

DO CINETEATRO 5 DE JUNHO AO CINE JAGUAR: Memória e resistência ¹

FROM CINETEATRO 5 DE JUNHO TO CINE JAGUAR: Memory and Resistance

Rodrigo Carlos BEZERRA LOPES ²

Resumo: Este trabalho investiga a relação entre memória e práticas de espetação cinematográfica, analisando como as vivências dos espectadores em antigos cinemas influenciam ações e posicionamentos no presente. A partir de dois relatos, observamos como a experiência da ida ao cinema transcende o momento da exibição e se mantém como uma força subjetiva e coletiva de resistência cultural. O estudo foi realizado em Russas e destaca o Cine Jaguar como um exemplo contemporâneo desse processo, evidenciando como a memória afetiva do Cineteatro 5 de Junho impulsionou a criação de um novo espaço de exibição. A pesquisa também reflete sobre a importância do cinema para além da exibição de filmes, abordando seu papel como espaço de socialização, desenvolvimento de vínculos afetivos e resistência em cenários de exclusão cultural.

Palavras-Chave: Memória. Espectação cinematográfica. Cinema.

Abstract: This study investigates the relationship between memory and cinematic viewing practices, analyzing how spectators' experiences in old cinemas influence actions and perspectives in the present. Based on two accounts, we observe how the experience of going to the cinema transcends the moment of screening and persists as a subjective and collective force of cultural resistance. Conducted in Russas, the study highlights Cine Jaguar as a contemporary example of this process, demonstrating how the emotional memory of Cineteatro 5 de Junho inspired the creation of a new exhibition space. The research also reflects on the importance of cinema beyond film screenings, emphasizing its role as a space for socialization, the development of emotional bonds, and resistance in contexts of cultural exclusion.

Keywords: Memory. Cinematic viewing. Cinema.

1. Introdução

Russas é um município de 72 mil habitantes no interior do estado do Ceará, na região Nordeste do Brasil. Recentemente, ele foi cenário do premiado filme de comédia dramática “Pacarrete”, estrelado por Marcélia Cartaxo e dirigido por Allan Deberton. A obra de 2019

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Memória e Comunicação 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, rodrigooooou@gmail.com

levou a cidade para as telonas nacionais e internacionais e representou uma importante conquista para a cultura russana.

Entretanto, 5 anos após o lançamento do longa, o cinema local que foi um dos espaços de exibição do filme foi desativado e o município de Russas vivencia um contexto familiar para a maioria das cidades interioranas brasileiras: A ausência de cinema físico.

A Ancine (2024) estipula que 41,4% da população do Brasil reside em municípios sem sala de cinema em funcionamento. Essa relação se torna mais desigual na região Nordeste, onde 57,7% da população não tem acesso a cinema na sua cidade. O que se observa no panorama nacional é um circuito cinematográfico concentrado em regiões muito populosas e pouco presente em cidades interioranas e de baixo índice populacional.

Todavia, o contexto de Russas nem sempre foi marcado pela ausência. Apesar da inexistência de casas exibidoras na atualidade, dois cinemas se destacaram na conjuntura local, o Cineteatro 5 de Junho e o Cine Jaguar.

O funcionamento de ambos os espaços de exibição aconteceu em períodos diferentes, o primeiro realizou suas atividades no século passado, enquanto o segundo foi inaugurado no início da década de 2010. Entretanto, as duas casas exibidoras estão conectadas por um processo de espetação e resistência por meio da memória.

Esta pesquisa realiza um estudo de caso do Cineteatro 5 de Junho e do Cine Jaguar e analisa o movimento de resistência que os dois espaços representaram e os significados que eles possuem em um contexto marcado pela ausência. Os estudos de Talitha Ferraz (2017) e João Barone (2008) fazem parte do arcabouço teórico desta investigação. Este artigo é desenvolvido a partir dos relatos de dois entrevistados:

- D.M., o projecionista do antigo Cineteatro 5 de Junho;
- T.Z., proprietário do Cine Jaguar.

Os relatos de ambos nos orientam para o entendimento da memória como uma forma de resgate histórico e uma instância de resistência imaterial que se desenvolve a partir das subjetividades dos sujeitos. Por mais que o estudo de caso se debruce em dois cinemas distintos, a relação entre ambos é intrínseca ao considerarmos a existência de um como o resultado do processo de espetação em outro.

2. Cineteatro 5 de Junho, história viva do cinema através da memória

O Cineteatro 5 de Junho foi o cinema histórico do município de Russas e principal referência local quando se fala em sala de exibição, tendo em vista o sucesso de suas sessões com a comunidade no século passado e a perseverança das memórias de quem frequentou o espaço. Entretanto, a casa foi perdendo força com o surgimento de novos meios de entretenimento e com as transformações do circuito exibidor.

Ali era a história viva do cinema. Era outro contexto, naquele tempo não existia televisão, não existia internet. Hoje, você tem o filme que quiser na palma da mão, você tem o filme que quiser nas telas da televisão (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).



Figura 1 - Fachada do Cineteatro 5 de Junho e da padaria

Fonte: Página do Facebook Cinefestival e Foto Rodrigo Lopes Abril/2024

Apresentado como “história viva do cinema”, seu patrimônio não resistiu ao tempo. Hoje, há uma padaria no lugar do cineteatro (FIG 1). Em uma visita ao espaço, questionei se havia algo do antigo cinema no estabelecimento, equipamento, fotografia ou alguma herança material, mas os funcionários negaram que houvesse algo que remetesse ao 5 de Junho.

Nem o projetor se salvou. Saiu rodando de mão em mão e acabou jogado no tempo (D.M., projecionista do Cineteatro 5 de Junho).

A história de vida de D.M. é também um fragmento histórico do local, nos ajudando a encaixá-lo em um tempo em que a atividade cinematográfica era mais manual e suas institucionalidades eram menos burocratizadas à medida em que a relação entre o entrevistado e o equipamento cultural se deu por acaso.

Quando cheguei por lá, eu era muito curioso. Bisbilhotava. Pegava um pedaço de filme e achava muito interessante. Aí eu ajudava em algum serviço extra de limpeza...

Lá tinha um rapaz, o nome dele era ‘Louro’, eu criei amizade com ele e ele me deixou subir na cabine de projeção. Nem podia, era proibido, mas ele deixava. Aí fui olhando.

Quando foi um belo dia, tinha uma sessão de filme que o cinema estava lotado e o Louro de última hora teve uma crise de apendicite e teve que ser internado.

O proprietário do cinema na época disse ‘devolve o ingresso’, aí eu disse para a moça da bilheteria ‘olha, se você quiser eu passo o filme, o Louro me ensinou’.

Eu sei que eu subi nessa cabine de projeção e acabei passando esse filme. Não ficou essa perfeição. Na época, não era automático. Para você mudar o rolo de filme para o segundo rolo de filme, antes de terminar o rolo você tinha que puxar a fita todinha. Era um processo difícil.

Resultado: Passei o filme. A bilheteria passou para o dono do cinema o dinheiro em uma caixa de sapato. Nessa altura do campeonato eu já estava em casa.

O dono foi lá em casa e falou com meu pai: ‘Eu quero falar com teu filho’.

Desse dia em diante, ele disse ‘você vai ficar auxiliando o Louro’ (D.M., projecionista do Cineteatro 5 de Junho).

Essa vivência reflete não só o espaço de dentro da cabine como uma condição institucional da funcionalidade da sala de projeção, como também um distinto formato de especiação à medida que as memórias de D.M. compreendem sua atuação profissional no 5 de Junho e sua experiência como espectador dos filmes que ele mesmo projetou.

O primeiro filme que exibi da minha profissão lá foi “Os 10 Mandamentos”, que era um filme que tinha 3h45m de duração. Cinemascope. A Tela era enorme. Por incrível que pareça, a última projeção que fiz na minha vida foi o filme “Os 10 Mandamentos” (D.M., projecionista do Cinema 5 de Junho).

A perspectiva de apreciação “de dentro da cabine” compreende um processo único de assistir filmes aliado à técnica e conhecimentos institucionais do cinema como equipamento cultural e dos procedimentos associados a ele. Um dos relatos de D.M. expõe a relação desigual na distribuição de filmes entre cidades grandes e cidades pequenas.

Os filmes vinham das capitais. Primeiro, as capitais tinham as cópias A e B. Era a cópia perfeita, toda intacta. A gente recebia a cópia C, D. Já tinha sido projetada muitas vezes, já tinha a fita picotada, a fita faltando partes. Mesmo assim, eu lembro que esse filme [Os Dez Mandamentos] estava bem conservado. A cópia vinha de Aracati. Aí vinha, parece que de Mossoró. Era o PAX [antigo cinema de Mossoró], a fita era de 35mm. Vinha de Mossoró para Aracati e de Aracati para Russas (D.M., projecionista do Cinema 5 de Junho).

O texto de Barone (2008) explica que esse desgaste é causado pelo contato do suporte de acetato perfurado com as partes metálicas do projetor e a falta de manutenção dos equipamentos das salas, resultando em cópias que chegavam danificadas nos cinemas do interior.

Essa configuração revela o histórico da distribuição fílmica nacional em preferenciar as capitais e os grandes centros urbanos. Nessa perspectiva, as regiões interioranas eram vistas pelas distribuidoras como uma forma de expandir os lucros sem se preocupar com a qualidade do material distribuído (Barone, 2008).

Daí o cinema entrou em crise, né? Na época, a Globo estava passando a novela 'Pai Herói'. Então pronto, era só 'Pai Herói', ninguém ia mais para o cinema. O cinema entrou em decadência em uma situação bem precária (D.M., projecionista do Cineteatro5 de Junho).

Com o crescimento de outros formatos de entretenimento e os altos custos necessários para a manutenção de uma sala de exibição, o circuito cinematográfico entrou em crise, os cinemas de rua começaram a fechar e as grandes redes com o conceito *multiplex* cresceram no território nacional e passaram a ser a nova orientação do mercado. Freire e Zapata (2017) destacam que esse movimento estimulou o surgimento de novos cinemas com capacidade reduzida que se instalaram em galerias comerciais e *shopping centers*. Barone (2008) evidencia que essa nova configuração intensificou o processo de concentração das salas nas capitais e nas grandes cidades e o desaparecimento do cinema no interior.

Eu sei que o tempo passou e o pior desastre que posso dizer foi transformar em uma padaria (D.M., projecionista do Cineteatro 5 de Junho).

Ao discutir a ausência do cinema e sua transformação em uma padaria no contexto de Russas, percebo uma diferença entre o que foi relatado por T.Z. e minha observação de campo na região onde ficava localizado o cineteatro.

Lembro muito dele. O que caracterizava o Cineteatro 5 de Junho é porque o som dele era na avenida, aí tinham os radialistas que [...] quando ia começar o filme, às 19:45, tocava. O pessoal corria pela rua para poder chegar antes do filme iniciar (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

O relato de pessoas correndo na rua no período noturno se distancia do contexto atual da área, que possui pouca presença de transeuntes no período da noite e uma atividade mais direcionada para o comércio durante o dia. Não há uma presença humana muito ativa nas redondezas da panificadora, na medida em que as pessoas que passam por ali, apenas consomem e vão embora.

O cinema não era um espaço delimitado somente pela sua fachada, mas também pelas interações sociais que ele estimulava na cidade. A avenida e as calçadas nas redondezas do 5 de Junho se tornavam extensões de suas atividades à medida em que eram orientadas para diferentes funções por causa do funcionamento da casa exibidora. Esse estímulo era intensificado pela própria atividade de ir ao cinema e aguardar o início do filme, mas era singularizado pela característica da caixa de som voltada para a rua anunciando o início da sessão.

O conceito de mancha, defendido pelo antropólogo José Magnani (2000), explica essas múltiplas interações entre o estabelecimento e o espaço ao redor, caracterizado pelos estímulos gerados pelas atividades dos equipamentos urbanos como instâncias agregadoras de sociabilidades. Essa mancha causa transformações tanto na paisagem como no imaginário coletivo ao incorporar dinâmicas sociais ao seu entorno.

As vias de acesso ao 5 de Junho se tornaram manchas do cinema ao se integrarem às práticas conduzidas pelo espaço quando “o pessoal corria pela rua para poder chegar antes do filme começar”, logo o papel do cinema transcende a perspectiva de projeção ao dar novos significados para seu entorno.

É possível pensar o cinema como um espaço para além de sua agência exibidora, transformando a dinâmica urbana na característica de um equipamento de lazer e mediando dinâmicas sociais que iniciam e dão continuidade fora de sua estrutura física.

[...] o cinema é uma invenção urbana, reforçando um ponto que leva esta relação para além do âmbito fílmico: o cinema, como equipamento coletivo de lazer, é um notável componente das engrenagens de produção do espaço urbano; trata-se de um elemento que, desde finais do século XIX, tem ingressado de diversos modos nos macro e micro processos sociais, culturais, políticos e econômicos que dão forma e significado aos espaços (e à vida das pessoas). Vinculando-se historicamente a diferentes tipos de arranjos urbanos e dinâmicas discursivas que produzem a cidade, o equipamento cinema revela-se como um espaço privilegiado de encontros entre indivíduos, filmes e demais aspectos de diversas ordens estéticas, materiais e imateriais. A sala de cinema se manifesta como um local especial para a tessitura de laços de sociabilidade e práticas socioculturais, afetivas e midiáticas (FERRAZ, 2017, p. 112).

Talitha Ferraz (2009) desenvolve um projeto etnográfico na praça Saens Peña, localizada na Tijuca, Rio de Janeiro, com moradores da redondeza e antigos frequentadores das diversas salas exibidoras que existiam no local, o que levou o espaço a ser conhecido como a Segunda Cinelândia Carioca. Seu estudo investiga as sociabilidades desenvolvidas na região estimuladas pelo funcionamento dos múltiplos cinemas ao redor e o contraste referente a como a extinção desses equipamentos culturais transformou a dinâmica local e orientou uma espécie de abandono sentida pelos moradores da Tijuca.

Logo, de espaço de circulação intensa – onde o cinema estava presente – a local de trajetos basicamente demarcados pelo consumo popular e vai-e-vem apressado durante o dia, e por uma condição fantasmagórica de abandono durante a noite, a Praça Saens Peña nos aparece hoje esmorecida (FERRAZ, 2009, p. 171).

Essa configuração transformadora do tecido urbano também interage com o comportamento dos espectadores na instância do se preparar para ir ao cinema, ou seja, não é um processo que começa ou se encerra na avenida, ele envolve um deslocamento, uma preparação, um objetivo de ir, apreciar, mas também do próprio passeio que a ação possibilita. Ele pode ser um ritual de lazer e uma prática de apreciação cinematográfica, o importante é percebê-lo como um ato ritualístico que envolve hábitos que vão além da obra assistida.

Muitos dos que gostam de assistir vídeos também vão ao cinema, mas, então, tão importante quanto o filme é o passeio com a família, a reunião com os amigos e a saída noturna: sai-se de casa para desfrutar, além do filme, a ritualidade anterior e posterior à exibição (CANCLINI, 2013, p.25).

O cinema é uma representação do acesso imersivo à sétima arte e de possibilidades urbanas que envolvem lazer, sociabilidades e percepções do próprio tecido da urbe por meio dos estímulos que sua presença causa dentro e fora de sua estrutura. A existência do equipamento dá à cidade uma nova cara, o que justifica o engajamento de antigos frequentadores em criar seu próprio espaço, seja por paixão à sétima arte, à atividade do cinema ou até de perceber seus benefícios no ambiente citadino.

Rapaz, até ontem mesmo, eu estava passeando aqui na frente, nesse calçadão, tem um terreno enorme vazio à venda, vizinho ao prédio da funerária. Quando olhei assim, pensei: ‘Rapaz, isso aqui daria um belo de um cinema’. Fiquei olhando assim: ‘Ah, uma mega-sena’. [...] Se eu ganhasse na mega-sena hoje a primeira coisa que eu faria seria montar um cinema aqui. Você poderia fazer no andar de baixo, uma praça de alimentação, e no andar de cinema, faria uma sala. Sonhar não custa nada (D.M., projecionista do Cineteatro 5 de Junho).

É muito complexo. O cinema hoje só dá certo quando é o caso num *shopping*, cinema de rede que tenha uma franquia, mas se uma pessoa investir, eu acho que dá, eu ainda tenho esperanças (D.M., projecionista do Cineteatro5 de Junho).

A percepção do projectionista sobre cinemas “só dá certo” em *shoppings* pode ser complementada com o que foi observado pela Ancine sobre o ano de 2023.

Em 2023, 88,4% das salas de cinema funcionavam em *shopping centers*. No ano, a variação para cima do número de salas localizadas em cinemas de rua foi de 8,6% (de 370 para 402), enquanto a variação das salas localizadas em *shopping centers* foi de 0,7% (de 3.045 para 3.066). A diferença nos cinemas de rua parece grande em termos relativos, mas em números absolutos o impacto foi pequeno: o aumento foi de 32 salas nos cinemas de rua e de apenas 21 salas em salas de shopping (ANCINE, 2024, p. 54).

A ausência do cinema já é uma realidade institucionalizada em determinadas regiões do Brasil, levantando questionamentos sobre a função desse espaço: equipamento cultural ou apenas uma indústria de exibição? A partir de um processo que se iniciou com a modernização das salas, a ampliação tecnológica de viés comercial não acompanhou as particularidades de um país de tamanho continental como o Brasil.

Nesse contexto, os municípios de baixa densidade populacional são condicionados à dificuldade de acesso aos equipamentos culturais que fazem parte da rotina dos moradores de cidades mais ricas. Existe a possibilidade de deslocamento, entretanto a desigualdade de acesso persiste, pois, a viagem exige tempo e gastos que não são compatíveis com as condições de todos.

A dificuldade de formação de uma casa exibidora também desestimula empreendedores, artistas e cinéfilos locais que desejam construir seu próprio espaço. Até aqui, falamos sobre o Cineteatro 5 de Junho, entretanto existiu uma iniciativa mais recente que buscou romper com esse paradigma que dificulta o acesso à sétima arte no interior, o Cine Jaguar.

3. “Nada para ver” no Cine Jaguar

Me encontrei com o proprietário do empreendimento em seu escritório de atendimento e logo no início da conversa, ele destacou que o Cine Jaguar (FIG 2) não funciona mais e pude entender melhor a iniciativa do projeto e o movimento de ruptura que sua existência no espaço local representou no contexto contemporâneo.

O Cine Jaguar foi um cinema de rua localizado no bairro Planalto da Catumbela. Sua estrutura era simples, com apenas uma sala de projeção e pouco número de poltronas. Sua inauguração aconteceu no início da década de 2010 e representava a tentativa de formação de um cinema na cidade anos após o fechamento do Cineteatro 5 de Junho.



Figura 2 - Fachada do Cine Jaguar

Fonte: Foto Autor – Outubro/2023

Entretanto, a idealização de um espaço de exibição cinematográfica coletivo, em que houvesse funcionamento semanal e projeção de múltiplos filmes, incluindo lançamentos, não se concretizou plenamente. O Cine Jaguar realizou poucas exibições e com muita dificuldade de se sustentar, devido aos altos custos de instalação e manutenção, além de dificuldades com distribuidoras.

Para o idealizador do projeto, o cinema foi um experimento malsucedido. Solicitei a T.Z. que me permitisse conhecer o espaço e registrar imagens, mas ele não se sentiu à vontade com a ideia tendo em vista sua frustração com o empreendimento, e disse que lá não tem “nada para ver”.

As mudanças das máquinas de projeção mudaram toda a concepção. Hoje, está tudo amarrado com uma coisa em rede, então, para mim, esse cinema isolado foi uma situação que me dificultou muito. Eu cheguei até a comprar a máquina de projeção antiga, aquela de rolo, e está tudo isso parado lá. Mas eu já tomei a decisão de não continuar com o empreendimento. Já desativei muita coisa lá, parte de sonorização, parte de projeção, e de modo que eu não posso ativar mais (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

A compreensão deixada pelo relato é que existe um conflito entre a iniciativa de desenvolver e sustentar um equipamento cultural em uma cidade interiorana como Russas no contexto que marca o circuito de distribuição audiovisual contemporâneo. A questão não envolve apenas os altos custos dos equipamentos, mas também da dificuldade de providenciar um funcionamento adequado para um espaço que não possui amparo de redes e filiais para sua continuidade. É um projeto isolado em um contexto marcado pelas redes.

De acordo com a Ancine (2024), em 2023, as exibidoras independentes representaram 6,5% de participação no total de salas em funcionamento no mercado brasileiro. Na região Nordeste, essa participação é de 7,9%.

Apesar da situação mercadológica brasileira não apresentar números que apontem para um cenário de concentração no que se refere à dominância de uma rede de cinema, visto que as três exibidoras de maior participação representam 35% do total de salas em funcionamento, ainda é possível refletir sobre a distinção entre o funcionamento de franquias e o independente, visto que as redes ocupam 93,5% do circuito exibidor (ANCINE, 2024). Nessa perspectiva, a experiência do Cine Jaguar nos leva a refletir sobre os desafios de manter uma sala de exibição independente fora das grandes redes.

[O Cine Jaguar] nunca teve uma atividade plena. Eu nunca consegui colocar, porque tive essa dificuldade de transmissão, de conseguir máquina [...] para você arrumar uma máquina aqui [...] você tinha que alugar lá em São Paulo. Também para uma quantidade restrita de filmes, não eram filmes *best sellers*. Não é só o ambiente não, é a película que você oferece, você não podia usar os piratas, porque se usasse, batem em cima, porque aquilo vale 50% de bilheteria (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

A situação conflituosa é intensificada a partir da relação com as distribuidoras cinematográficas, que cobram parte da arrecadação de cada filme exibido, ou seja, metade do valor de cada ingresso vendido é reservado.

O relato do proprietário evidencia a dependência das grandes companhias midiáticas a partir do termo *best sellers* como sinônimo dos filmes que são buscados pelo público, logo, não adianta apenas montar uma sala de exibição, ela precisa exibir aquilo que o público deseja assistir, e, para isso, há a necessidade de um diálogo com os grandes conglomerados de distribuição audiovisual.

Essa relação entre as salas de exibição e as distribuidoras rompe barreiras geográficas, ao considerar que a lógica industrial da cultura compreende a atuação em mercados globais na busca de uma produção e distribuição em larga escala visando a comercialização internacional da cultura (ORTIZ, 2006).

Em 2023, os filmes distribuídos por empresas estrangeiras corresponderam a 87,1% do público de cinema no Brasil, o que demonstra a forte presença do conglomerado midiático internacional no circuito nacional (ANCINE, 2024).

A partir dessa compreensão, é possível perceber a popularidade dos filmes internacionais no mercado brasileiro, entendendo o significado do termo “popular” com base na lógica industrial. Renato Ortiz (2001) discute essa lógica de mercado ao afirmar que:

No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de outros significados, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. Um disco, uma novela, uma peça de teatro serão considerados populares somente no caso de atingirem um grande público. Nesse sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais (ORTIZ, 2001, p. 164).

Os estudos do autor investigam um período histórico importante da sociedade brasileira e as transformações alicerçadas ao direcionamento social, político e econômico que o regime militar adotou no contexto nacional. Por mais que as análises do autor sejam focadas no período demarcado pela ditadura, sua contribuição é essencial para o desenvolvimento de reflexões acerca da formação do público consumidor nacional na perspectiva da indústria da cultura e os reflexos dessa configuração que podem ser observados até hoje.

Um dos pontos destacados por Ortiz (2001) é de que a consolidação do mercado cultural brasileiro, que acontece no período do governo militar, acontece por meio do estímulo ao consumo, de maneira que a apreciação das manifestações artísticas culturais para além da perspectiva lucrativa não era uma prioridade. À medida em que obras eram censuradas e artistas perseguidos, houve um crescimento considerável do setor mercadológico da cultura.

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado, se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (ORTIZ, 2001, p. 114).

Enquanto a produção artística brasileira passava pelo crivo da ditadura para ser difundida e apoiada, um público consumidor de arte estava sendo formado pela indústria que apoiou e reprimiu a cultura simultaneamente. Instituições de incentivo à arte e à cultura foram criadas nesse mesmo período. Se por um lado, há uma contradição, por outro é possível observar que o esforço do governo estava muito menos em estimular a arte e mais em incentivar o consumo e uma sociedade brasileira massificada e segmentada, parte fundamental da mercantilização de bens culturais. Ortiz (2001, p. 114) completa essa ideia ao destacar que “são

censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial”.

O que caracteriza a situação cultural nos anos 1960 e 1970 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 1950 as produções eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, distribuição e consumo da cultura. É nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (ORTIZ, 2001, p. 121).

A dimensão que a arte foi explorada visava a produção e distribuição em larga escala para auxiliar na formação do consumidor cultural nacional. A tabela abaixo apresenta dados quantitativos do público do cinema na década de 1970, período em que se pôde observar os resultados dessa nova política cultural.

Tabela 1 – Público do cinema em 1971, 1976 e 1980

Ano	Público do cinema (em milhões)
1971	203
1976	250
1980	164

Elaborada pelo autor (2023). Fonte: Fundação Japão (1985, p. 45) apud. Ortiz (2001, p.125)

É possível perceber o considerável crescimento de público que ocorreu na metade da década de 1970, atingindo o pico em 1976, como também um significativo declínio na virada da década. Essa queda é relevante para as reflexões deste texto, pois Renato Ortiz (2001, p.125) destaca como possíveis fatores desse declínio “o fechamento dos cinemas de bairro, sua concentração nos centros urbanos”. Nesse panorama, o fenômeno da concentração favorece os centros urbanos com maior poder de consumo, deixando um vazio perceptível em cidades menores.

Mesmo considerado um experimento malsucedido pelo proprietário, o Cine Jaguar representou um espaço de resistência cultural em Russas, contrariando uma lógica mercadológica vigente há décadas.

A relevância do Cine Jaguar está tanto na tentativa de criar uma sala de cinema local quanto na realização de suas atividades. Com todas as dificuldades, a sala do Cine Jaguar realizou exhibições gratuitas de filmes, como também incentivou obras locais como “Pacarrete” dirigida por Allan Deberton, considerada um sucesso de público pelo empreendedor.

Quando estava pronta a sala, o Allan [Deberton] me deu umas sugestões. Cheguei a fazer algumas parcerias. Desses filmes [exibidos], o que mais caracterizou foi a “Pacarrete”. Eu cheguei a exibi-lo, foi realmente um sucesso (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

Sua atuação também foi marcada pela exibição de festivais, mostras de cinema, debates e webnários, contando com a presença de agentes locais do setor cultural do município e com incentivo público da prefeitura. Eventos como o CineFestival – Festival de Cinema do Vale do Jaguaribe e a II Mostra de Cinema Infantil destacam o Cine Jaguar não apenas como uma plataforma de exibição para obras regionais, mas também como um agente de diálogo com diferentes públicos locais.



Figura 3 - CineFestival e II Mostra de Cinema Infantil

Fonte: Site da Prefeitura de Russas

As imagens que compõe a figura 3 registram parte das atividades realizadas no espaço e evidenciam o apelo social dessas iniciativas culturais. Apesar de o empreendimento ter sido considerado ‘frustrado’, a casa estava cheia em ambas as ocasiões. Ao tentar se adequar à lógica mercadológica, o Cine Jaguar não conseguiu alcançar estabilidade financeira. No entanto, suas ações ganharam uma nova perspectiva com o apoio público da gestão municipal, abrindo caminho para enxergar o equipamento cultural além de uma função meramente lucrativa.

4. “Teve esse sonho aí de fazer um cinema”: Memória e resistência

Os relatos de D.M. e T.Z. nos permitem pensar na memória como uma força que conduz ações, pensamentos e posicionamentos que permanecem com o sujeito, caracterizando-se como um movimento subjetivo de resistência capaz de transformar a visão de mundo do indivíduo e produzir atividades que exteriorizem essa convicção.

Essas subjetividades podem alcançar uma perspectiva prática ao se materializarem a partir do desejo dos espectadores. Vejo o Cine Jaguar como uma agência dessa materialização, ou seja, como o resultado contemporâneo do processo de espetação que se desenvolveu no

século passado, mas perseverou na memória do indivíduo e o levou a idealizar seu próprio espaço de exibição.

Compreender a memória é fundamental ao discutir esse processo, pois a vivência da especiação aconteceu no século passado, mas os sentidos construídos a partir dela permaneceram com os frequentadores do cinema. A pesquisadora Annette Kuhn (2011) comenta sobre três níveis de memória existentes na ida ao cinema.

- Tipo A se refere à lembrança das cenas dos filmes.
- Tipo B compreende a associação entre determinados momentos da obra e o contexto da vida do sujeito.
- Tipo C envolve características que não estão relacionadas ao filme, mas sim à atividade de ir ao cinema.

Talitha Ferraz (2017) ao se debruçar sobre as teorias de Kuhn (2011) propõe uma revisão epistemológica para reunir todos os três níveis em um só, intitulado “memória de ida ao cinema”, reunindo características dos três tipos e incluindo pontos como “as memórias institucionais das empresas exibidoras, os dados de arquivos (documentos e imagens) e dados históricos oficiais sobre os equipamentos de exibição cinematográfica” (FERRAZ, 2017, p. 124).

Considero como pertinentes as contribuições de Ferraz (2017) visto que a mesma compreende questões para além da obra e do espectador, o que se revela pertinente às reflexões propostas, em virtude de os participantes desta pesquisa possuírem vínculos institucionais com o cinema, seja como projecionista do 5 de Junho ou como proprietário do Cine Jaguar.

Com essa revisão teórica, a autora investiga o movimento Cine Vaz Lobo em que um grupo de ativistas formado por antigos frequentadores do cinema e moradores da redondeza defende a reativação do espaço como centro cultural. Sua luta evitou a demolição da estrutura e é orientada também pela “memória de ida ao cinema” como um fenômeno mobilizador de grupos sociais pela proteção dos cinemas de rua

As mobilizações ocorridas em prol da proteção do Cine Vaz Lobo mostram como a “memória da ida ao cinema” é capaz de alavancar o engajamento das audiências contra o cenário de apagamento de históricos cinemas de rua e de locais urbanos desertificados (FERRAZ, 2017, p. 129).

Entendo a instância dessas memórias a partir da sua característica em transcender seu tempo e estimular, na contemporaneidade, reflexões e movimentos nos frequentadores dos antigos cinemas. O movimento Cine Vaz Lobo transformou essas memórias em ações em prol

da manutenção de um espaço abandonado, assim como o proprietário do Cine Jaguar, baseado na sua experiência de especulação no Cineteatro 5 de Junho idealizou, anos depois, seu próprio espaço de exibição para superar um fenômeno de desigualdade que enfraquece o acesso à arte e cultura nos municípios interioranos.

Embora o empreendimento não tenha atingido o resultado esperado, sua atuação representa a capacidade da comunidade em resistir e desenvolver soluções em cenários de injustiça social e o interesse do público em iniciativas culturais.

D.Z. teve esse sonho aí de fazer um cinema. Tem uma estrutura lá, mas acho que está se acabando. Se eu tivesse o sonho de um dia ganhar na mega-sena, quem sabe (D.M., projecionista do Cineteatro 5 de Junho).

D.Z. conseguiu montar seu próprio espaço, mas precisou desativá-lo. D.M. ainda sonha em um dia construir um novo cinema em Russas. Afinal, o que está por trás dessa relação com as salas de exibição? Entendemos até aqui a capacidade transformadora do equipamento cultural no urbano, mas quais os sentidos internos que o público produz durante o processo de especulação que auxilia no desenvolvimento dessas subjetividades duradouras? E como esse processo resiste em um cenário de múltiplos formatos de consumo audiovisual? Os relatos dos entrevistados também possibilitam refletir sobre essa questão.

O proprietário do Cine Jaguar comparou sua experiência como espectador com o longa-metragem nacional Cine Holliúdy, dirigido Halder Gomes.

Era a cara daquilo [filme Cine Holliúdy]. Tinham aquelas projeções que pegavam fogo, aí parava o filme. Ele [projecionista] ia emendar a fita. Pausava, cortava e muitas vezes amassava, aí a turma fazia uma confusão danada (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

As dinâmicas vivenciadas por T.Z. dialogam com as experiências do projecionista do 5 de Junho em seu local de trabalho em que situações singulares ao modo de exibição dos cinemas antigamente são vistas com um apreço nostálgico.

Eu fui passar um filme de fardoeste e troquei os rolos, aí *um cabra* [personagem do filme] tinha morrido de um tiro no cavalo. Quando foi no final do filme, *o cabra* apareceu vivo de novo. Aí o público balançou as cadeiras e gritou (D.M., projecionista do Cinema 5 de Junho).

Fitas trocadas e/ou queimadas durante a exibição são situações comuns da época que o processo de projeção era mais manual, assim, os depoimentos contextualizam esse período da projeção cinematográfica na perspectiva de especulação e projeção, respectivamente. Entretanto, o que observo em ambos os relatos é como a reação do público no cinema foi

evidenciada nas frases “a turma fazia uma confusão danada” e “o público balançou as cadeiras e gritou”, o que acentua uma característica do comportamento coletivo em uma sala de cinema como um espaço de experiência compartilhada.

Mesmo que a situação configure um erro técnico durante a exibição, essa característica não é vista como um defeito, mas exaltada a partir das interações que ela suscitava, como se a falha na projeção fosse apenas um plano de fundo para as dinâmicas sociais que aconteciam ali.

Mais do que um espaço de consumo cinematográfico, o cinema representa possibilidades de socialização e desenvolvimento de vínculos afetivos entre os espectadores. Ao entrevistar os frequentadores das antigas salas da Tijuca, Talitha Ferraz (2009) se depara com relatos de relacionamentos amorosos que aconteceram por causa dos cinemas.

Outro fato notável são as recorrentes lembranças de episódios ligados a paqueras, namoros e flertes, sempre com os cinemas da Praça como pano de fundo. A maioria dos entrevistados, em vários momentos, expõe situações vividas e assume que nesse ambiente os relacionamentos amorosos ocorriam em grande escala. O cinema às vezes aparece nas falas como um pretexto que moças e rapazes encontravam para se aventurar amorosamente (FERRAZ, 2009, p. 115).

Faltar aula para ir ao cinema, falsificar identidades para conseguir assistir filmes de classificação etária maior e economizar o dinheiro do transporte para poder comprar ingresso foram algumas das vivências dos frequentadores dos cinemas da Praça Saens Peña, que caracterizam a experiência no local como uma “festa” (FERRAZ, 2009).

Compreender o cinema como agente transformador do tecido urbano e social é uma forma de compreendê-lo em uma perspectiva acima de sua funcionalidade exibidora. Sua importância é percebida como uma porta de acesso para a arte e cultura, mas suas interações com os indivíduos constroem subjetividades que associam a estrutura às vivências pessoais que ampliam ainda mais a relevância desses espaços na sociedade contemporânea. Mais do que os filmes, a memória dessas experiências persevera na mente dos frequentadores e constrói um laço único entre o espaço e o público.

5. Considerações finais

Ao discutir a perspectiva etnográfica em estudos sobre o urbano, Magnani (2002) defende um olhar para as sociabilidades como mecanismos de resistência na relação entre grupos sociais e espaços citadinos. Esses arranjos são construídos como uma forma de romper

barreiras institucionalizadas que marginalizam grupos e impõe mecanismos de exclusão em diversas frentes.

Nesse momento, contextualizo novamente o contexto na qual esta pesquisa se insere: o município de Russas. Durante o desenvolvimento deste estudo, participando de diferentes eventos e dialogando com diversos grupos sociais, percebi a descrença de muitos sujeitos em um possível desenvolvimento cultural local. Por ser uma cidade interiorana, a falta de acesso é muitas vezes justificada como um possível desinteresse da comunidade em iniciativas artísticas.

Este artigo é um fragmento de uma pesquisa maior que está sendo realizada no interior do Ceará, posicionando-se a partir de um olhar que rompe com essa visão de que não há interesse em desenvolver o universo cultural na região. As memórias relacionadas ao Cineteatro 5 de Junho e a construção do Cine Jaguar como o resultado contemporâneo de um processo de especulação passado representam essa busca por arranjos que resistam contra um contexto demarcado pela ausência.

A ida ao cinema e o acesso aos equipamentos culturais vão além da exibição de filmes, permanecendo na memória como uma força subjetiva e coletiva. Mesmo em um contexto moderno no qual múltiplos formatos de consumo midiático disputam pelo interesse do público, a socialização e as experiências compartilhadas por meio dos cinemas singularizam a dinâmica de assistir filmes e constituem métodos afetivos e interações com o urbano que se expandem da estrutura das salas de projeção.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA – ANCINE. **Informe Anual Mercado Cinematográfico 2023**. Brasília, DF, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1>. Acesso em: 13 maio 2024.

BARONE, J. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. **Revista Famecos**, v. 20, p. 6-11, dez. 2008.

CANCLINI, N. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

FERRAZ, T. As potências da “nostalgia ativa” na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 20, n. 3, p. 111–133, 2017. DOI: 10.29146/eco-pos.v20i3.14476. Disponível em: https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/view/14476. Acesso em: 31 maio. 2024.

FERRAZ, T. **Construção de sociabilidade e memórias na Tijuca: O caso dos extintos cinemas da Praça Saens Peña e as atuais formas de especulação cinematográfica no bairro**. Dissertação (Mestre em Comunicação e cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, p. 218. 2009.

FREIRE, Rafael de L; ZAPATA, Natasha H. A. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. **Significação**. São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul-dez. 2017.

KUHN, A. "What to do with Cinema Memory?". In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe (eds.). **Explorations in New Cinema History**: approaches and case studies. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, pp. 85-97.

MAGNANI, J. De perto e de longe: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29. São Paulo: jun. 2002.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.