pelos *coronéis do gado e do cacau*, que tinham prestígio político na cidade, pelo fato de serem seus fundadores e de terem a posse da maior parte das terras. Em Itororó, essas relações davam a impressão de se estar vivendo num cenário de filmes de faroeste. Além disso, os filmes *western* influenciavam sobremaneira a forma como as pessoas, principalmente os homens, se vestiam. O relato que se segue descreve este fato com propriedade:

Um ator que também influenciou muito na moda local foi Franco Nero, [silêncio] com seus filmes estilo faroeste. [silêncio] Um faroeste... agora ele não era um caubói, ele era mais um justiceiro [né?], que aparecia, assim, nas cidades. Tinha aqui rapazes que se vestiam como Franco Nero. Depois, eles ficaram marcados pelo traje. Havia um rapaz que se parecia muito fisicamente e começou a vestir todo de preto igual Franco Nero, que vive até hoje aqui [né?], Estraquino, o pedreiro. Ele se vestia igual aos pistoleiros do Velho Oeste e usa o chapéu igual até hoje. A primeira vez que ele apareceu na cidade, causou um medo nos moradores, pois pensávamos que ele talvez fosse um pistoleiro do Coronel João Borges, contratado para matar alguém em Itororó [risos]. Não tínhamos idéia que ele, na verdade, estava encarnando um personagem. Aliás, ele vivia como um personagem e conversava como se estivesse num filme. [risos]<sup>32</sup>

Segundo afirma Vugman (2007, p. 159), o gênero *western* “inventou o *Velho Oeste*, fusão de diferentes épocas e diferentes regiões dos Estados Unidos em um único lugar mítico e atemporal, [...] que espalhou seu imaginário pelo mundo afora.” Ainda conforme Vugman (*ibid.*), este gênero, com seus índios, bandidos e mocinhos, além de fortalecer a indústria cinematográfica hollywoodiana, tornando-a hegemônica, influenciou de forma marcante a cinematografia de vários países, desde os samurais do Japão até os cangaceiros do Brasil, mas as imitações mais bem sucedidas foram as produções italianas, alcunhadas de *faroeste spaghetti*, dirigidas por Sergio Leone. Em seu depoimento, Adylson Machado expõe a

---

<sup>32</sup> Eronildes Batista, *idem*.

importância do gênero *western* para a construção do imaginário local e para a formação de valores ligados ao heroísmo altruísta, que, a partir da proximidade com o referencial rural itororoense, desencadeavam um processo de mimese que se iniciava desde a infância, com as brincadeiras de caubói e mocinho.

Os filmes de faroeste enchiam bastante o cinema, especialmente se era com este ou aquele artista [aqui há uma referência aos astros principais dos filmes como critério de escolha]. Este cinema de faroeste ocupou um grande espaço, principalmente o faroeste europeu, com produções espanholas, italianas, ou co-produções hispano-italianas. É com o faroeste dito italiano, também conhecido como faroeste espaguete, isso já na segunda metade da década de 60, que o gênero ocupa maior espaço nas exibições do Irapuã.

O faroeste americano deixa uma marca no imaginário, que é a idéia do justo, do bem que sempre vence o mal... a idéia do heroísmo... o herói andante e solitário. Este gênero é trabalhado no sentido de se impregnar tais valores, com muita facilidade, na formação de uma geração. Muitas das brincadeiras da infância daquela época nasceram a partir dos filmes, pois quando os filmes de espadachim chegavam e eram exibidos, no dia seguinte, estavam os meninos com um pedacinho de pau duelando [risos]. Se o filme era de faroeste, estavam eles marcando seus duelos com seus revólveres de brinquedo. [risos]<sup>33</sup>

No que diz respeito ao cinema nacional, apesar do sucesso de audiência de alguns filmes brasileiros, havia profundo preconceito por parte do público itororoense quanto à sua avaliação estética. Atraídos pela dinâmica e pela linguagem dos filmes americanos, os olhares itororoenses estavam, como em vários lugares do Brasil, “educados” para a recepção de uma estética *hollywoodiana*. Conforme Leite (*op. cit.*, p.26), é “[...] fundamental destacar que é praticamente impossível compreender os problemas que atingem o cinema brasileiro caso seja obliterado o fato estrutural de o mercado nacional ser completamente dominado pelos filmes norte-americanos.”

---

<sup>33</sup> Adylson Machado, *idem*.



O cinema brasileiro era bom, porque retratava a nossa realidade, mas passavam muitas chanchadas e quando não era chanchada era filme de cangaceiros. Esse negócio de filmes de chanchada e de cangaço não tenho lembrança, porque e eu não gostava desses gêneros, então eu não ia assistir. [silêncio] Do cinema brasileiro, assisti Os Cafajestes, de Ruy Guerra. Eu estava com meu primo, ainda bem moço, Jorge... Jorge Figueiredo. Anunciaram que Norma Benguell iria aparecer nua. Isso, meu filho [referência a mim], causou um furor na cidade quando se falou na possibilidade de ver Norma Benguell nua [né?]. [risos] então isso criou uma expectativa muito grande e fez com que o público lotasse o cinema. Quando eu cheguei em casa, meu marido, já meio irritado, porque eu fui assistir a um filme imoral, disse: ‘Oi, você já chegou? Gostou do filme?’. Eu disse que não, porque eu não vi a mulher nua. [risos] Não apareceu toda, só apareceu um pedaço, porque era uma nudez que não mostrava tudo não. Apareceu a mulher correndo na praia, nua, mas só daqui pra cima [apontando os seios], daqui pra baixo não mostrou. Aí os homens não gostaram... queriam ver tudo, [né?] [risos].<sup>34</sup>

A chanchada tinha uma marca: esse humorístico era esplendoroso era o cinema que enchia [a sala de projeção]. Oscarito, Grande Otelo, Derci Gonçalves... esse pessoal marcou época. Nesse momento, essas comédias da Atlântida, que se denominou chanchada, lotava o cinema, enchia, mas enchia mesmo! Essa comédia Matar ou correr, meu Deus, era uma paródia em cima de Matar ou morrer foi um dos filmes que marcaram... [risos] Tinha um outro... Sansão e Dalila foi outro que ficou na memória... [silêncio] eu me lembraria de inúmeros mas, faz muitos anos que eu não vejo e me faz falta essa filmografia que eu gosto... preciso de revê-la.

A filmografia de Mazaroppi era muito assistida. Veja a importância da filmografia de Mazaroppi. Nela, a gente olha aquele Vale do Anhangabaú... olhar São Paulo de Candinho de Mazaroppi e olhar a cidade hoje... é fantástico! É uma coisa inconcebível como São Paulo mudou!<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Eronildes Rocha Batista, *idem*.

<sup>35</sup> Adylson Machado, *idem*.

Como se pode perceber nos relatos aqui expostos, mesmo diante de muitos preconceitos a respeito do cinema nacional, havia em Itororó um público apreciador do cinema brasileiro, mesmo que pequeno em relação ao público do cinema *hollywoodiano*. Fato notório foi a expectativa da estréia de *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, que causou certo furor na cidade, ante a anunciada nudez da atriz *Norma Benguella*, fato que decepcionou a muitos, pois o filme não expôs todo o corpo da atriz, como houvera sido esperado, conforme destaca o relato de Eronildes Batista.



FIGURA 04. Exibição do filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Galuber Rocha (1969).<sup>36</sup>

“Também se destacaram *Seara Vermelha*, *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, toda a cinematografia glauberiana dessa fase, *O Pagador de Promessas*, *Assalto ao Trem Pagador*, as *chanchadas* do estúdio Atlântida e filmes de Mazaroppi.” (Adylson Machado, *ibid.*). Posto isto, não é difícil perceber que o cinema brasileiro, embora em meio às várias dificuldades de aceitação, teve um público assíduo nas projeções realizadas no *Cine-teatro Irapuã*. Tal fato é notório, uma vez que os filmes *hollywoodianos* ditavam a tônica das exhibições cinematográficas nas salas de projeção de todo o Brasil.

Conforme afirma Louro (*op. cit.*) o cinema expõe variados modelos de comportamento, principalmente entre os jovens, formando identidades de caráter de sexual, de relações de gênero, moda, linguagem, classe social, dentre outras. O cinema produz uma diversidade de perfis identitários, bem como as diferenças que se articulam entre eles. Assim, o público do *Cine-teatro Irapuã*, era regulado por diversos critérios de censura: havia “filmes

<sup>36</sup> Fotografia do acervo particular do senhor Tiodomiro Marques. Reprodução autorizada para este trabalho. Note-se nesta fotografia o pequeno público da exibição. Segundo o Prof. Adylson Machado, em entrevista concedida em 24 de janeiro de 2008, o público da filmografia glauberiana era muito restrito. Havia uma resistência aos filmes de Glauber Rocha por parte do grande público itororoense, pois “possuía uma expressão bastante hermética, distante da maioria dos expectadores.”

para homens”, “filmes para mulheres”, “filmes para crianças” e “filmes para toda a família”<sup>37</sup>. Esses critérios pautavam-se, principalmente, em questões de natureza sexual. Os relatos a seguir apontam como as formas de censura se manifestavam a partir dos tipos de filmes exibidos.

Lembro que havia censura no cinema. Aqui se regulava quem podia assistir os tipos de filme. Quando era um filme impróprio pra mulheres ou para menores, aí já anunciavam que era censurado. Quando era impróprio pra senhoras e pra senhoritas, aí só os homens iam assistir. Filme proibido para senhoritas era... era filme de sexo e filme de pornochanchada [né?], que não era bem um filme pornográfico, mas ofendia a moral do mesmo jeito e não era de bom tom que as mulheres freqüentassem o cinema durante essas sessões, pois eram filmes com histórias muito fortes. [silêncio] Menino [fazendo referência a mim], Abimar, meu primo [Abimar Figueredo], pegava uma lata de óleo vazia enchia de água, chegava na porta do cinema e dizia ‘eu vou levar essa água pra fulano beber’ [o operador da cabine de projeção]. E ele entrava e, quando chegava lá dentro, dava a água pra ele. Levava a água e ficava por lá escondido assistindo o filme todo! [risos] Nessa época, ele tava com 12 pra 13 anos. Ele, Caúba, meu primo também, filho de Arlindo Araújo, com eles também estavam Geraldo Vieira, Geraldo de Reizinho... eram uma turminha... eram adolescentes, na faixa de 12, 13 anos, todos inventavam essa história de levar água pro operador, porque a cabine esquentava muito e ele ficava lá com muita sede, e os meninos ficavam lá pra assistir, escondidos, os filmes impróprios. [risos]<sup>38</sup>

Quando o filme era de natureza pornográfica, também conhecido como filme para homens, como também nas pornochanchadas, onde também só entravam homens, não havia tanta preocupação com a classe social de quem freqüentava. Mas, quando a sessão correspondia a um filme que dimensionava interesse familiar, pois o cinema era, também, uma extensão da casa da família, como comentei há pouco [fazendo referência à entrevista concedida anteriormente], o acesso era restrito e pautado em rígidos critérios morais.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Adylson Machado, *idem*.

<sup>38</sup> Eronildes Rocha Batista, *idem*.

<sup>39</sup> Adylson Machado, *idem*.

“Era necessário ‘proteger’ a família dos ataques perniciosos da ‘imoralidade’ e ‘lascívia’ de certos filmes, desde as *pornochanchadas* da *Boca do Lixo*, passando pelos filmes eróticos, como a série *Emmanuelle*, até chegar aos pornográficos.”<sup>40</sup> E a quem era incumbido o papel de “proteger” as mulheres, as crianças e a família? Os homens, que poderiam freqüentar todos os filmes e “selecionar” os que se adequavam a cada público. Além disso, este fato era ratificado pelas mulheres que, aceitavam a diversificação imposta e não reivindicavam espaço durante a projeção dos “filmes impróprios”, pois tinham medo de se expor aos comentários “maledicentes” a respeito de sua moral pessoal. O relato de Adylson Machado deixa claro que, mesmo numa sociedade onde a divisão social era marcante, não havia essa distinção quando se tratava de assistir à exibição de “filmes para homens”. O machismo subjacente a esta postura, superava as distinções sociais que se operavam em relação a outros filmes, pois os “filmes para homens” possuíam uma semiótica que poderia ser acessada por homens (aqui referindo-se ao sexo masculino) de diversas classes sociais.

Conforme Gusmão (*op. cit.*, 176-178), o cinema foi alvo de interesse da Igreja, pelo fato de se constituir como um “valioso instrumento no processo formador e propagador da fé cristã católica”. Entretanto, na cidade de Itororó, a Igreja sempre manteve uma relação ambígua com o cinema. Ao mesmo tempo em que o cinema era visto como um “desagregador da ordem familiar” e “agressor dos bons costumes cristãos” (LEITE, *op. cit.*), o dirigente da paróquia local, na época da *Quaresma*, estimulava os fiéis a assistirem aos filmes “santos” sobre a vida de Cristo. Este fato curioso é narrado por Adylson Machado, que, na época, trabalhava como locutor no cinema:

Peculiaridades de Itororó. [risos] O cinema era muito criticado por certos padres, com respeito a vários filmes, porque algumas filmografias agrediam os valores éticos, valores morais, dentro da visão cristã católica. Entretanto, se o filme fosse

---

<sup>40</sup> Adylson Machado, *idem*.

religioso, era o padre quem fazia publicidade pro filme [risos]. Isto era algo bastante interessante porque, muitas vezes, o mesmo padre que falava mal do cinema era o que recomendava aos fiéis ir freqüentá-lo. Na Semana Santa, era interessante, eu me lembro, o padre Sebastião ficou famoso, porque ele ligava o alto-falante da igreja às cinco horas da manhã e fazia sua catirinação e coisa e tal. E, no meio dessa homilia, o padre Sebastião dava suas pauladas [agredia verbalmente] no cinema. Para o padre, só era sagrado a filmografia da vida de Cristo, que, por sinal, tinha filmes hor-rí-veis [soletrando pausadamente], de uma qualidade trágica... parecendo filme do tempo do cinema mudo, rapaz! [referência a mim] [risos]. E eu lembro que não era fácil pra conseguir essas fitas, eram muito procuradas e custavam muito dinheiro. Então, no dia em que anunciavam a Vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, rapaz [referência a mim]... o pessoal saía da Procissão do Senhor Morto direto pro cinema. [risos] Era uma penitência, rapaz... aquilo ali era algo pra pedir comiseração, rapaz. E a própria Igreja fazia já a propaganda do filme pro público ir ao cinema. Ver aquilo, para mim, era uma situação ambígua, pois o mesmo padre que criticava o cinema era o mesmo padre que mandava o povo ir pro cinema... [risos] e o povo chegava numa contrição. Assistir aos filmes da Semana Santa parecia uma celebração religiosa. Muitas vezes, essas fitas faziam, assim, umas cinco ou seis sessões por noite, porque a fita era tão curta [‘tá entendendo?] que uma leva de pessoas saía do cinema e logo entrava outra... Mas era uma coisa impressionante. Quando você pega O Auto da Compadecida, no início do filme, não tem aquela procissão da entrada? Parecia aquele tipo de procissão dentro do cinema! [risos]. Quando vejo e revejo O Auto da Compadecida, sempre me lembro desses instantes. E acho que é isso que está na minha memória e que me faz lembrar aqui nesse momento. Essas produções de natureza religiosa tinham um apelo sentimental muito grande. Quando chegou Os Dez Mandamentos em Itororó, foi um negócio impressionante: passou muitas vezes, rodou aí o tempo que pôde rodar, sempre com a casa cheia! Ben-Hur, depois O Manto Sagrado, A Vida de Cristo... toda vez que eles apareciam, era casa cheia na certa! Esses épicos religiosos eram muito fortes porque, na comunidade, esse apelo religioso sempre foi muito intenso. Você pode imaginar o que representava um filme como Ben-Hur ou Os Dez Mandamentos nessa época, [‘tá entendendo?] Esses épicos tratavam da perseguição aos cristãos. Aqui vale lembrar um detalhe de ordem psicossocial: muita gente via esses filmes como se estivessem purgando pecados. Assistir àquele filme tinha uma dimensão catártica, e, para muitos, de comiseração e de penitência. Parecia que o fiel, ao estar ali, purgava seus pecados. É como se ele estivesse ali recebendo uma absolvição do padre, em lugar de ir ao confessionário. Ou seja, assistindo ao filme, ele purgava, então, aquele sentimento de culpa. Então você observava uma parcela considerável do público agindo como

se estivesse purgando seus pecados, como se estivessem cumprindo uma penitência que o padre houvesse determinado!<sup>41</sup>

O *Padre Sebastião Alves*, orientador espiritual da *Paróquia de Santo Antônio*, em suas pregações e homilias, afirmava que o cinema era “um inimigo da família”, pois degenerava os “bons valores da moral cristã”, com seus “filmes satânicos” (*apud* Adilson Machado, *ibid.*). Entretanto, embora não desenvolvesse a prática da exibição no espaço da igreja, durante a *Semana Santa*, o referido padre recomendava aos fiéis que fossem ao cinema assistir aos filmes da vida, paixão e morte de Cristo. Os fiéis, por sua vez, desprovidos de um senso crítico mais apurado, aceitavam tacitamente as ordens do referido padre, pois acreditavam que, ao ir ao cinema durante a *Semana Santa*, garantiriam a expiação dos seus pecados, e, numa atitude de contrição, lotavam o espaço do cinema em busca da redenção almejada. Dessa forma, o cinema assumia um papel formador e propagador dos valores cristãos, defendidos pela Igreja.

Ainda no que se refere ao valor formador do cinema, assistir aos filmes estrangeiros legendados, era a oportunidade que muitos tinham de ter contato com outros idiomas. O *Irapuã* constituía-se, assim, no que Steinberg (*apud* LOURO, 2003, p. 423) denomina “instrumento de pedagogia cultural”, pelo fato de muitos espaços e processos sociais constituírem-se em instâncias educativas. Neste sentido, é interessante ressaltar o valor pedagógico da prática de freqüentar o cinema, aludido pela senhora Eronildes Batista no relato a seguir:

No cinema, eu queria conseguir conhecimentos, porque fui criada em num lugar, assim, que tinha cinema, mas não era igual ao que tinha aqui. O daqui era tela grande, filme colorido. [suspiro] O primeiro cinema que freqüentei aqui foi o Continental. Nessa época, o Continental era chamado o ‘cinema de Agostinho’,

---

<sup>41</sup> Adylson Machado, *idem*.

porque pertencia a Agostinho, [né?]. Eu ia pra ter mais conhecimento, e um pouco de diversão também. O que mais me chamava atenção eram os idiomas, porque eu achava interessante, tinha vontade de aprender. Os filmes eram em língua estrangeira e havia uma legenda. [suspiro] [risos] Eram todos legendados e quem não lesse rápido não pegava o *fio da miada* [né?]. O cinema era uma oportunidade pra eu ter contato com outras línguas. Não era só uma questão de diversão. [silêncio] Na época das férias [escolares], os estudantes iam ao cinema e, quando saiam, ficavam na porta dizendo: ‘olha, tal palavra se pronuncia assim, e tal...’ e ficavam ali discutindo como se devia falar.<sup>42</sup>

A partir de tudo que se expôs até aqui, pode-se perceber que o cinema se constituiu num forte elemento de coesão social, pois envolvia a vida de muitas pessoas de forma bastante cotidiana e íntima. As relações sociais mediadas pelo cinema permitiam um grau de coesão semelhante à proximidade familiar. Aqui torna-se pertinente evocar Benjamin (1994a), quando trata das similitudes enquanto mecanismos que oportunizam as relações miméticas. Os relatos que se seguem ilustram de forma bastante interessante este fato:

Eu me mudei pra Itororó em 58 [1958]. E a partir de 58 eu comecei a freqüentar o cinema. Tinha dois: tinha o Continental e tinha o Itororó, que era de Bolívar. Aí, quando o filme de Bolívar era melhor, eu corria para o de Bolívar, quando o outro era melhor, a gente ia [né?]. Em 59, eu quase tenho uma filha dentro do cinema. Por pouco Perpétua, a minha segunda, [né?] (primeiro nasceu João Roberto, segundo Perpétua) tinha nascido no cinema! [risos] Eu ia todos os dias. Eu, Valdir Rios e Dona Kardelina, Nozinho mais Neilde, que eram um caszinho novo na época, e Aloísio Figueiredo [o pai]. Éramos freqüentadores assíduos. Aí eu, com um barrigão, fui para o cinema [às 19 horas] [risos]... fui já sentindo dores e tive que voltar correndo pra casa, às nove horas [da noite], e Ramiro [o marido] chamou a parteira às pressas, porque as contrações estavam muito fortes. Quando foi 10 horas da noite a menina nasceu.

Dois atores por quem quase que apaixonei foi o Gary Cooper [né?] e John Wayne. O Gary Cooper eu não sei por que, pois assisti ao filme dele em preto e branco. Eu ainda não era casada e gostei [né?]. Era um ator que eu ainda não conhecia e tava

---

<sup>42</sup> Eronildes Rocha Batista, *idem*.

vendo ali, aquele monumento de homem [risos], aí fui assistindo e fui gostando... e quase dá separação, viu! Eu e Ramiro éramos noivos e ele tinha ciúmes da imagem daqueles personagens. Ciuvava das revistas quando Gary vinha na capa, por que o Gary era bonito e ele feio [né?] [risos]... cearense, cabeçudo, analfabeto... [risos] e Gary era americano [né?]... que eu nem sei... eu acho que era americano!<sup>43</sup>

A depoente demonstra como sua vida estava intimamente ligada ao cinema. Mesmo sendo uma mulher casada, com filhos e obrigações domésticas, encontrava tempo em sua rotina semanal para freqüentar a exibição dos filmes em cartaz. Mesmo estando em estágio final de gestação, ia assistir aos filmes, o que quase lhe custou dar à luz dentro do cinema. Conforme relata, sua relação conjugal passou por uma fase de conflitos, por conta do ciúme que seu marido sentia dos atores/personagens pelos quais ela era “apaixonada”. Isso vem dar provas do processo de “introjeção/pojeção/identificação” (MORIN, *op. cit.*) que sofre o sujeito ao assistir aos filmes, assumindo para si as afecções desencadeadas pela imagem cinematográfica.

O cinema está intimamente ligado às memórias mais saudosas de Itororó. Todas as pessoas que foram entrevistadas reportam sua insatisfação com o fechamento do *Cine-teatro Irapuã*, afirmando que cultura local nunca mais foi a mesma. Caracterizam como incomensurável o valor desta perda e lamentam que as gerações nascidas a partir dos anos 1980 não tenham tido acesso às exibições públicas. A prática de assistir aos filmes no videocassete, e, depois, no DVD, não resgata o aspecto social da exibição pública do filme, onde pessoas se aglomeram nas salas de projeção e lá estabelecem múltiplas relações. O fim do *Cine-teatro Irapuã* representou, também, o fim de uma era em Itororó.

---

<sup>43</sup> Eronildes Rocha Batista, *idem*.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É caminhando que se faz o caminho.”

Thiago de Mello

Partindo da relação do público com o cinema, o trabalho desenvolvido estruturou-se em três capítulos, buscando elucidar a dupla asserção do cinema, tanto enquanto arte, quanto indústria do entretenimento, e como este se constituiu num elemento propiciador de relações sociais.

Para fundamentar a discussão sobre a relação do cinema com a sociedade, o primeiro capítulo, teve seu referencial teórico calcado sobre os estudos desenvolvidos pelos pensadores da *Escola de Frankfurt*, como também sobre conceito de *semelhança*, exposto nos trabalhos do pensador *Walter Benjamin*, assim como em estudos de outros autores que a eles se reportam. Tal categoria foi de extrema importância para se compreender o processo mimético de identificação que o cinema opera no público, abordado no capítulo três.

Ainda sobre o prisma da relação arte/indústria do entretenimento, o segundo capítulo deste trabalho abordou a história da produção cinematográfica brasileira e sua relação com a sociedade, desde o seu início até a década de 1970, período de abrangência da pesquisa.

Como universo de análise, o terceiro capítulo levantou a história dos cinco cinemas da cidade de Ipororó-BA e sua influência no processo de sociabilidade, enfatizando o *Cine-teatro Irapuã*, o último na sucessão cronológica, que figurou na vida da sociedade local entre as décadas de 60, 70 e 80 do século XX até o ano de 1986, quando foi extinto.

Considerando-se especificamente o cinema em Ipororó, nas memórias relatadas, fica patente o sentimento de saudade de um tempo em que Ipororó tinha a prática de frequentar o

cinema como evento marcante no âmbito da sociedade local. O cinema povoa, ainda fortemente, o imaginário das pessoas que, à época estudada, o freqüentavam de modo assíduo. Até mesmo aquelas pessoas que não possuíam o costume de freqüentá-lo assiduamente percebiam a importância do cinema como prática de interação social, pois o hábito de ir ao cinema influenciava os comportamentos mais diversos fora da sala de projeção. Assim, as marcas do cinema ainda povoam o imaginário itororoense, através das histórias e dos “causos” contados até hoje.

Conforme apontado, a desativação dos cinemas, com o fechamento das salas de projeção, ocorrida em todo mundo, não excluiu o Brasil. Também em Itororó, com o encerramento das atividades do *Cine-teatro Irapuã*, o espaço foi vendido a uma rede de supermercados e esta, alguns anos depois, o vendeu à *Igreja Universal do Reino de Deus*.

Em meio a esse destino das salas de projeção em todo Brasil, algumas alternativas apontam para um futuro ainda incerto, mas carregado da intenção de garantir às camadas excluídas o acesso à projeção de obras cinematográficas. Tais ações procuram resgatar o valor de práticas há muito esquecidas, sobreviventes apenas na memória das gerações mais velhas, bem como visam a dar acesso às gerações mais novas, formando o gosto pela atividade de se assistir aos filmes.

Uma dessas práticas possíveis refere-se à atividade desenvolvida pelo *Programa Janela Indiscreta*, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, intitulada *Janela de Cinema Itinerante*, cujo objetivo principal é “criar espaços para discussão sobre a arte cinematográfica e contribuir com a formação audiovisual na educação e a formação de público para o cinema brasileiro.” (UESB, 2009).

O projeto *Janela de Cinema Itinerante* é parte das ações desenvolvidas pelo *Programa Janela Indiscreta*, que, desde sua criação no ano de 1992, como atividade de extensão universitária, tem como objetivo exibir filmes, preferencialmente brasileiros, nos distritos,

povoados e cidades da Região Sudoeste e em outras localidades do Estado da Bahia. (UESB, 2009).

Mais do que fascínio, o cinema forma e transforma olhares e realidades. As imagens carregam emoção e, muitas vezes, identificação com o caminhar da vida cotidiana. Por isso, o Programa Janela Indiscreta vai com a equipe de trabalho, o telão, o projetor e o som, para levar o cinema onde as pessoas não têm acesso à sétima arte. (UESB, 2009).

Mesmo o município de Itororó não estando localizado no raio de abrangência da microrregião Sudoeste da Bahia (vide mapa nos anexos), ele foi contemplado com as ações do projeto *Janela de Cinema Itinerante*. Tais ações foram desenvolvidas a partir de oficinas ministradas para professores e agentes culturais e sessões de filmes brasileiros abertas à comunidade, sempre acompanhadas dos comentários das obras. “As oficinas abordaram a história do cinema internacional e brasileiro e a relação cinema-educação, visando a preparar os participantes para o desenvolvimento de atividades audiovisuais em sala de aula.” (UESB, 2009).

Conforme a coordenação do projeto (UESB, 2009), as atividades propostas por esta ação “oportunizam o contato com o cinema em lugares onde, preferencialmente, não existam salas de exibição ou onde o contato sistemático com a prática de leitura cinematográfica seja pouco explorada.” Pretende também, colaborar para “diminuir o prejuízo da formação cultural de setores da população, decorrente da falta de acesso ao consumo de bens culturais”, e colocar o cinema como um “importante instrumento de entretenimento e educação, bem como discutir a relação entre educação e cinema nos processos formais e informais de aprendizagem.” (*id. ibid.*)

Embora muitos municípios assistidos pelo projeto *Janela de Cinema Itinerante* não tenham implementado a prática de instauração de um espaço específico para projeção e discussão sobre a arte cinematográfica, principalmente por motivos alegadamente econômicos, a motivação levada pelo desenvolvimento das oficinas junto aos docentes da rede pública (municipal e estadual) cria possibilidades locais de contextualização entre as produções cinematográficas dentro do âmbito escolar.

Este fato já demonstra a relevância das ações do projeto, que é visto pelos docentes da rede pública de ensino como sendo de importância crucial no trabalho pedagógico por eles desenvolvido. “Esse curso é proveitoso, didática e pessoalmente, porque normalmente os projetos de cinema na escola não nos fazem conhecer, por exemplo, a história do cinema e como podemos utilizá-lo de forma adequada e prazerosa com nossos alunos.”<sup>44</sup>

Nas pequenas cidades do interior baiano, cuja média populacional não passa de vinte mil habitantes, em se tratando das novas gerações, cujo acesso ao cinema foi restrito ou nulo, é importante salientar que, até para os professores, o cinema é uma novidade. Este fato pode ser atestado na fala de uma das professoras cursistas:

Não tive acesso a filmes na infância e tampouco na adolescência, tendo esse prazer possibilitado pelo Janela de Cinema Itinerante, além de a oficina ter sido bastante enriquecedora, mostrando como devo fazer para ler um filme e como esse recurso é importante no desenvolvimento da minha prática docente.<sup>45</sup>

No que tange à forma como a população itororoense percebeu da iniciativa do *Programa Janela Indiscreta*, faz-se interessante aqui reportar o depoimento de um morador que nasceu após a extinção do cinema em Itororó:

---

<sup>44</sup> Depoimento da professora Ieda Barbosa após haver participado como cursista da oficina *Cinema-educação*. (Cf. UESB, 2009. Disponível em: <<http://www.uesb.br/janela>>).

<sup>45</sup> Depoimento da professora Juliana Rocha (*ibid.*).

Nasci no ano de 1989, três anos depois do fim do cinema [em Itororó]. Cresci assistindo TV, jogando videogame e vendo filmes somente pela TV, ou no videocassete e depois no DVD. Nunca tive a oportunidade de assistir em tela grande, com som amplificado numa sala escura de cinema. Quando o caminhão do Janela Indiscreta chegou aqui em Itororó, causou n'agente uma curiosidade muito grande... não só em mim, como em muitas pessoas também. Na antiga praça da feira [referência à Praça Coronel João Borges], eles [a equipe técnica do Projeto Janela Indiscreta] começaram a montar as estruturas, os toldos, a arrumar as cadeiras, a montar a tela, a instalar as caixas de som e o projetor. Isso já provocou em mim o interesse de ver o que aconteceria ali. Anunciaram o filme Abril Despedaçado, que nem havia me despertado o interesse de assistir antes, pois não gosto muito de cinema brasileiro. Mas o filme passaria em tela grande! [entusiasmo] Então fui assistir. O filme me surpreendeu. Assistir numa tela grande e com som amplificado é coisa de outro mundo. [risos] Eu nunca pensei que ir no cinema fosse daquele jeito. É bem diferente do que locar um DVD e assistir em casa, mesmo se a pessoa tiver uma TV grande de tela LCD. No cinema, tem o contato com o povo, as pessoas interagem, sorrimos juntos, choramos juntos, entende? [dirigindo-se a mim] Não pensei que ir ao cinema fosse assim. Acho que quando Itororó tinha cinema, a cultura aqui era bem mais evoluída.<sup>46</sup>

Este depoimento denota que existe um grande interesse pelo cinema por parte das gerações que vieram depois da extinção do *Cine-teatro Irapuã*. Muitos jovens da cidade jamais tiveram a oportunidade de entrar numa sala de projeção. Aqui se deve considerar que este interesse não se estrutura aos moldes daquele que o cinema causava no início do século XX, por conta de hoje haver uma série de outras possibilidades que as diversas mídias oferecem, mas fica evidente uma manifestação implícita do desejo de se ter acesso ao cinema.

Entretanto, em Itororó, as ações do *Janela Indiscreta* ainda não atingiram o interesse das autoridades ou qualquer outra instituição gestora da cultura local, para instauração de um espaço onde a comunidade pudesse ter acesso às produções cinematográficas com exibições públicas.

---

<sup>46</sup> Entrevista concedida por Jonan Rocha em 20 de março de 2009.

Ações como esta propiciariam às novas gerações o acesso aos bens culturais cinematográficos e resgatariam práticas sociais há muito esquecidas. Além disso, proporcionariam às gerações mais antigas a superação da nostalgia dos “bons tempos em que se ia ao cinema”.

Do desenvolvimento deste trabalho, fica patente a necessidade de se estruturar em Itororó um arquivo para preservação da memória local, pois é ela quem norteia a construção de uma identidade que está se dissipando, a de ter sido jovem nas décadas de 60 e 70 e ter freqüentado o cinema.

Cabe finalmente assinalar que o trabalho para esta dissertação, ainda que em meio às várias dificuldades, significou a descoberta de várias possibilidades de investigação que, certamente, instigam pesquisas futuras sobre a relação entre cinema, cultura e sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. A propósito da Dialética Negativa. In: MATOS, O. C. F. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

\_\_\_\_\_.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAHIA. Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia - SEI. *Bahia em números*. Salvador: SEI, 2000.

BARBÁCHANO, C. *O cinema: arte e indústria*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (int.,coment.,sel.). *Teoria da cultura de massa*. 5. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. A doutrina das semelhanças. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c.

\_\_\_\_\_. O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994d.

BERNARDET, J-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. *Censos 2007*. Disponível em: <http://censos2007.ibge.gov/>. Acesso em 20/08/2008.

CABRERA, J. *O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CALDAS, R. W.; MONTORO, T. (Coord.). *A evolução do cinema brasileiro no século XX*. Brasília: Casa das Musas, 2006.

CARRIÈRE, J-C. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

COSTA, F. C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.

DURKHEIM, E. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FOUCAULT, M. *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FREITAG, B. *A Teoria Crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUSMÃO, M. S. Mimese e sociabilidade no cinema. In: \_\_\_\_\_. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*. 300 fl. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Salvador, 2007.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KOTHE, F. R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LEITE, S. F. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOURO, G. L. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira (org.). *500 anos de educação no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

MARCUSE, H. A dimensão estética. In: MATOS, O. C. F. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

\_\_\_\_\_. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

\_\_\_\_\_. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MARQUES, T. *Itororó - cinqüentenário da emancipação política (1958-2008): projeto de resgate histórico do município de Itororó*. Itororó: Tribuna Popular, 2008.



MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. R. Polito e S. Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MARX, K. *A mercadoria*. Trad. e coment. Jorge Grespan. São Paulo: Ática, 2006.

MELLO, J. M. C.; NOVAIS, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia M. (org.) *História da vida privada no Brasil IV: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

PERON, M. L. Cinema e confrontos sociais. *Cultura Crítica: Revista Cultural da APROPUC-SP*, São Paulo, n. 4, p. 24-30, 2006.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora R. Flaksman. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

RAMOS, F. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

\_\_\_\_\_. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

REALE, G.; ANTISERI, D. *História da Filosofia: Antigüidade e Idade Média*. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1991.

RICHARDSON, R. J. *Pesquisa Social: métodos e técnicas*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Atlas, 1999.

ROSENFELD, A. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SAMPAIO, C. P. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1992.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB. *Janela Indiscreta: para ver, ouvir e falar de cinema*. Disponível em: <<http://www.uesb.br/janela>>. Acesso em: 2 fev. 2009.

VUGMAN, F. S. Western. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.

XAVIER, I. A janela do cinema e a identificação. In: \_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WIKIPÉDIA. *Bahia: mesorregião Centro-sul*. 1 mapa. Dimensões: 659 × 691 pixels.

Tamanho: 828 KB. Formato JPEG. Disponível em:

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Mesorregi%C3%A3o\\_do\\_Centro-Sul\\_Baiano](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mesorregi%C3%A3o_do_Centro-Sul_Baiano)>. Acesso em: 2 fev. 2009.

\_\_\_\_\_. *Bahia: microrregião de Itapetinga*. 1 mapa. Dimensões: 659 × 691 pixels.

Tamanho: 828 KB. Formato JPEG. Disponível em:

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Microrregi%C3%A3o\\_de\\_Itapetinga](http://pt.wikipedia.org/wiki/Microrregi%C3%A3o_de_Itapetinga)>. Acesso em: 2 fev. 2009.

\_\_\_\_\_. *Bahia: município de Itororó*. 1 mapa. Dimensões: 659 × 691 pixels. Tamanho: 828

KB. Formato JPEG. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Itoror%C3%B3>>. Acesso em: 2 fev. 2009.

## APÊNDICE

APÊNDICE - Filmografia (alguns filmes citados pelos entrevistados)

**Amores clandestinos.** A Summer Place. EUA, 1959. Prod.: Warner Bros. Pictures. Dir.: Delmer Daves. Fot.: Harry Stradling Sr.. Ed.: Owen Marks. Dist.: Warner Bros. Pictures. El.: Richard Egan, Dorothy McGuire, Sandra Dee, Arthur Kennedy, Troy Donahue, Constance Ford, Beulah Bondi, Jack Richardson, Martin Eric, Eleanor Audley, Marshall Bradford, Phil Chambers, Peter Constanti, Richard Deacon, Ann Doran, Gertrude Flynn, Bonnie Franklin, Everett Glass, Robert Griffin, Howard Hoffman, Cheryl Holdridge, Lolita, Lewis Martin, Junius Matthews, Nancy Matthews, Dale J. Nicholson, Susan Odin, Roberta Shore, Arthur Space, George Taylor, Helen Wallace .

**Assalto ao trem pagador, O.** Brasil, 1962. Prod.: Herbert Richers. Dir.: Roberto Farias. Fot.: Amleto Daissé. Ed.: Rafael Justo Valverde. Distr.: Fama Filmes. El.: Eliezer Gomes, Reginaldo Faria, Grande Otelo, Átila Iório, Miguel Rosemberg, Clementino Kelé, Helena Ignez, Luiza Maranhão, Ruth de Souza, Dirce Migliaccio, Jorge Dória, Miguel Ângelo Fregolente, Oswaldo Louzada, Wilson Grey, Mozael Silveira, Billy Davis, Álvaro Aguiar, Almeidinha, Mário Batista, Dóris Carvalho, Paulo Copacabana, Jorge Coutinho, Carlos Cristiano, Nelson Dantas, Kleber Drault, Gracinda Freire, Nascimento Gomes, Jecy Gonzalez, Mário Lago, Milton Leal, José Lopes, Vera Lúcia, Ricardo Luna, Lícia Magna, Procópio Mariano, Regina Maria, Arnaldo Montel, Antônio Pereira, Waldemar Régis, Paulo Rodrigues, Joel Rosa, Venceslau José de Castro, Karen Wanzer, Birgita Westman, Chica Xavier.

**Barravento.** Salvador, 1961. Prod.: Iglu Filmes/ Rex Schlinder. Dir.: Glauber Rocha. Fot.: Tony Rabatony. Mont.: Nelson Pereira dos Santos. El.: Luíza Maranhão, Antônio Sampaio, Aldo Teixeira.

**Ben-Hur.** EUA, 1959. Prod.: Sam Zimbalist. Dir.: William Wyler. Ed.: John D. Dunning e Ralph E. Winters. Fot.: Robert Surtees. Distr.: MGM. El.: Charlton Heston, Jack Hawkins, Haya Harareet, Stephen Boyd, Hugh Griffith, Martha Scott, Cathy O'Donnell, Sam Jaffe, Finlay Currie, Frank Thring, Terence Longdon, George Relph, André Morell, John Glenn.

**Cafajestes, Os.** Brasil, 1962. Prod.: Gerson Tavares, Jece Valadão e Magnus Filmes. Dir.: Ruy Guerra. Fot.: Tony Rabatoni. Ed.: Nello Melli e Zélia Feijó. Distr.: Fama Filmes. El.: Jece Valadão, Norma Bengell, Daniel Filho, Lucy de Carvalho, Glauce Rocha, Hugo Carvana, Germana Delamare, Fátima Sommer, Aline Silvia, Mariana Ferraz.

**Candelabro italiano.** Rome Adventure. EUA, 1962. Dir.: Delmer Daves. Distr.: Warner Home Vídeo. El.: Angie Dickinson, Troy Donahue, Suzane Pleshtte, Rossano Brazzi, Chad Everett, Hampton Fancher, Al Hirt, Constance Ford.

**Cangaceiro, O.** São Paulo, 1953. Prod.: Vera Cruz. Dir.: Lima Barreto. Fot.: H. C. Foule. Mont.: O. Hanferichter. El.: Alberto Ruschel, Vanja Orico, Milton Ribeiro.

**Cleópatra.** Cleopatra. EUA, 1963. Prod.: Walter Wanger. Dir.: Joseph L. Mankiewicz. Fot.: Leon Shamroy. Ed.: Dorothy Spencer. Distr.: 20th Century Fox Film Corporation. El.:

Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, Pamela Brown, George Cole, Hume Cronyn, Cesar Danova, Kenneth Haigh, Andrew Keir, Roddy McDowall, Robert Stephens, Francesca Annis, Grégoire Aslan, Martin Benson, Herbert Berghof, Desmond Llewelyn.

***Corrida do século, A.*** The Great Race. EUA, 1965. Prod.: Warner Bros. Pictures, Patricia, Jalem Productions, Reynard. Dir.: Blake Edwards. Fot.: Russell Harlan. Mont.: Ralph E. Winters. Distr.: Warner Bros. El.: Jack Lemmon, Tony Curtis, Natalie Wood, Peter Falk, Keenan Wynn, Arthur O'Connell, Vivian Vance, Dorothy Provine, Larry Storch, Ross Martin, George Macready, Marvin Kaplan, Hal Smith, Denver Pyle, William Bryant.

***Deus e o Diabo na terra do sol.*** Rio de Janeiro, 1964. Prod.: Copacabana Filmes/ Jarbas Barbosa/ Luís A. Mendes. Dir.: Glauber Rocha. Fot.: Valdemar Lima. Mont.: Rafael Justo Valverde. El.: Geraldo Del Rey, Othon Bastos, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Sônia dos Humildes.

***Dez Mandamentos, Os.*** The Ten Commandments. EUA, 1956. Prod.: Cecil B. DeMille. Dir.: Cecil B. DeMille. Fot.: Loyal Griggs. Ed.: Anne Bauchens. Distr.: Paramount Pictures. El.: Charlton Heston, Yul Brynner, Anne Baxter, Edward G. Robinson, Yvonne De Carlo, Debra Paget, John Derek, Cedric Hardwicke, Nina Foch, Martha Scott, Judith Anderson, Vincent Price, John Carradine, Olive Deering, Douglass Dumbrille, Cecil B. DeMille, Richard Farnsworth, Robert Vaughn.

***Dona Flor e seus dois maridos.*** Rio de Janeiro, 1976. Prod.: L. C. Barreto/ Nilton Rique/ Cia. Serrador/ Embrafilme. Dir.: Bruno Barreto. Fot.: Murilo Sales. Mont.: Raimundo Higino. El.: Sônia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça.

***Dragão da maldade contra o santo guerreiro, O.*** Rio de Janeiro, 1969. Prod.: Mapa/ TV Rádio França/ Telepol Alemã (Zurique)/ Zelito Viana/ Claude Atoine. Dir.: Glauber Rocha. Fot.: Afonso Beato. Mont.: Eduardo Escorel. El.: Maurício do Valle, Odete Lara, Othon Bastos, Hugo Carvana.

***E o vento levou.*** Gone With The Wind. EUA, 1939. Prod.: David O. Selznick. Dir: Victor Fleming. Fot.: Ernest Haller e Ray Rennahan. Ed.: Hal C. Kern. Dist.: MGM / New Line Cinema. El.: Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Hattie McDaniel, Thomas Mitchell, Barbara O'Neil, Evelyn Keyes, Ann Rutherford, George Reeves, Fred Crane, Butterfly McQueen, Victor Jory, Everett Brown, Howard C. Hickmam, Alicia Rhett, Rand Brooks, Carroll Nye.

***Era uma vez no Oeste.*** C'era una Volta il West. Itália/EUA, 1969. Prod.: Fulvio Morsella. Dir.: Sergio Leone. Fot.: Tonino Delli Colli. Ed.: Nino Baragli. Distr.: Paramount Pictures/ UIP. El.: Henry Fonda, Claudia Cardinale, Charles Bronson, Jason Robards, Frank Wolff, Gabriele Ferzetti, Paolo Stoppa, Jack Elam, Woody Strode, Lionel Stander, Keenan Wynn.

***Idade da terra, A.*** Rio de Janeiro, 1979. Prod.: Centro de Prod. e Comun./ Glauber Rocha Comum. e Arte/ Embrafilme. Dir.: Glauber Rocha. Fot.: Roberto Peres e Pedro de Moraes. Mont.: Carlos Cox, Raul Soares e Ricardo Miranda. El.: Tarcísio Meira, Jece Valadão, Norma Benguell, Ana Maria Magalhães, Maurício do Valle, Antônio Pitanga.

***Juventude transviada.*** Rebels Without a Cause. EUA, 1955. Prod.: David Weisbart. Dir.: Nicholas Ray. Fot.: Ernest Haller. Ed.: William H. Ziegler. Distr.: Warner Bros. El.:

James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Ann Doran, Corey Allen, William Hopper, Rochelle Hudson, Dennis Hopper, Edward Platt, Steffi Sidney, Marietta Candy, Frank Mazzola.

**Macunaíma.** Rio de Janeiro, 1969. Prod.: Filmes do Serro/ Grupo Filmes/ Condor Filmes. Dir.: Joaquim Pedro de Andrade. Fot.: Guido Cosulich. Mont.: Eduardo Escorel. El.: Paulo José, Grande Otelo, Dina Sfat, Jardel Filho.

**Orfeu do carnaval.** Orphée Noir/Orfeo Negro. França/Brasil/Itália, 1959. Prod.: Sacha Gordine. Dir.: Marcel Camus. Fot.: Jean Bourgoïn. Ed.: André Feix. Distr.: Lopert Pictures Corporation. El.: Breno Mello, Marpessa Dawn, Lourdes de Oliveira, Léa Garcia, Alexandro Constantino, Waldetar de Souza, Jorge dos Santos, Aurino Cassiano.

**Pagador de promessas, O.** Brasil, 1962. Prod.: Oswaldo Massaini. Dir.: Anselmo Duarte. Fot.: Henry Chick Fowle. Ed.: Carlos Coimbra. El.: Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira, Othon Bastos, João Desordi, Américo Coimbra, Gilberto Marques, Carlos Torres, Antônio Pitanga, Milton Gaúcho, Irenio Simões, Enock Torres, Maria Conceição, Walter da Silveira, Napoleão Lopes Filho, Velvedo Diniz, Cecília Rabelo, Jurema Penna, Alair Liguori, Canjiquinha e sua Academia de Capoeira.

**Profecia II, A.** Damien: Omen II. EUA, 1978. Prod.: Harvey Bernhard. Dir.: Don Taylor, William Holden. Fot.: Gilbert Taylor e Bill Butler. Ed.: Robert Brown. Distr.: 20th Century Fox Film Corporation. El.: Lee Grant, Jonathan Scott-Taylor, Robert Foxworth, Nicholas Pryor, Lew Ayres, Sylvia Sidney, Lance Henriksen, Elizabeth Sheperd, Lucas Donat.

**Rio 40 graus.** Brasil, 1955. Prod.: Nelson Pereira dos Santos. Dir.: Nelson Pereira dos Santos. Fot.: Hélio Silva. Ed.: Rafael Justo Valverde. Dist.: Rio Filmes. El.: Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Batalin, Claudia Morena, Antonio Novais, Ana Beatriz, Modesto de Souza, Jackson de Souza, Zé Ketí, Sady Cabral.

**Roberto Carlos em ritmo de aventura.** Rio de Janeiro, 1968. Prod. Dir.: Roberto Farias. Fot.: José Medeiros. Mont.: Raimundo Higinio. El.: Roberto Carlos, José Lewgoy, Reginaldo Farias, Rose Pasini.

**Sansão e Dalila.** Samson and Delilah. EUA, 1949. Prod.: Cecil B. DeMille. Dir.: Cecil B. DeMille. Fot.: George Barnese e Dewey Wrigley. Ed.: Anne Bauchens. Distr.: Paramount Pictures. El.: Hedy Lamarr, Victor Mature, George Sanders, Angela Lansbury, Henry Wilcoxon, Olive Deering, Fay Holden, Julia Faye, Russ Tamblyn, William Farnum, Lane Chandler, Moroni Olsen, Victor Varconi, John Parrish, Frank Wilcox, Russell Hicks.

**Spartacus.** EUA, 1960. Prod.: Edward Lewis. Dir.: Stanley Kubrick. Fot.: Russell Metty. Ed.: Robert Lawrence. Distr.: Universal International. El.: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Peter Ustinov, Jean Simmons, Charles Laughton, John Gavin, Nina Foch, John Ireland, Herbert Lom, John Dall, Charles McGraw, Joanna Barnes, Harold Stone, Woody Strode, Peter Brocco, Tony Curtis, Anthony Hopkins.

**Tarzan vai à Índia.** Tarzan Goes to India. EUA, 1962. Dir.: John Guillermin. El.: Jack Mahoney, Leo Gordon, Mark Dana, Feroz Khan.

***Terra em transe.*** Rio de Janeiro, 1967. Prod.: Mapa/ Difilm. Dir.: Glauber Rocha. Fot.: Luís Carlos Barreto. Mont.: Eduardo Escorel. El.: Jardel Filho, Paulo Autran, Glauce Rocha, José Lewgoy, Danusa Leão.

***Toda nudez será castigada.*** Rio de Janeiro, 1972. Prod.: Ventania/ R. F. Farias/ Ipanema Filmes. Dir.: Arnaldo Jabor. Fot.: Lauro Escorel. Mont.: Rafael Justo Valverde. El.: Darlene Glória, Paulo Porto, Paulo César Pereio, Elza Gomes.

## ANEXOS

### ANEXO 1 – Mapa da Bahia com destaque para a mesorregião Centro-Sul



FONTE: WIKIPÉDIA. *Bahia*: mesorregião Centro-Sul. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Mesorregi%C3%A3o\\_do\\_Centro-Sul\\_Baiano](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mesorregi%C3%A3o_do_Centro-Sul_Baiano)>. Data de acesso: 2 fev. 2009.

## ANEXO 2 – Mapa da Bahia com destaque para a microrregião de Itapetinga



FONTE: WIKIPÉDIA. *Bahia*: microrregião de Itapetinga. Disponível em:  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Microrregi%C3%A3o\\_de\\_Itapetinga](http://pt.wikipedia.org/wiki/Microrregi%C3%A3o_de_Itapetinga)>. Data de acesso: 2 fev. 2009.

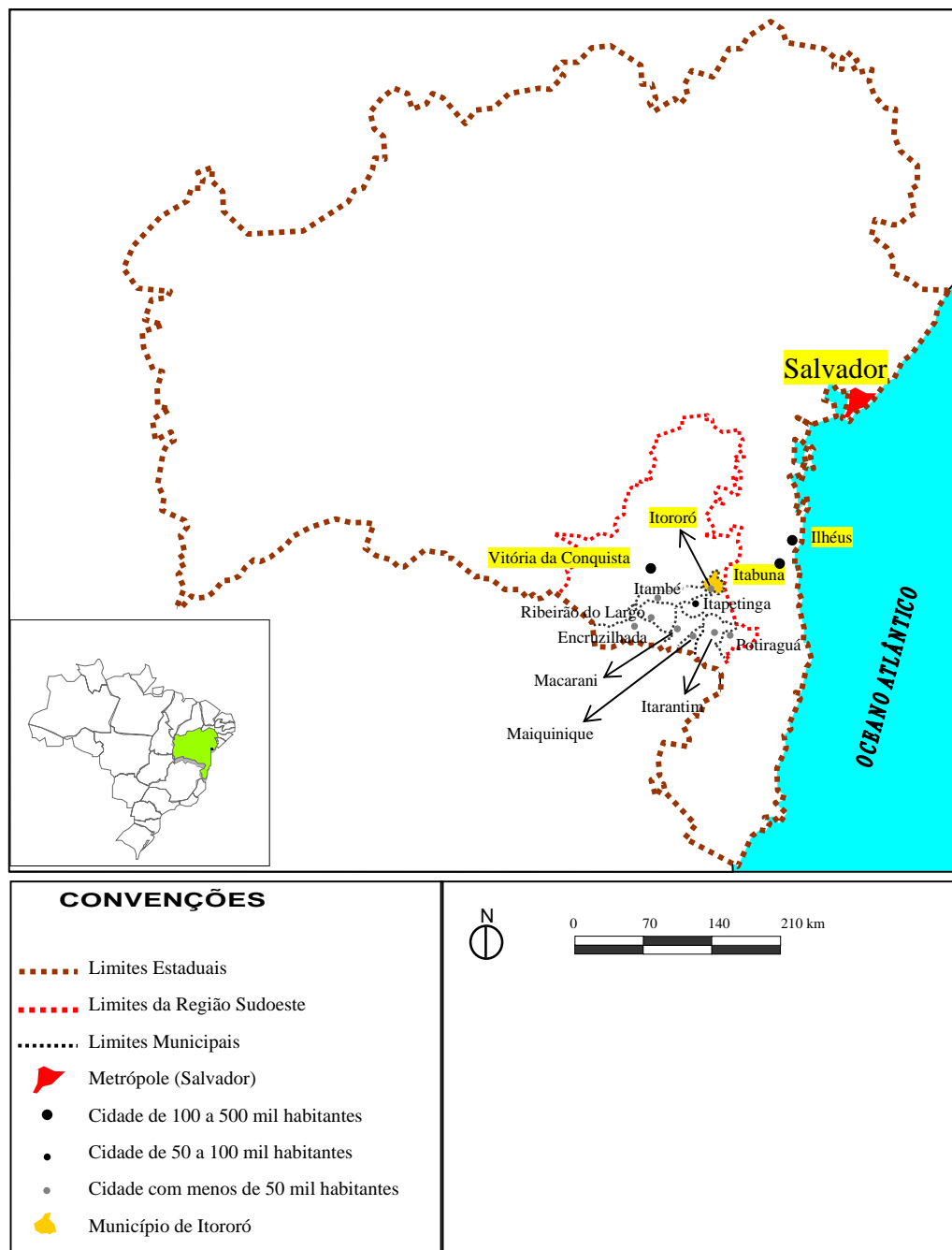


## ANEXO 3 – Mapa da Bahia com destaque para o município de Itororó



FONTE: WIKIPÉDIA. *Bahia*: município de Itororó. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Itoror%C3%B3>>. Data de acesso: 2 fev. 2009.

ANEXO 4 – Mapa da Bahia destacando a situação geográfica do município de Itororó em relação aos municípios circunvizinhos



FONTE: BAHIA. Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia – SEI/SEPLANTEC, 2000.