

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

BEATRIZ SOUZA VILELA

CINEMAS DE RUA: SOCIABILIDADES, DECADÊNCIA E MORALIDADE EM
MACEIÓ (1960-1980)

MACEIÓ

2017

BEATRIZ SOUZA VILELA

CINEMAS DE RUA: SOCIABILIDADES, DECADÊNCIA E MORALIDADE EM
MACEIÓ (1960-1980)

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas, como Requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Rodrigues

MACEIÓ

2017

Catlogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecária Responsável: Janaina Xisto de Barros Lima

V695c Vilela, Beatriz Souza.
Cinemas de rua : sociabilidade, decadência e moralidade em Maceió (1960-1980) / Beatriz Souza Vilela. – 2018.
128 f.: il.

Orientador: Fernando de Jesus Rodrigues.
Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 121-125.
Anexo: f. 126-128.

1. Cinemas – Maceió. 2. Filmes – Eróticos-sexuais. 3. Sociabilidade. I. Título.

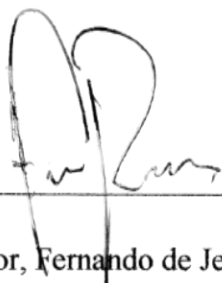
CDU: 316.7

Folha de Aprovação

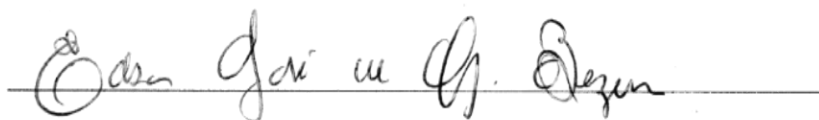
AUTORA: BEATRIZ SOUZA VILELA

**CINEMAS DE RUA: SOCIABILIDADES, DECADÊNCIA E MORALIDADE EM
MACEIÓ (1960-1980)**

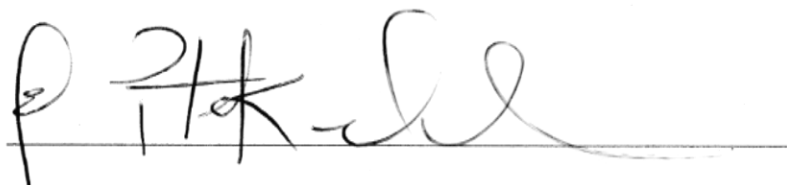
Dissertação submetida ao corpo docente
do Programa de Pós-Graduação em
Sociologia da Universidade Federal de
Alagoas e Aprovada em 30/10/2017



(Doutor, Fernando de Jesus Rodrigues, ICS/ UFAL) (Orientador)

Banca Examinadora

(Doutor, Edson José de Gouveia Bezerra, UNEAL) (Examinador Externo)



(Doutor, Elder Patrick Maia Alves, UFAL) (Examinador Interno)

Dedico essa dissertação a todas as pesquisadoras que conciliam o campo acadêmico à maternidade. Ser mãe e pesquisadora é lutar e resistir!

Agradecimentos

A CAPES, pelo apoio financeiro, ao longo de 28 meses, onde se inclui 4 meses de licença maternidade.

Ao Prof. Fernando, pelo percurso de orientação que começou em 2013 na graduação.

A todos colegas do Grupo de Pesquisa Periferia, Afetos, Ambientes e Economia das Simbolizações – GRUPPAES- pela troca afetuosa realizada nos seminários.

A Marcus, meu amor e companheiro de todas as horas, por sua disposição e dedicação.

Aos frequentadores dos cinemas de rua que foram meus interlocutores.

Aos amigos Adson e Andréa, pelos cafés e discussões sociológicas fora da universidade.

As Anas, Virginia e Carolina, pela estada acadêmica no Rio de Janeiro.

Á Rosa Maria e Vera, pelo cuidado com Jorginho, enquanto eu finalizava a escrita.

Aos meus pais, Débora e Mário por todo apoio.

Sempre estamos lutando para nos firmar, a exemplo de Lucy Barreto, Nazaré Conceição, Tizuca e muitas e se você observar verá que pós Collor foram as mulheres que retomaram o cinema: Carla Camurati com Carlota Joaquina, Norma Bengell com Pagú e Pequeno dicionário amoroso

Adélia Sampaio

Resumo

Ao tomar as sociabilidades dos cinemas de rua como foco de uma abordagem processual sócio-histórica, o objetivo deste trabalho é compreender a dinâmica de transformação dos sentidos erótico-sexuais atribuídos as salas de exibição. Sob a luz da perspectiva figurativo-processual, nos interessamos pelo aumento expressivo das sessões com exibições de filmes considerados eróticos e pornográficos nos cinemas Lux, Ideal e Plaza, entre os anos 1960 a 1980, em Maceió. Ao longo da investigação, notamos que a frequente exibição desses filmes trouxe novos limites conformadores á experiência visual nas salas de exibição. As imagens dos filmes combinadas à ambiência propiciada pelas salas contribuíram para que os espectadores tecessem novas sociabilidades, como encontros casuais com muita intimidade, tal como a conquista de um parceiro(a) para a prática de atividades sexuais, ou mesmo uma autossatisfação como a prática masturbatória. Essas novas formas de lazer, que aqui chamamos de sociabilidades erótico-sexuais-permissivas, reconfiguraram as sessões, imprimindo também a possibilidade de ser um espaço de satisfação sexual. A questão não é puramente econômica. Do ponto de vista do frequentador, podemos observar que ele se deslocou para as salas em busca de um tipo específico de satisfação sexual, apoiado principalmente na gratificação visual, uma vez que as salas já faziam parte da vida erótico-sexual da cidade. Notamos que houve uma mudança na economia dos desejos, apesar de os filmes serem exibidos em todos os cinemas da cidade, determinados perfis de público, como aqueles formados por gays e prostitutas, foram marginalizados, ficando restrito a bairros que concentravam - e ainda concentram - outros tipos de economias simbólicas periféricas, como a prostituição, o mercado ilícito de drogas, objetos roubados, ou seja, em um reduto dos marginalizados. Deste modo, ao avaliar como as produções repercutiram nos espaços de exibição, ou seja, como os filmes mediaram sociabilidades que modelaram as salas com novos sentidos, destacamos que a exibição de filmes pornográficos e eróticos e as sociabilidades erótico-sexuais, contribuiu para ressignificar as sociabilidades nas salas dos cinemas de rua e propiciaram novos tipos de espaços sociais.

Palavras-chave: cinemas, sociabilidades, emoções, moralidades.

Abstract

Taking the sociabilities of street cinemas as the focus of a socio-historical procedural approach, the aim of this work is to understand the dynamics of transformation of the erotic-sexual senses attributed to the exhibition rooms. In the light of the figurative-procedural perspective, we are interested in the expressive increase of the sessions with exhibitions of films considered erotic and pornographic in the cinemas Lux, Ideal and Plaza, between the years 1960 to 1980, in Maceió. Throughout the investigation, we noticed that the frequent exhibition of these films brought new limits shaping the visual experience in the exhibition rooms. The images of the films combined with the ambience provided by the rooms contributed to the spectators to weave new sociabilities, such as casual encounters with a lot of intimacy, such as the achievement of a partner for the practice of sexual activities, or even self-satisfaction as practice masturbatory. These new forms of leisure, which we call erotic-permissive erotic sociabilities, reconfigured the sessions, also imparting the possibility of being a space of sexual satisfaction. The question is not purely economic. From the viewer's point of view, we can observe that he went to the halls in search of a specific type of sexual satisfaction, supported mainly by visual gratification, since the rooms were already part of the erotic-sexual life of the city. We noticed that there was a change in the economy of desires, although the films were shown in all cinemas in the city, certain public profiles, such as those formed by gays and prostitutes, were marginalized, being restricted to neighborhoods that concentrated - and still concentrate - other types of peripheral symbolic economies, such as prostitution, illicit drug market, stolen objects, that is, in a stronghold of the marginalized. In this way, when evaluating how productions reverberated in the exhibition spaces, that is, how the films mediated sociabilities that shaped the rooms with new senses, we emphasize that the exhibition of pornographic and erotic films and the erotic-sexual sociabilities contributed to sociabilities in the theaters of street cinemas and provided new types of social spaces.

Keywords: cinemas, sociabilities, emotions, moralities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Le Bain de la Parisienne.....	34
FIGURA 2 - Le Bain de la Parisienne 2.....	35
FIGURA 3 –Propaganda do Filme Giovana & Emanuela no Lux.....	44
FIGURA 4 – Anúncio Cine Plaza	45
FIGURA 5 – Anúncio do Auto Cine Veneza.....	45
FIGURA 6 – Anúncio do Cine Deodoro.....	46
FIGURA 7 – Cena do filme A Noite dos Bacanais.....	46
FIGURA 8 - Cena do filme A Noite dos Bacanais 2	47
FIGURA 9 – Cine Lux, anos 70	58
FIGURA 10 – Cine Ideal, anos 80	58
FIGURA 11 – Cine Plaza, anos 80	59
FIGURA 12 – Cine Plaza, anos 80 2.....	59
FIGURA 13 – Cartaz do Filme: O Jumento Gozador	60
FIGURA 14 – Cine Paradise 2017	62
FIGURA 15 – Entrada para a Sala de Exibição	63
FIGURA 16 – Banner no Cine Paradise	63
FIGURA 17 – Banner no Cine Paradise 2	62
FIGURA 18- Localização dos cinemas	66
FIGURA 19 – Elvira Pagã.....	74
FIGURA 20 – Programação dos cinemas nos jornais	80
FIGURA 21 –Jornal a voz do povo.....	95
FIGURA 22 – Jornal a voz do povo 2.....	96
FIGURA 23 – Propaganda de TV nos jornais	111
FIGURA 24 – Avaliação da Revista sobre a TV	111
FIGURA 25 – Mapa da localização das locadoras na Levada e Ponta Grossa	112
FIGURA 26 – Antigo Prédio do Lux, atual Igreja Universal	117
FIGURA 27 – Prédio onde funciona o Cine Plaza	117
FIGURA 28 – Prédio do Antigo Cine Ideal	118

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Programação Fílmica de 01/janeiro/1960	70
TABELA 2 – Programação fílmica de 03/janeiro/1960.....	71
TABELA 3 – Programação fílmica de 05/janeiro/1960.....	72
TABELA 4 – Programação fílmica de 07/Janeiro/1970.....	77
TABELA 5 – Programação fílmica de 12/Janeiro/1970.....	77
TABELA 6– Programação fílmica de 13/Janeiro/ 1970.....	78
TABELA 7 – Programação fílmica de 24/Janeiro/1970.....	79
TABELA 8 – Programação fílmica de 02/ julho/1983.....	82
TABELA 9 – Programação fílmica de 10/julho/1983.....	83
TABELA 10 – Programação fílmica de 14/julho/1983.....	84
TABELA 11– Programação fílmica de 24/junho/1983.....	85
TABELA 12 – Número de salas de exibição no Brasil.....	101
TABELA 13– Número de salas de exibição em Maceió.....	102

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO:	13
2	FILMES, EMOÇÕES E MORALIDADES	32
2.1	O filme enquanto mediador do prazer	32
2.2	O elemento erótico-sexual no cinema um breve percurso.....	33
2.3	O circuito exibidor e a sexualidade visual	41
2.4	Uma nova moral, um novo negócio: pornográfico ou erótico?.....	48
2.5	Subjetividades periféricas.....	53
3	AMBIENTES, IMAGENS E AFETOS: A DINÂMICA DAS SOCIABILIDADES NOS CINEMAS LUX, IDEAL E PLAZA.....	65
3.1	Porque no escurinho é mais gostoso? A dinâmica das sociabilidades nas salas de exibição	67
3.2	Mudança na estrutura da vergonha entre os espectadores	87
3.3	Os jornais e a formação do gosto cinematográfico	92
4	CONDIÇÕES SOCIAIS DE POSSIBILIDADES DA MUDANÇA NO PRESTÍGIO DOS CINEMAS DE RUA	98
4.1	Do prestígio à decadência: ir ao cine em Maceió	98
4.2	O negócio das salas de exibição	103
4.3	A impossibilidades das salas se modernizarem	105
4.4	A popularização do consumo de filmes em casa	110
4.5	O declínio da diversão no centro comercial	113
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
	REFERENCIAS	120
	ANEXO	125

INTRODUÇÃO

Por uma sociologia das salas de exibição dos cinemas de rua

Como sugere o título dessa introdução “por uma sociologia das salas de exibições”, busca-se compreender sociologicamente as mudanças nos padrões de comportamentos dos agentes nas dinâmicas de consumo fílmico, em forma de sociabilidades, nas salas de exibição dos antigos cinemas de rua. O contexto sócio-histórico escolhido situa-se dos anos 1960 a 1980, em Maceió. Considero a configuração das salas dos anos 60 como um parâmetro para avaliar a direção da mudança que engendrou na configuração das salas dos anos 80.

Primeiramente, falarei um pouco do percurso de investigação que culminou nesse problema de pesquisa. Esta investigação começou em 2013 quando cursava a graduação em Ciências Sociais. Na ocasião, estava participando de uma pesquisa, como colaboradora, intitulada *Diferenciação de dimensões de valoração da vida em Maceió e suas funções afetivas: banco de dados de Jornais em Maceió*, a proposta foi de construir um banco de dados com diferentes classificações a partir de percepções de novas formas de interdependências, utilizando-se, como *corpus*, as matérias dos jornais. Deste modo, buscávamos traçar modelos de transformações de estruturas de personalidade e de configurações sociais, para isso, levávamos em conta as posições jornalísticas e editoriais dos veículos na rede interdependente com as demais esferas da vida. Sob a condução do meu orientador, coletamos e organizamos um vasto acervo que data dos anos 1910 aos 1980. Na medida em que selecionava as notícias coletadas e organizava nas dimensões correspondentes, comecei a sentir um interesse especial pelas programações fílmicas, as propagandas dos cinemas e as sessões com sinopses e críticas dos filmes.

O interesse despertado pelos jornais somou-se a admiração que guardo pelos antigos cinemas de ruas, principalmente o Cine Lux, que ficava localizado na Ponta Grossa, bairro em que nasci e morei por 22 anos. Os cinemas chegaram até a mim através da memória dos moradores do bairro, que incorporaram as lembranças dos tempos de cinemas de rua em seu cotidiano de diferentes maneiras, como ponto de referência geográfica, nome de estabelecimentos, assunto de fila, histórias e estórias que eram contadas e recontadas por quem frequentou, trabalhou, “maiou”¹ ou apenas ficava na calçada e que, de algum modo, manteve um vínculo com o lugar.

¹ Segundo relato dos ex-frequentadores tratava-se da ação de entrar sem comprar bilhete, ou seja, entrar escondido do bilheteiro e sem que os demais espectadores percebessem.

Comecei a transformar essas afetações em um interesse de pesquisa a partir da produção do meu trabalho de conclusão de curso, quando, de forma muito embrionária, correlacionei os primeiros achados referentes às dinâmicas dos cinemas de rua a uma literatura que me possibilitava explorar os meandros desse objeto². A princípio, me interessou a relação entre cinema e teatro, para delinear o processo de autonomização da prática cinematográfica, que levou a permanência de salas fixas direcionadas unicamente para a exibição de filmes. Nesse percurso, também notei como as dinâmicas de sedução presente na narrativa do teatro de revista influenciou a realização posteriormente das produções da chanchada e da pornochanchada. Foi a partir dessas descobertas que comecei a me interessar pela recepção da pornochanchada no público alagoano, pois havia notado um aumento desses filmes e, posteriormente, de filmes com cenas de sexo explícito, na programação fílmica entre os anos de 1960 e 1980.

As salas de exibição investigadas situavam-se nos cinemas de rua, um tipo de lugar de exibição muito específico, que já não existem na cidade de Maceió como ambiente de diversão, mas permanecem na memória dos frequentadores. Interessei-me principalmente em compreender porque entre os anos 1960 a 1980 houve um aumento expressivo das sessões com exibições de filmes considerados eróticos e pornográficos em alguns cinemas e como esse aumento repercutiu nas dinâmicas de sociabilidades ambientadas nas salas de exibição. A fim de tentar responder essas questões, dentro dos limites estabelecidos tanto pela especificidade do objeto estudado, quanto do alcance deste trabalho, essa dissertação buscou contribuir com novos dados sobre esse percurso das sociabilidades do cinema, especialmente, as mudanças ocasionadas pela exibição de filmes eróticos e pornográficos. Busquei pensar essas questões tentando entender como as mudanças na estrutura social se relacionam com as mudanças nos comportamentos e nas emoções dos sujeitos. Traduzindo empiricamente: como a mudança de três cinemas de rua em cinemas, que já foram considerados “cinemas de família” tornaram-se pornô, expressa uma mudança na economia dos desejos dos espectadores e, assim, nos dá pistas para compreendermos mutações na vida emocional e erótica da cidade.

Através das novas formas de sociabilidade, que emergiram nas salas de cinemas de rua com a exibição desses filmes, construí uma reflexão sobre como esses filmes possibilitaram, de forma seminal, um tipo de gratificação e sugestão que até então não acontecia nas salas dos cinemas de rua. Esse tipo de gratificação acontecia, principalmente, através das imagens, mas não se limitava a elas, pois havia a possibilidade de praticar carícias, beijos, sexo oral, sarradas, masturbadas, toques corporais que proporcionassem prazer.

² Título do TCC: Algumas pistas teórico-metodológicas para compreender as transformações em torno das sociabilidades no cinema.

Ocorre que, os filmes assumidamente com um sentido erótico-sexual não são uma novidade no campo cinematográfico, mas, no final dos anos 1970, houve um crescimento expressivo dessas produções no Brasil. Elas se popularizaram, ganharam espaço e público. Esse gênero fílmico encontrou um terreno fértil nos cinemas de rua devido a uma mudança no código moral relacionado ao modo como os indivíduos passaram a viver a busca da excitação sexual. De certa maneira, homens e mulheres expandiram seus acervos de práticas direcionadas para o prazer, sem sentir medo ou vergonha de executá-las nas salas. Vale ressaltar que, se, por um lado, retrai um público; por outro lado, as salas ficam cheias por outro perfil de espectador.

Observamos que, de modo geral, boa parte da literatura que trata da decadência dos cinemas de rua como estudos de comunicação, de história, de economia e de arquitetura³, reduz a situação a uma explicação mais mercadológica, afirmando que a exibição dos gêneros erótico e pornográfico ocorreu por ser uma estratégia rentável, de modo que os empresários ou exibiam ou fechavam as portas. Essa ideia não é completamente errônea, mas ela limita a compreensão da exibição dos filmes eróticos e pornográficos a uma estratégia da indústria cinematográfica, baseada apenas na formação de um novo mercado de filmes voltado unicamente para a excitação sexual.

Entender a situação assim indica como explicação que o mercado de filmes cria as demandas das novas sociabilidades nas salas, deixando de lado a histórica função erótica que as salas de cinema têm. Focar apenas na explicação no mercado, não abre espaço para perceber que os espectadores podem agenciar novos modos de fruir os filmes. Não presta atenção que houve uma mudança na sexualidade e nas moralidades, que não são explicadas apenas por fatores de mercado cinematográfico. É importante assinalar que além de uma mudança na indústria cinematográfica, houve uma mudança na estrutura dos desejos, houve reformulação de moralidades, houve o surgimento de novas vivências sexuais, de novas tecnologias de exibição, houve mudanças na estrutura urbana, são vários fatores concorreram para a decadência dos cinemas de rua e para o fenômeno da sexualização das salas.

As narrativas dos filmes desse período oferecem possibilidades para o desenvolvimento de uma reflexão sobre as transformações ocorridas na esfera erótica, haja vista que elas incorporaram, em suas representações, novas situações relacionadas à vivência de experiências erótico-sexuais. Deste modo, criou-se um perfil de público das sessões com esses filmes novo e variado, jovens que iniciavam sua vida sexual, casais gays que buscavam um lugar mais reservado, frequentadores que queriam se masturbar, prostitutas que entravam com seus clientes

³ Observei que essas são as principais áreas que se debruçam sobre o fenômeno do fechamento dos cinemas de rua.

ou em busca de clientes, como também casais de namorados que não tinham condições de ir a um motel, entre outros.

Outro ponto importante, que também merece atenção, diz respeito aos hábitos de consumo cinematográfico dos moradores desses bairros, que também mudaram. Não foi apenas a exibição do pornô ou o surgimento das salas nos *shoppings* que afastaram o grande público das salas nos cines de rua, houve uma popularização da TV e o aumento do número de videolocadoras. Essa combinação permitiu ao espectador outras formas de consumir filmes. O cinema já não era mais restrito às telonas. Destarte, o espectador poderia escapar do alto preço dos ingressos dos cinemas no *shopping* e ter uma maior comodidade ao poder assistir, por exemplo, em sua casa e escolher o tipo de filme que melhor lhe agradasse.

Sobre a marginalização do público de filme erótico-pornográfico, nos bairros da Levada, Ponta Grossa e Poço, observei que esses bairros concentravam - e ainda concentram - outros tipos de economias simbólicas periféricas, como a prostituição, o mercado ilícito de drogas, de objetos roubados, ou seja, é um reduto dos marginalizados. Esses bairros ocupam a condição de periferizados em relação aos demais bairros da cidade, são lugares que não possuem prestígio sócio-econômico-geográfico de moradia.

Por mais que os filmes eróticos e pornográficos fossem propagandeados na esfera pública, como nos jornais e revistas, na prática, havia um pudor e uma distinção diante desses filmes e seus espectadores. Isso expressa que havia um discurso que buscava mostrar que aqueles filmes eram apenas mais um gênero como os demais, mas, na recepção, havia tensões e conflitos para aceitar que se tratava de um gênero cinematográfico. Apesar das propagandas serem direcionadas para homens e mulheres, de modo geral, a maioria dos frequentadores eram homens heterossexuais e gays.

Utilizo os termos pornográficos e eróticos para nomear esse tipo de produção cultural relacionado à representação da sexualidade através das imagens. Esses filmes se referem às ideias e aos momentos históricos de cada época específica, por exemplo, filmes, que foram considerados pornográficos nos anos 1960; em 1980, já não eram mais, trazendo diferenciações entre o que era considerado aceitável ou não moralmente. As classificações dependem de quem os classifica. Para alguns, com essas exibições, os cinemas passaram a violar os tabus morais e sociais, transformando-se em um lugar do perigo, mal-afamado, lugar do vulgar e de tudo aquilo que não é legítimo legalmente ou simbolicamente. Já para outros, se tratava de uma novidade, de mais um lugar para namorar ou fruir sexualidade. Considero que, apesar da diferença presente entre os termos “erótico” e “pornográfico”, seus objetivos são o mesmo: excitar sexualmente o espectador. Seguimos essa reflexão tendo em vista que há uma imprecisão

conceitual referente à classificação do que é pornográfico, “Dessa forma, o termo ‘pornografia’ não se desenvolve como uma categoria científica – portadora de um rigor conceitual e de uma definição clara – mas consolida-se como uma ideia imprecisa, difundida no senso comum e alimentada pela indústria do entretenimento” (LEITE JR,2011,p.5)

Busquei discutir como as produções repercutiram nos espaços de exibição, ou seja, como os filmes mediaram sociabilidades que modelaram as salas com novos sentidos. Assim, o foco nos filmes pornográficos e eróticos serve para compreender como eles foram recebidos pelos espectadores, como contribuíram para ressignificar as sociabilidades nas salas dos cinemas de rua e como propiciaram novos tipos de espaços sociais. Conceituei essas práticas eróticas e sexuais como sociabilidades eróticas e eróticas-sexuais-permissivas. Parto do pressuposto que o *design* interior das salas - pouca luminosidade, platéia com um número médio de espectadores e os filmes cujo objetivo era excitar sexualmente - contribuiu para a vivência de práticas sexuais diversas, de modo que os usuários não se sentiam constrangidos, pois naquele espaço as práticas eram permitidas.

Fixamo-nos na trajetória dos cinemas, Lux, Ideal e Plaza, a fim de compreender como um lugar de prestígio tornou-se marginal, haja vista que as salas tornaram-se um lugar marginal, principalmente pelas sociabilidades que lá passaram a ser tecidas. Deste modo, afirmamos que os filmes pornô e eróticos não foram os responsáveis pela decadência dos cinemas de rua, tal como sugere boa parte da literatura que aborda essa questão. Compreendo que houve uma confluência de dois processos: de um lado, o crescimento da indústria cinematográfica de filmes pornô e, do outro lado, salas de cinema de rua ficam à margem por não atenderem as exigências técnicas relacionadas às inovações do mercado do audiovisual. Parece-nos que esses dois processos foram fundamentais para a emergência de um tipo de gratificação muito singular: a busca pela excitação através da imagem.

Dessa forma, passei a seguir as pistas da seguinte hipótese: as sociabilidades erótico-sexuais-permissivas tiveram nesses cinemas uma maior aceitação, foram muito mais frequentes nesses cinemas, devido ao baixo valor moral dos bairros em que ficavam situados, mas não só isso, também porque nesses bairros havia/há uma rede de ambientes voltados para as sociabilidades erótico-sexuais, na qual as salas passaram a se integrar. Assim, a condição marginal dos cinemas de rua é atribuída a eles antes mesmo das exibições de filmes pornô e eróticos. Talvez estar à margem tenha sido o atrativo, um pré-requisito, pois, nesses espaços, as exibições foram socialmente aceitáveis e rentáveis. O fenômeno não é puramente econômico. Do ponto de vista do frequentador, observei que ele se deslocou para as salas em busca de um

tipo de satisfação sexual, porque as salas passaram a fazer parte da vida erótico-sexual da cidade.

Também notei que a frequente exibição desses filmes trouxe novos limites conformadores da experiência visual nas salas de exibição. As imagens do filme, combinadas com a ambiência propiciada pelas salas, contribuíram para que os espectadores tecessem novas sociabilidades, encontros casuais com muita intimidade, como a conquista de um(a) parceiro(a) para a prática masturbatória entre ambos ou a troca beijos mais demorados etc. Essas novas formas associativas de lazer através da imagem reconfiguraram as sessões, imprimindo também a possibilidade de ser também um espaço de satisfação sexual.

Interessante observar que as realizações de práticas sexuais, como essas, ambientadas em um espaço coletivo, expressam também uma mudança no autocontrole por parte dos espectadores, em relação aos anos anteriores. Esses comportamentos nos levam também a observar uma mudança sociopsíquica do público, cujos impulsos e racionalizações dos afetos permitiram o convívio de sociabilidades erótico-sexuais entre si sem maiores tensões e conflitos. Basta lembrar que nos anos sessenta havia a figura do *lanterninha*, que atuava como um guardião da moral e dos bons costumes nas salas, ao ficar rondando a sala com uma lanterna com o intuito de vigiar o público, essa função foi extinta nos anos seguintes. Assim, as salas passaram a ter novas regras, que tacitamente eram incorporadas pelos espectadores que se tornavam *habitués* desse tipo de divertimento. Regras essas que davam o tom e circunscreviam as práticas nas salas e até mesmo um novo tipo de solidariedade condicionada pelo impulso sexual.

A dissertação encontra-se organizada em três capítulos, cujas discussões tentam de forma articulada construir uma compreensão sociológica sobre a dinâmica das transformações das sociabilidades dos cinemas de rua em seus anos finais.

No primeiro capítulo, *Filmes, emoções e moralidades*, destaquei a relação entre os filmes considerados eróticos e pornográficos e o mercado exibidor. Tentei mostrar como a relação entre esses filmes e a exibição é atravessada por tensões e conflitos, mas, a partir da dos anos setenta, houve a popularização de uma nova proposição visual que tinha no elemento erótico-sexual o mote para as narrativas e problematizações sobre questões relacionadas às novas formas de relacionamentos amoroso-sexuais. Com isso, eles passaram a ser exibidos na programação. Isso pode ser tomado como um indicativo de uma mudança na sexualidade e nas moralidades. Em cinemas de periferia, como o ideal, o Plaza e o Lux, seus públicos passaram a ser estigmatizados por vivenciavam as sociabilidades erótico-sexuais sem demais problemas

nas salas, mas, em outros cinemas da cidade, esses comportamentos não seriam bem recebidos. Logo, essas subjetividades periféricas eram restritas a essas salas.

No segundo Capítulo intitulado *Ambientes, imagens e afetos: a dinâmica das sociabilidades nos cinemas de rua*, busquei demonstrar como, ao longo do ínterim entre 1960 e 1980, as sociabilidades começaram a se diferenciar, para tanto tomei como marcadores dessa mudança os relatos de frequentadores e as programações fílmicas, a partir desse *corpus* pude verificar como os espectadores passaram a ter novos comportamentos nas salas. Mas faço essa reflexão compreendendo que as salas de exibição já são lugares de sociabilidades eróticas, antes mesmo da chegada de filmes pornô. Portanto, a novidade consiste no fato de cotidianamente as práticas sexuais acontecerem de modo aceitável dentro das salas, apesar de serem vistas pelos outros espectadores como um ambiente permissivo. Com isso, observei que, à medida que a exibição de filmes pornô e eróticos aumentavam na programação, as sociabilidades erótico-sexuais-permissivas tornavam-se aceitáveis. Já não era mais vergonhoso participar deste tipo de exibição. E isso pode ser heurísticamente notado no modo como os jornais locais posicionaram-se sobre a exibição dos filmes e sobre a importância da ordem nas salas.

E por fim, no terceiro capítulo, *Condições sociais de possibilidade da mudança no prestígio dos cinemas de rua*, explanei as condições sociais de possibilidade que configuraram no cenário das salas de exibição dos anos oitenta. Principalmente como a perda do prestígio das salas tornou-se um aspecto fundamental para que elas desempenhassem uma nova função na cidade. Deste modo, busquei mostrar como essas salas passaram, cada vez mais, a deter de uma posição desprestigiada. Elenquei alguns aspectos, que parecem ser pertinentes para delinear como os cinemas vão deixando de ser uma importante opção de divertimento, como a mudança nos hábitos de consumo fílmico, a impossibilidade dos cinemas de rua se modernizarem e o declínio do divertimento no centro da cidade.

Questões metodológicas

A primeira delimitação do problema de pesquisa que fiz, ainda em projeto, tratava-se da periferização que os cinemas de rua vivenciaram ao exibir os filmes eróticos e pornográficos. No entanto, ao longo desse tempo, o problema de pesquisa foi ganhando novos contornos a partir dos dados que foram incorporados pela investigação. Constatei não uma periferização dos cinemas por conta dos filmes, mas sim por outros fatores, e também uma periferização do público de alguns cinemas. Quero dizer que os filmes eróticos e pornô não ficaram segregados em cinemas específicos, como inferi no projeto inicial; notei que a periferização aconteceu com os públicos considerados marginais na cidade, como o público dos cinemas Ideal e Plaza.

As principais ferramentas metodológicas foram a catalogação de jornais e revistas com foco no recorte temporal estabelecido, a realização de entrevistas e uma pesquisa bibliográfica de outros estudos sobre a dinâmica dos cinemas de rua a partir da chegada dos filmes pornô e eróticos. Inicialmente coletei os jornais e revistas no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), com o fechamento temporário para reformas me dirigi ao Arquivo Público de Alagoas (APA), onde finalizei a coleta. A realização das entrevistas foi um dos grandes desafios dessa pesquisa.

Pesquisar um fenômeno como esse não foi uma tarefa fácil. Acredito que o fato de ser mulher⁴ foi um entrave para o desenvolvimento de conversas, entradas em determinados ambientes e até mesmo para ser reconhecida como uma pesquisadora que faz um trabalho sério por parte de alguns entrevistados. Também visitei um cinema pornô no Rio de Janeiro⁵, a fim de compreender a dinâmica das sociabilidades nas salas, o que me permitiu perceber alguns detalhes relacionados ao ambiente e a fruição dessas experiências sexuais.

Frequentei os lugares onde funcionavam os cinemas para fazer um tipo de registro fotográfico e conversar com possíveis frequentadores. Iniciei a cooptação de interlocutores conversando com os moradores dos bairros que já conhecia, e que frequentaram os cinemas nesse período específico. Na maioria das vezes, conversei com homens, quando expliquei o propósito da entrevista, uma parte não quis falar e também não justificou o sumiço repentino; outra parte falou pouco sem muitos detalhes e me questionou querendo entender porque eu estava interessada nesse tipo de assunto e até me moralizaram, dizendo que isso não era coisa de uma garota saber. Apenas uma minoria se dispôs a lembrar esses tempos de cinema pornô.

⁴ Por conta disso, muitas vezes, Marcus, meu companheiro, me acompanhou em várias visitas, o fato de ter um homem ao meu lado, abria os caminhos.

⁵ No anexo há um relato da visita.

Notei que falaram com mais detalhes aqueles que já me conheciam há algum tempo. Esses que aceitavam falar me sugeriram outros nomes, mas talvez pelo fato de haver uma menor aproximação, eles expressavam não querer falar sobre essas memórias.

Com os jornais, dei continuidade à catalogação que aprendi na iniciação científica. Fiz algumas mudanças para adaptar ao objeto de investigação. Assim, separei as notícias dos jornais em sessões que correspondiam às diferentes esferas da vida. Cinema, teatro, violência, saúde, estado, educação e religião. Essas esferas foram delimitadas como marcadores que me ofereceram uma visão configuracional do recorte temporal. Foi importante organizar dessa maneira, pois consegui perceber as dinâmicas dos cinemas de rua e sua relação com outros setores da sociedade. Por exemplo, como a igreja católica tinha uma forte preocupação com a programação fílmica a ponto de ter sessões específicas nos jornais direcionadas para instruir a escolha do fiel sobre os filmes⁶.

Assim, os relatos, os jornais e uma literatura que abarcou estudos sobre os cinemas de rua a partir dos olhares da história, do cinema, da comunicação social, da antropologia, me permitiram realizar as inferências que construí nesse trabalho. A questão que formulei para iniciar a investigação não foi completamente respondida, por limitações decorrentes dos entraves com as entrevistas. Considero que essa dissertação é uma tentativa de oferecer uma visada diferente sobre a mudança das dinâmicas de sociabilidade dos cinemas de rua. Uma visada, sobretudo, fundamentava na perspectiva sociológica.

Ao longo da investigação pude verificar que as sociabilidades propiciadas pelo consumo cinematográfico, nas salas de exibição, durante seu percurso de desenvolvimento foram constantemente reinventadas. São saberes e fazeres que vão sendo incorporados, modelando as práticas relacionadas ao hábito de ir e estar no cinema. Pensamos nas salas de exibição dos cinemas de rua enquanto espaços onde o divertimento é mediado por uma coleção de imagens, na qual estão contidas relações, emoções, valores, visões de mundo, que de algum modo afeta o público.

A escolha por esses três cinemas deve-se ao fato de que, além deles concentrarem a programação em filmes erótico-pornográficos durante os últimos anos de funcionamento das salas, seus públicos foram notadamente estigmatizados pela exibição, diferentemente de outros cinemas que também exibiam esse gênero fílmico. Assim, ao longo da investigação pude observar que esse estigma que esses cinemas passaram a carregar, deve-se, principalmente, ao

⁶ Sobre isso ver: Santos, Raquel Costa. Lição de coisas: Igreja Católica e formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia. 2009. 166 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

fato de estarem situados em bairros considerados periféricos na cidade. Importante ressaltar que foi imprescindível avaliar esses cinemas na rede relacional que eles formavam, no circuito de salas da cidade, pois assim percebi como eles tiveram prestígios diferentes.

Itinerário teórico sobre as mudanças nas sociabilidades dos cinemas de rua

Cumpra a essa sessão apresentar o itinerário teórico concernente aos principais conceitos trabalhados na presente dissertação, que são o de *mudança sócio-histórica*, de *sociabilidade* e de *mediação*. Deste modo, apresentamos como compreendemos cada um a partir da experiência maceioense, seguindo as pistas teóricas de autores como Georg Simmel, Nöbert Elias, Cas Wouters, Pierre Bourdieu e Jesus Martin-Barbero. Com estes conceitos, buscamos construir um modelo de análise, que abarcasse um referencial teórico sobre os sentidos da direção que as dinâmicas das algumas salas de exibição tomaram durante o período das décadas de 60 a 80 em Maceió.

Mudança socio-histórica

Para pensar a mudança das sociabilidades dos cinemas de rua, ambientes que já não funcionam mais na cidade, foi preciso nos reportar a um passado, a práticas que já ocorreram, mas tentamos fazer isso não como fazem os historiadores, mas sim como fazem os sociólogos. Nesse sentido, a sociologia processual-figuracional de Nöbert Elias mostrou-se pertinente para refletir como um pesquisador que compartilha de uma perspectiva processual pode se debruçar sobre um fenômeno considerado histórico. Tendo em vista que nosso objeto de estudo é investigado a partir de uma visada historiográfica e nos propomos a construir uma compreensão sociológica sobre o mesmo, tornou-se importante estabelecer os aspectos que distinguiam essa pesquisa de um estudo histórico.

Ao investigar as dinâmicas do desenvolvimento da sociedade de corte, Elias (2001) buscou entender como e porque se formou, em uma determinada fase do estado nacional, uma posição social que concentrava poder nas mãos de uma pessoa, no caso o Rei Luiz XV, o Rei Sol. A partir desse mote, ele nos conduz a uma problematização de cunho teórico-metodológica a respeito da construção de uma investigação que se faz sociologicamente sem recair no mesmo *modus operandi* dos historiadores. Considerando como *figuração* a sociedade de corte, Elias (2001) estabelece algumas diferenciações concernentes ao que difere a perspectiva histórica da sociológica. A visada sócio-histórica, proposta por ele, prima por uma investigação sistemática das posições sociais em detrimento de indivíduos singulares, pois, conforme sua avaliação, os

historiadores pensam os fenômenos como se fossem ações isoladas, em forma de acontecimentos únicos do passado. Deste modo, Elias (2001) sugere que nós, sociólogos, pensemos em figurações constituídas por indivíduos interdependentes, cujas dependências humanas abarcam estruturas e processos. Com isso, os conceitos de *figuração* e *processo* mostram-se como centrais no pensamento eliasiano. De forma articulada, eles buscam apreender o movimento das relações no curso do desenvolvimento histórico, pois leva-se em conta na investigação dos fenômenos que há um passado a ser considerado, e isso pode ser construído de forma sociológica.

De acordo com Elias (2006), as figurações consistem em redes de interdependências humanas moldadas por formas específicas, onde a partir de suas inclinações ou necessidades, os indivíduos relacionam-se uns com os outros.

O convívio dos seres humanos em sociedades tem sempre, mesmo no caos, na desintegração, na maior desordem social, uma forma absolutamente determinada. É isso que o conceito de figuração exprime. Os seres humanos, em virtude de sua interdependência fundamental uns dos outros, agrupam-se sempre na forma de figurações específicas (ELIAS, 2006, p.26).

O conceito de *figuração* também expressa um modo de lidar com uma tema caro as teorias sociológicas, o problema da relação entre indivíduo e sociedade. Assim, um indivíduo pode integrar diferentes *figurações*, por exemplo, um frequentador das salas integra um público ao assistir a um filme, participa de um partido político, é membro de uma igreja, é pai de família e trabalha em uma empresa; são várias as *figurações* que ele faz parte. Dependendo das peculiaridades da *figuração* em questão, o indivíduo possui uma liberdade de ação para desligar-se de uma determinada *figuração* e introduzir-se em outra.

Deste modo, assim como os seres humanos se transformam, as figuras também se transformam, com peculiaridades estruturais. Elas possuem uma ordem muito singular, que podem ser manter ao longo das gerações, em um determinado ritmo, mas que também podem alterar-se e constituir diferentes figurações. Cabe ressaltar que as relações que os indivíduos estabelecem uns com os outros, formam figurações que engendram estruturas sociais diferentes, personalidades individuais, que não foram planejadas, resultados de uma rede de interdependências formadas ao longo do tempo. Elias construiu modelos de processos sociais a partir de figurações reais como seus estudos sobre a formação dos estados nacionais, os estabelecidos e *outsiders* e o processo civilizador, que são exemplos de *figurações* que se transformaram ao longo de um período específico. Com efeito, essa abordagem processual

ancora-se em uma perspectiva que compara diferentes estruturas sociais que se apresentam ao pesquisador. Como exemplo disso, Elias (1994) destaca que, no período que seguiu a primeira guerra mundial, comparado ao ano anterior, parece ter havido um relaxamento da moral, muitas coisas que eram proibidas tornaram-se permitidas, como as roupas de banho. Ele ressalta que, com a difusão da prática esportiva entre homens e mulheres, associado a um controle elevado dos impulsos, homens e mulheres poderiam sair com trajes de banhos de forma segura, devido a um estabelecimento de um rigoroso código de etiqueta, que envolvia um autocontrole, fruto de uma transformação das emoções, condicionando dessa forma novos hábitos.

Em sua avaliação, “Em particular, ainda faltam teorias empiricamente baseadas para explicar o tipo de mudanças sociais de longo prazo que assumem a forma de processo e, acima de tudo, de desenvolvimento” (ELIAS, 1994, p. 216). Nesse sentido, o conceito de *processo social* refere-se às transformações amplas, de longa duração de *figurações*, que podem ter a mesma direção durante algum tempo ou que podem tomar uma direção diferente.

Essa visada teórica leva em conta a afinidade estrutural de processos de formação no passado e no presente. Elias infere que dentre os impulsos principais dos processos, encontram-se tensões e conflitos relacionados à monopolização por um grupo (ou grupo rivais) de meios para satisfazer suas necessidades de poder, de riqueza, de prestígio sobre outros grupos. O que permite o declínio de uma direção e a possibilidade de ascensão de uma nova direção.

Elias (2001) compreende que os processos e os seres humanos são inseparáveis. O indivíduo não é o começo, as ações se constituem em processos sociais já em andamento. Tendo em vista que o comportamento é uma manifestação da personalidade, expressão do caráter que o indivíduo assume para viver, este não se faz isoladamente, ele é constituído dentro de redes de processos de relações sociais estruturadas.

Dado ao seu caráter dinâmico, os processos podem ou não manter uma constância de direção. Constância ou alteração dependem do equilíbrio de forças entre as *figurações* de uma dada estrutura social. Neste processo, podem se forjar alterações no padrão de comportamento ao longo das transformações de longa duração na convivência social, que ninguém planejou ou previu antes. Nas lutas de eliminação, as *figurações* podem ascender ou declinar, ou manter uma continuidade intergeracional, que é assegurada pela transmissão de conhecimento, adquirido mediante a forma de símbolos lingüísticos em todos os domínios da vida.

Investigar o fenômeno social deste trabalho de modo processual significou estar atenta a transformação sócio-histórica dos cinemas de rua, sobretudo, perceber, através das evidências encontradas, como as direções das *figurações* alteraram-se na rede interdependente em que elas estão ligadas. Desse modo, nos interessamos em compreender como a *figuração* formada pelos

filmes erótico e pornô ascendeu dos anos 1960 a 1980, tendo em vista o desenvolvimento planejado e não planejado de eventos que contribuíram para essa ascensão, como o desenvolvimento da tecnologia, a mudança na balança de poder entre homens e mulheres, a visibilidade conquistada pelos homossexuais e muitos outros.

Como corolário ao pensamento de Elias, Cas Wouters (2012) desenvolveu a partir dessa perspectiva sócio-histórica uma teorização sobre a *informalização* dos comportamentos e a emancipação das emoções. De acordo com sua avaliação, a partir da revolução sexual ocorrida nos anos sessenta, que ele prefere chamar de “revolução expressiva”, houve um aumento no padrão de autocontrole entre os indivíduos, que permitiu assumirem condutas mais reflexivas, levando-os a vivenciarem experiências relacionadas ao amor e ao sexo sem sentirem vergonha ou embaraço.

Wouters (2004) nos mostra que essa *informalização* foi construída a partir de um processo de longa duração, composto por tentativas e erros, no qual vários fatores contribuíram para isso, como: a participação cada vez maior das mulheres no mercado de trabalho, um debate público sobre a liberdade sexual da mulher, a partir do uso da pílula, a existência redes de transporte que ampliaram as integrações entre os povos, o surgimento de novas plataformas comunicacionais, como as redes sociais. Elementos como esses, repercutiram de tal forma, que criaram condições para que as mulheres tornassem sujeito nas relações sexuais e não apenas objeto. Dessa forma a balança de poder entre homens e mulheres, foi ficando cada vez menos desigual. Com isso, ele também aponta uma mudança na estrutura da vergonha, como decorrente de uma personalidade de terceira natureza, tornando factível novas práticas sexuais:

A comparação das velhas e novas formas de vergonha e respectivas culturas da vergonha revela uma mudança na direção de um crescente desenvolvimento de regimes reflexivos e flexíveis de autorregulação, demonstrando um alto nível de civilização reflexiva das autoridades sociais e mentais. Esse desenvolvimento engendrou e fortaleceu os processos de informalização e a emergência de um tipo de personalidade de terceira natureza (WOUTERS,2012,p.567)

Sociabilidade

Apontaremos nas próximas linhas como a prática social de ir/estar no cinema é entendida em nosso estudo como uma *sociabilidade*. Tomamos como referência o pensamento sociológico de Georg Simmel (2006) sobre sociabilidade, a fim de auxiliar-nos na discussão sobre o cinema enquanto um espaço de lazer e divertimento. O fio condutor do texto é uma

reflexão sobre como os espectadores estabeleceram uma relação com o ambiente das salas. São os aspectos próprios das ritualizações e as sociabilidades vivenciadas por jovens, crianças, senhores, garotas e rapazes, que formaram redes de encontros que eram construídas tanto por acaso, como combinadas previamente entre amigos, paqueras, ficantes, namorados.

A lembrança desse momento revela os significados e os sentidos que a ida ao cinema tem/ teve para esse público. Ao focar nas sociabilidades construídas a partir da frequência aos cinemas, optei por priorizar em um tipo de sociabilidade. Debrucei-me sobre as sociabilidades voltadas para a paquera, o namoro e o cortejo, pensando nelas como um momento de gratificação para compreender como em um determinado momento essas práticas caminharam em direção a uma sexualização das salas.

Para Milene Gusmão (2008), de forma seminal, o cinema apresentou-se como um difusor da imagem em movimento, tendo significativa participação na formação e na transformação dos modos de significação da vida, de modo que as imagens passaram a ocupar cada vez mais um espaço afecional importante nas sociabilidades, dotando de sentido as experiências e práticas cotidianas da vida na cidade. Para ela, o cinema constitui tanto um complexo de atos interdependentes, como também um conjunto de experiências. Na medida em que as imagens se consolidavam nas dinâmicas de consumo da vida urbana, se forjou novos ambientes apropriados, como as salas exclusivas de exibição, que passavam a cumprir uma função importante no lazer e divertimento. Como também novos hábitos relacionados à experiência de fruição nas salas, rodas de debates cineclubistas, revistas especializadas, festivais, premiações. Desse modo, os filmes passaram a constituir uma peça fundamental no processo de significação das sociabilidades vivenciadas no consumo das imagens em movimento.

Em *Questões Fundamentais de Sociologia*, o sociólogo alemão aponta que a sociedade, em geral, significa interação entre indivíduos. Destarte, a sociologia ocupa-se das *formas* da vida social, pois é ela que caracteriza os fluxos das interações entre os indivíduos, que surgem a partir de determinados impulsos ou buscas de certas finalidades. Partindo desse pressuposto, Simmel (2006) compreende que os indivíduos, em razão de seus interesses, desenvolvem em conjunto, ao seguir em direção a uma unidade, diferentes formas com o propósito de realizar determinados interesses. Essa *forma* pode ser expressa de inúmeras maneiras distintas, pois estímulos são múltiplos. Desse modo, ele aponta que os estímulos podem ser sensoriais, momentâneos, duradouros, casuisticamente ou paulatinamente determinados entre si, e há uma variabilidade de estímulos que permite a mutualidade das relações. Um grupo de estudantes na aula, pessoas reunidas em um culto religioso, em namoros, em partidas de futebol, pessoas em

bares, espectadores nos cinemas; todas essas situações podem ser caracterizadas pelo que ele conceitua de *sociedades*.

A sociologia simmeliana assenta-se sobre os laços associativos que os indivíduos, a todo momento, fazem e desfazem. É nessa fluidez que a vida em sociedade se faz. A vida social caracteriza-se por um fluxo incessante, no qual os indivíduos mutuamente dão forma a essas interações. A constituição dos laços associativos entre os indivíduos, que trazem uma fluidez intrínseca, é pela marcada dimensão simbólica. Logo, se a sociedade é concebida como uma troca simbólica entre os indivíduos, a descrição das formas é tarefa de uma ciência específica: a sociologia. Dessa maneira, a sociologia pura, que Simmel propõe, colhe dos fenômenos o seu momento de *sociação*, desprendendo-o indutiva e psicologicamente da multiplicidade de seus conteúdos e objetivos que ainda são tidos como sociais.

Tendo em vista que a vida grupal é tomada como um o objeto de questionamento da sociologia, Simmel se preocupa em traçar algumas características essenciais para diferenciar o indivíduo e a sociedade. Ele se fundamenta na busca da legitimidade do questionamento sociológico para discernir as determinações da concretude das *sociedades*. Afinal, para esse estudioso da vida social, as determinações do grupo e as hesitações do indivíduo não se confundem. Distanciando-se dos ditames psicológicos, ele busca fundamentar tal questão em pressupostos sociológicos, sobretudo, para compreender essa dimensão da relação que os indivíduos estabelecem entre si.

O indivíduo como um todo, conforme descreve Simmel, é um complexo de conteúdo, forma e possibilidade; são as motivações e relações existentes que o reconfiguram em uma imagem diferente e delimitada. Ao exemplificar o que constitui uma sociologia pura ou formal, Simmel dedica-se, em seus estudos, a definir a *sociabilidade* como um importante traço da vida social. Compreende também que é importante o entendimento de dois conceitos que se diferenciam em cada sociedade: forma e conteúdo, que diz respeito a como os indivíduos se relacionam. As *sociedades* são expressas de diferentes formas e conteúdos e, para Simmel, elas surgem a partir de diferentes estímulos ou busca de certa finalidade que as norteiam. Há uma miríade de estímulos como os instintos eróticos, ataque, jogo, conquista, ajuda, doutrinação e tantos outros. Tais estímulos levam ao estabelecimento do convívio social.

Sendo assim, consiste em conteúdo e matéria da *sociação* tudo aquilo que existe nos indivíduos e nos lugares concretos de uma dada realidade histórica. Esses estímulos dotam de sentido e preenchem a vida. A fome, o amor, o trabalho, o lazer, a religiosidade não possuem uma natureza social por si só, é em relação que eles se constituem. Os fatores que engendram a

sociação, só o são quando transformam aquela mera agregação isolada dos indivíduos em determinadas formas de estar uns com os outros, formas estas constituídas simbolicamente.

Nesse sentido, ele caracteriza a *sociabilidade* como uma forma lúdica da *sociação*. *Sociabilidade* se trata de um momento de gratificação acompanhado por um sentimento de satisfação por estar socializando, que, por sua vez, é atribuído pelo afeto que permeia esse tipo de forma. A fonte da *sociabilidade* é o impulso sociável, no qual cada indivíduo socia-se a outro desde que haja uma compatibilidade entre os impulsos, estabelecendo assim uma estrutura democrática da *sociabilidade*.

Pois a forma é a mútua determinação e interação dos elementos pelos quais se constrói uma unidade. Posto que, para a sociabilidade, se colocam de lado as motivações concretas ligadas à delimitação de finalidades da vida, a forma pura, a inter-relação interativa dos indivíduos, precisa ser acentuada com o máximo de força e eficácia (SIMMEL, 2006, p.64-65).

Assim, as salas de exibição figuraram como um espaço concreto da realidade histórica, onde os filmes mediam a produção de diferentes *sociabilidades*. O estudo das transformações nas sociabilidades nos cinemas de rua mostra-se relevante, pois esse tipo de entretenimento passou a ocupar um lugar de destaque na experiência humana, ao ponto de ampliar a influência dos imaginários sociais, por privilegiar tipos de crença, hábitos e estilos de vida, sintonizados, na maior parte das vezes, pelo consumo fílmico advindo dos mercados cinematográficos, que levam a formação e transformação dos modos de significação das práticas cotidianas.

Nos jogos sociais, que compõe a dinâmica da economia simbólica nas salas, os elementos que engendram os conteúdos das sociabilidades ganham novos sentidos. Simmel (2006) dedica-se extensivamente ao coquetismo como uma expressão de um tipo de jogo social. Para ele, a coqueteria consiste em um jogo da ironia e do gracejo com o qual o elemento erótico, através da aparência, articula estratégias de sedução, sem ter a realização do ato sexual como fim último.

A conversa também se mostra como um importante elemento em termos de conteúdo para as formas de *sociação*. Na conversa puramente sociável, o assunto é somente o suporte indispensável do estímulo desenvolvido pelo intercâmbio vivo do discurso enquanto tal, e para que esse jogo mantenha preservada sua suficiência na mera forma, o conteúdo não pode receber um peso próprio. Afinal, quando a discussão se torna objetiva, já não é mais sociável. Simmel deixa posto que a *sociabilidade* é também a forma lúdica das forças éticas da sociedade concreta, pois toda *sociabilidade* é um símbolo da vida quando esta surge no fluxo de um jogo

prazeroso e fácil. No entanto, a *sociabilidade* é um símbolo da vida cuja imagem se modifica à medida que se reconfiguram as dinâmicas psicossociais.

Outro sociólogo, Gilles Provonost (2011), em sua reflexão sobre a sociologia do lazer, aborda uma discussão sobre os valores que permeiam os lazeres no campo das práticas sociais. Em seu estudo *Introdução a sociologia do lazer*, ao buscar uma resposta para compreender a que se remetem os valores que são atribuídos ao lazer, Provonost (2011) se debruça em alguns estudos desenvolvidos por escolas que investigaram essa questão de forma sociológica e antropológica, como a tradição norte-americana, a abordagem antropológica americana, o pensamento social britânico, entre outros. Após analisar esses estudos, ele chama atenção que eles atribuem o valor dado ao lazer de acordo com as classes sociais e as faixas etárias e aponta que o lazer é uma importante referência cultural para representar certas maneiras de agir consideradas como desejáveis ou não. Destarte, as *sociabilidades* nos cinemas de rua podem ser consideradas importantes referências culturais, como também nos auxiliam a compreender os processos de transformações das práticas sociais.

É importante destacar que essas sociabilidades erótico-sexuais dos cinemas Lux, Ideal e Plaza demarcam também um estilo de vida de espectadores vindos principalmente das classes populares, gente da periferia. Não queremos, com isso, afirmar que apenas os moradores da periferia assistiam filmes pornô, mas sim que com a exibição desses filmes nestas salas tornou-se, para eles, uma opção de um lugar de vivências eróticas e sexuais, haja vista que os filmes em exibição, especialmente as comédias eróticas da pornochanchada, eram direcionadas para esse perfil de público. Com isso, torna-se necessário pensar o impacto dessas exibições no estilo de vida desses espectadores, que eram principalmente os moradores dos bairros. Assim, destacamos o papel *mediador* dos filmes sobre o estilo de vida dos moradores da Levada, do Poço e da Ponta Grossa, que sentiram as transformações em suas vidas cotidianas, através dessas práticas de consumo, pois as salas passaram a compor um outro circuito, o circuito formado por dinâmicas diversionais ligadas ao prazer erótico-sexual, como as pousadas, bares, cabarés.

A noção de *estilo de vida* burilada por Pierre Bourdieu (1983) demarca os aspectos simbólicos e materiais que distinguem determinados grupos uns dos outros no espaço social. No cenário da pesquisa, trata-se de um conjunto de preferências estéticas e culturais que conferem uma distinção a prática da freqüentação associada às sociabilidades ambientadas nas salas. Bordieu (1983) se refere a uma economia simbólica que segue uma determinada lógica a partir da posição que o agente ocupa, que pode ser vista em sua *hêxis* corporal, em seu gosto para a música, sua preferência por lugares de divertimento, por opções de filmes, entre tantos

outros. A distinção e o prestígio são atribuídos a partir da ritualidade das práticas e como elas são experienciadas performaticamente. Deste modo, observar o hábito de frequentar as salas de cinema, de modo relacional, e principalmente frequentar as salas que exibiam filmes pornôs, nos permitiu notar as assimetrias presente no prestígio das salas e como algumas salas se distinguiam das outras. O próprio termo “pornô” expressa semanticamente essa distinção.

Busquei compreender as mudanças nas sociabilidades que ocorreram nas salas de exibição de três cinemas de Rua em Maceió, focando a atenção sobre o modo como os agentes sociais, os espectadores, reconfiguraram o divertimento cinematográfico e quais sentidos deram as suas assiduidades. Para tanto, levo em conta que as novas experiências evidenciadas nas salas de exibição sofreram a influência de dois fatores principais que se relacionam. O primeiro é a decadência das salas, e o segundo é a popularização da exibição de filmes pornográficos, que serão discutidos com mais extensão nos próximos capítulos. A partir desse mote, dou atenção em como eles foram fundamentais para a nova dinâmica da sociabilidade que se configurou nas salas.

Mediações

É necessário ressaltar que o cinema é um mediador de transformações socio-culturais. Ao buscar traçar um novo mapa das mediações, das novas complexidades nas relações constituídas a partir do enlace entre comunicação, cultura e política, Martin-Barbero (1997), propõe investigar os processos de constituição do massivo a partir da mediação e dos sujeitos. Ele vai além da visada que contempla a comunicação como um meio, mas sim como um *mediador* no qual o público se apropria das peripécias dos personagens que são dotados de um tipo de realidade que transcende a ideia de representação. Na cultura de massas, o *star system*, formado por astros e estrelas do cinema, através dos filmes, são referência para as tomadas de decisões nas ações da vida cotidiana. Dessa forma, a *mediação* tem, no espaço da tela, a capacidade de aproximação, fascinação, difusão e popularização das narrativas – presente nos filmes - que podem levar os indivíduos a uma nova experiência de subjetividade. Ao pensar na exibição dos filmes eróticos e pornográficos, podemos ressaltar que as mediações dessas proposições visuais constituem novos modos de interpelação dos sujeitos e de representação dos vínculos que dão coesão às dinâmicas das relações amoroso-sexuais.

Os filmes constituem processos comunicacionais e simbólicos, que, de forma muito singular, são mimetizados nas sociabilidades. Seja para apreciar filmes antigos, seja para prestigiar novas produções, ou discutir sobre a linguagem, ou ainda para se distrair ou paquerar,

o cinema nos afeta. Conforme Clédson dos Santos (2011), o cinema⁷ é constituído de um conjunto de relações que concebe e elabora, de forma organizada, instituições, percepções, sensações em imagens concatenadas. Compreendemos que o público se reconhece nessas relações, mediadas pelas imagens. E não é passivo diante dos afetos, presente nas imagens, por isso nos distanciamos da ideia do cinema como um “meio de comunicação”⁸, que serve apenas para exibir imagens, como se os espectadores não dotassem de sentidos a exibição.

⁷O autor infere que ele o cinema enquanto um fenômeno social possui uma dupla asserção, é arte e divertimento, pois trata-se de uma produção em escala industrial para um público consumidor de bens culturais.

⁸ As aspas empregadas para destacar o termo *meio de comunicação* foram utilizadas para enfatizar que o termo meio expressa um mero aparato técnico apenas exibe, sem qualquer comprometimento com o impacto no público.

Capítulo 1: Filmes, Emoções e Moralidades

O filme enquanto o mediador do prazer

A partir dos anos oitenta, as regras de comportamento das salas de exibição foram ressignificadas, principalmente com a chegada pujante das sessões de filmes eróticos e pornográficos. Essas sessões eram marcadas pelo impacto das imagens, que explicitamente mostravam os atos sexuais. Com um potencial voltado para despertar excitações e prazeres, as salas passaram a integrar as dinâmicas dos circuitos de sociabilidades erótico-sexuais de uma rede formada por bares, cabarés e prostíbulos nos bairros onde ficavam situados. Com efeito, as sociabilidades vividas nas salas de exibição, circunscreveram, de modo catártico, a exposição de emoções que não eram vividas desse modo em tempos passados.

Nesse sentido, é importante destacar um aspecto fundamental nas dinâmicas das salas: *o estado ativo do olhar*. Seja o olhar partilhado entre os espectadores, o olhar direcionado diretamente para as imagens feitas para excitar ou o olhar *voyeur*. O prazer, nessas salas, se ancorava, sobretudo, no olhar, mas também havia a possibilidade de efetivar o conteúdo dos filmes em formas de interações. Tal como apontou Alexandre Vale (2000), as sociabilidades nas salas aliam-se a excitação suscitada pelas imagens. É certo que esse prazer proporcionado pela imagem não se restringe aos filmes de conteúdo erótico-sexual. Esse prazer no olhar constitui uma peça fundamental no divertimento que o cinema pretende proporcionar, no entanto, esses filmes tinham como diferencial uma narrativa imagética que pretendia excitar sexualmente o espectador, através de uma nova proposta visual.

Em sintonia com a contribuição de autores como Jesus Martin-Barbero (1987) e Nestor Garcia Canclini (2016), pensamos os filmes nas salas a partir das mediações, enquanto imagens que impactam a estrutura de sentimentos e operam deslocamentos nas redes de interdependência. Ao pensar a constituição do cinema massivo mexicano, Martin-Barbero (1987) nos traz algumas pistas para pensar o que tentamos propor aqui. Ele aponta que o público vê a possibilidade de experimentar, adotar novos hábitos e ver reiterados códigos de costumes nos filmes, porque a sequência das imagens integra um tipo de discurso, com rostos, gestos, modos de falar e caminhar, no qual eles se reconhecem. Essa experiência é o resultado de um encontro, da vivência coletiva mediada por uma proposição visual, onde - nos parece - o público completa as obras (CANCLINI,2016).

As sociabilidades geradas na trama das relações estabelecidas nas salas de exibição, é para Martin-Barbero (1987) o lugar de ancoragem da *práxis comunicativa* e resulta dos modos e usos coletivos de comunicação, ou seja, de como os agentes recebem os sentidos desses bens culturais, no caso os filmes, e conformam seus discursos e suas práticas. Nesse sentido, é importante destacar que são os espectadores que dotam de sentidos os filmes, através das sociabilidades erótico-sexuais-permissivas. Não é o mercado cinematográfico quem cria essa demanda, pois:

O mercado não pode criar vínculos societários, isto é, entre os sujeitos, pois estes se constituem nos processos de comunicação e sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca, porém sentido (MARTÍN-BARBERO, 1987, p.15).

Assim, as ritualidades da frequência constituíram a formação de novos usos dos espaços e um novo público, que diferentemente das gerações anteriores, engendraram novas maneiras de estar juntos na sala de exibição, pelas quais se recria novos hábitos.

O elemento erótico-sexual no cinema: um breve percurso

A relação entre os filmes considerados pornográficos e o mercado cinematográfico não é recente. Desde o início do cinema, há mais de cem anos, essas produções são exibidas como forma de entretenimento. Nesse período, do cinema de atrações, a proposta dessas exibições consistia em seduzir imagetivamente esse novo espectador, que, prioritariamente, ainda era masculino. Com isso, a projeção de imagens em movimento seguia muito mais uma tendência de espetáculo. Camila Biasotto de Araújo (2011) destaca que, entre 1895 e 1908, a exibição acontecia em lugares variados e a censura dos conteúdos ficava a cargo dos produtores e exibidores, pois ainda não havia nenhum tipo de regulamentação do cinema. Destarte, o cinema experimentou diferentes lugares, como teatros, circos, parque de diversões. Como ainda não havia uma narrativização das cenas, o objetivo era justamente mostrar alguma coisa, qualquer coisa que fosse atrativa e tivesse audiência.

Conforme atenta Gilvando Alves de Oliveira (2016), no final do século XIX, o cinema começou a se constituir como uma peça fundamental para a difusão e popularização da pornografia. Considerado como o prelúdio do cinema pornográfico, os *stag films* que eram uma espécie de curta metragem mudo em preto e branco, nos quais eram exibidos cenas de situações comuns do cotidiano, como trocar roupa, tomar banho, passear na praia, no parque. O grande

atrativo dos *stags* eram as situações sensuais que despertavam atração e excitação do público. O sexo explícito também era mostrado. Era muito comum o sexo oral entre homens e mulheres ou pessoas do mesmo sexo. Produzidos, principalmente, na Argentina, França e Brasil, eles são considerados os primeiros *pornô hard*, esses curtas foram grandes sucessos de exibição, durante esse período.

Georg Méliés, um dos primeiros realizadores dos efeitos visuais na história do cinema, também realizou vários *stags films*, como *Le bain de La Parisienne* de 1907.

Figura 1 – Le Bain de La Parisienne



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cRCssHneLAK>

Nesse filme uma mulher entra acompanhada de outra mulher em um lugar aparentemente apropriado para o banho, os trajes de ambas sugerem uma relação do tipo patroa-empregada. Com ajuda da empregada a patroa vai retirando toda sua roupa, ao ficar inteiramente despida ela vira de costas para a câmera, que também é o público, e começa a molhar seu corpo. A mulher se mantém durante grande parte do filme virada de costas, em momento algum, ela mostra a parte da frente do seu corpo, certamente o grande atrativo da cena são suas nádegas a mostrar.

Figura 2 – Le Bain de La Parisienne



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cRCssHneLAk>

Após a empregada envolver a toalha no corpo de sua patroa ela sai de cena, em seguida a empregada sorri para a câmera e também sai. O filme termina com o fim do banho. Eram pequenos filmes como esses, que traziam trivialidades do cotidiano, de modo erótico-sexual, e que predominavam a programação das salas.

Flávia Cesário Costa (2007) indica que o cinema nasceu como uma curiosidade científica e foi explorado como uma diversão popular em lugares como circos, quermesses e cabarés. Em duas décadas, ele foi abandonando o papel de atração popular complementar em ambientes cujo divertimento era barato e marginal, e transformou-se em uma atividade industrial da cultura de massa. Mas até o cinema ser um divertimento direcionado para toda a família, houve uma mudança no conteúdo das exhibições, de modo que muitos filmes, que focavam em bizarrices e na excitação sexual, como esse acima, foram banidos para que o cinema se configurasse como uma diversão considerada familiar.

Nessa senda, se convencionou vivenciar o lazer cinematográfico em ambientes específicos, como as salas de exibição, cujo padrão de organização, forjado principalmente nos grandes centros urbanos, no início do século XX, nos contextos europeu e norte-americano, tornou-se um modelo mundo afora. Sheila Schvarzman (2005) aponta que esse padrão de organização, ainda que tenha por base modelos estrangeiros, tomou, em cada local, aspectos próprios que revelam amálgamas culturais e sociais. Ela infere que no Brasil, o cinema também chegou atrelado ao divertimento popular e essencialmente masculino. A exibição de filmes estava vinculada às diversões consideradas de baixo valor moral e a lugares inócuos, tal como apontou Arlindo Machado (2015). Como forma de seguir o modelo internacional, aqui no Brasil também se buscou dignificar a prática cinematográfica. Quando o negócio da exibição começou

a se consolidar, o momento da exibição de filmes passou por algumas mudanças e, cada vez mais, foi ficando claro que o cinema, além da diversão, tratava-se de uma prática artística. Assim, exhibir filmes que fossem considerados pornográficos destoava da proposta de tornar esses espaços um lugar de distinção social.

No período que compreende de 1895 a 1907, as narrativas cinematográficas com foco na excitação sexual eram um dos grandes atrativo das primeiras exibições. Contudo, à medida que o cinema se consolidava, enquanto um tipo de negócio, esses filmes passaram a ser vistos como uma barreira para que o cinema fosse legitimado como uma prática lúdico-artística. O que nos chamou a atenção foi que, nessa padronização da exibição e dos espaços, criou-se uma estrutura de prazer no olhar, na qual os filmes que fossem considerados pornográficos não teriam espaço. Deste modo, o olhar do espectador foi educado a repudiar qualquer produção considerada como pornográfica. Essa pedagogia do olhar teve como objetivo tornar a prática cinematográfica nobre, e ampliar o acesso ao público, já que era restrito aos homens, permitindo que casais de namorados, mães e filhos, moças da ‘boa família’ também frequentassem as salas.

Durante esse momento, a imprensa desempenhou uma importante função pedagógica na construção desse novo espectador. Ela atacava duramente os cinemas que ainda exibiam os filmes considerados pornográficos. Seja reforçando o discurso em defesa da moral e os bons costumes ou como um desvirtuamento artístico. Schwarzman (2005) destaca que, em São Paulo, ainda nos anos 1920, por exemplo, alguns cinemas insistiam em exhibir esses filmes, e os donos de cinemas afirmavam que essas exibições eram uma estratégia de sobrevivência das salas. Para tentar barrar essa situação, muitos jornalistas pediam em suas colunas intervenção da polícia, e até mesmo das autoridades sanitárias para colocarem um fim no que eles entendiam que era um desvirtuamento do cinema.

Tendo em vista essa situação, houve uma preocupação por parte dos donos de cinema em criar um discurso de que as salas eram locais seguros para o divertimento da família, uma vez que, a partir do início do século XX, ela passou a prestigiar os espaços públicos, e se tornou habitueé de lugares como o teatro musicado, os cafés, as praças. Com a família em busca de novas atividades diversionais, o lazer na cidade também deixava de ser apenas masculino. Léo Feijó e Marcus Wagner (2014) ressaltam que, na virada do século XIX para o XX, houve uma mudança nos usos dos espaços públicos para o divertimento familiar; concomitante, foi o momento do cinematógrafo e do teatro de revista assumir a liderança nas opções de lazer.

O valiosíssimo estudo de Gilberto Feyre (2013), Sobrados e Mocambos, sobre o desenvolvimento da tendência urbana verificada no Brasil entre os séculos XVIII e XIX,

auxilia-nos a compreender a importância que os espaços públicos passaram a ganhar nas opções de divertimento durante o período citado.

Também principalmente em benefício daquela população, cada dia mais numerosa, dos sobrados, que precisava de sair à noite para o teatro, para a sorveteria, para as festas de pátio de igrejas, e não apenas pela manhã, para a missa, ou à tarde, para uma ou outra visita, é que foi se aprimorando a iluminação das ruas e das praças. (FREYRE, 2013,p.158)

Assim, a cidade passou a contemplar novas dinâmicas de sociabilidades, especialmente entre homens e mulheres, cuja relação passou por uma alteração profunda, com a predominância do estilo de vida e moral europeus e uma nova disposição das casas próximas umas das outras, da igreja, do teatro e da rua. Vale ressaltar que participação dos homens nesses espaços não teve o mesmo significado que teve para mulheres. Estas, até então, se limitavam às atividades domésticas, passando então a participar de expressões graciosamente artísticas como o teatro, o piano, o canto, a dança. Freyre (2013) ainda resalta que de acordo com a avaliação do padre Lopes Gama, essas mulheres, donas de casa ortodoxamente patriarcais do princípio do século XIX, estavam sendo substituídas nos sobrados e até mesmo nas casas-grandes por uma mulher menos servil e mais mundana. Mulheres que acordavam tarde por terem ido ao teatro ou a um baile na noite anterior; que liam romances, estudavam francês ou dança e passavam mais tempo arrumando os cabelos, de tal modo que o teatro seduzia a mulher elegante, sofisticada, mais que a igreja.

Interessante também observar que, nesse momento, se ampliou o número de publicações direcionadas para o debate público dessas questões vivenciadas entre homens e mulheres. Constância Lima Duarte (2015) resalta que mais do que os livros, os jornais e as revistas foram os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina. Esses veículos se apresentavam como um espaço de aglutinação, divulgação e resistência de reflexões femininas e feministas. Há também um aumento sensível da presença de imagens nas revistas, nos periódicos e nos semanários desse período, que tomam como referência às sociabilidades dos teatros, dos cinemas, dos bailes. Além disso, essas publicações tornaram-se uma espécie de manual de comportamentos, onde algumas sessões dedicavam-se, de modo muito específico, a questões de um interesse prioritário das mulheres. No entanto, essas questões também interessavam aos homens. Fernando Rodrigues e Beatriz Vilela (2015) mostram que esse novo conjunto de publicações trazia de forma articulada texto e imagem para abordar questões como:

Conselhos para ter ou manter a beleza, se portar em situações de visitas e encontros entre famílias ou em lugares públicos, tais como o teatro, as ruas urbanizadas com cafés, lojas, hotéis, galerias, e cinemas, mas também conselhos acerca das liberdades e limitações de como paquerar e namorar (2015, p.5).

Rodrigues e Vilela (2015) observaram que essa tendência se verificou nas publicações dos últimos decênios do século XIX, e acompanhou o crescente sucesso do cinematógrafo e do teatro de revista. Na medida que a fotografia e a gravura tornavam-se parte orgânica dos periódicos, as estrelas dos filmes também passaram a desempenhar um importante papel na sugestão de maneiras de ser/agir nos espaços públicos e nos relacionamentos voltados para o cortejo.

Como exemplo disso, na sessão intitulada *as rainhas do cinematógrafo*, da revista *Eu sei de tudo* (1916), em uma parte da sessão sobre assuntos diversos, as principais atrizes do cinema hollywoodiano daquele período como: Justine Johnstone, Ruth Roland, Miss Ruby Narlan, Miss Billy Burke, Miss Ana Luther, Miss Pearl White e Miss Diana Allan são destacadas através de grandes fotografias e comentários. Notamos que o sucesso feito no cinema proporcionou a essas artistas a condição de “rainhas do cinematógrafo”, pela revista, que as transformavam em um tipo de referência estética e moral.

Noutra edição do mês de junho do mesmo ano, é exibida a imagem de Miss Pearl White, sucesso dos filmes policiais, e no comentário abaixo de sua foto é tratada a forma como as mulheres agem com os homens, comparando-se ao jogo de xadrez. A comparação é justificada pelo fato das mulheres não tocarem em um homem sem ter a vista outro. Em seguida, a valorização recai sobre o homem que tem uma mulher, aquele que não tem é visto como um nômade sem pátria, que nunca pode afirmar que essa ou aquela terra é sua. Neste aspecto, nota-se que a mulher é vista como uma propriedade.

Na edição de agosto do mesmo ano, ao lado da foto de Justine Johnstone e Ruth Roland, é citado um comentário realizado por Florence Ziegfeld, que foi um grande produtor de séries teatrais da Broadway, sobre sua visão a respeito das mulheres de uma forma geral. Conforme Ziegfeld, a preferência dos homens aplica às “estrelas”, talvez, com essa afirmação, ele esteja ressaltando que as estrelas, as atrizes de sucesso, consistem em um modelo de mulher ao qual os homens esperam que as outras mulheres sigam. Continuando, Ziegfeld complementa que as mulheres são escolhidas como uma pílula, a partir da propaganda intensiva realizada, todavia, enganam, pois nem sempre correspondem a essas características.

As características dessas rainhas do cinematógrafo, de acordo com a edição de setembro, consistem em: coragem, robustez, humor, elegância e roupas bonitas. Essas qualidades são citadas em relação à imagem da Miss Anna Luther, e são relacionadas com a oportunidade que lhe proporcionou a predileção dos filmes de aventura no campo. De certa forma, isso nos mostra que, com o domínio dessas qualidades, Miss Anna logrou sucesso nesses filmes.

As rainhas do cinematógrafo mostram-se como um modelo de mulher, idealizado pelos homens e pelas mulheres, consideradas aptas para o casamento. E, para seguir esse modelo, que era propagado, era necessário dispor das características que são exaltadas, como também seguir o tipo que não é recomendável. Entendemos que isso se deve pelo fato dessas artistas possuírem um importante *status* cultural dentro da sociedade, refletindo assim nas escolhas por parceiras que se aproximem desse modelo de mulher.

Podemos observar que as fotos dos rostos das atrizes tomam toda a página e, no espaço reservado ao texto, os jornalistas ressaltavam aspectos relacionados à beleza dos corpos femininos, a algumas maneiras de comportamento, que eram vistas como um ideal para se conseguir um bom casamento e bom marido, que estava relacionado com os sucessos das atrizes nas exhibições. Para a época, a presença das figuras e fotografias de mulheres nas publicações era uma novidade. E não se restringiam apenas a esses espaços, estavam presentes também em anúncios, sessões compostas apenas de fotografias para simples admiração prazerosa, como também em tirinhas humorísticas.

Além de as imagens das mulheres expressarem elementos para compreendermos sobre a estrutura de poder e das emoções erótico-sexuais entre homens e mulheres, elas também constituem uma peça fundamental para o processo de consolidação dos filmes, através da identificação que as moças e rapazes tinham com as atrizes. Assim o *star-system* cinematográfico, cada vez mais, ganhava força.

A imprensa foi o espaço em que os teatros e as primeiras casas exibidoras encontraram para fazer propaganda das primeiras exhibições. Com essa forma de atrair o público, eles buscavam mostrar aos novos espectadores a ideia de que as salas de exibição eram lugares *chics*, puramente familiares e com um público respeitável. O cine teatro moderno, aqui em Maceió, por exemplo, se apresentava como

o mais amplo e confortável – o mais arejado e higiênico – O mais artístico e querido – O ponto convergente da sociedade de Maceió – Grandiosa matineé chique aos domingos, feriados e dias santificados – Imponente soirée elegante para a reunião da sel. maceioense (JORNAL DE ALAGOAS, 1921).

Era necessário que os cinemas se propagandassem dessa maneira, pois as salas de exibição dessa época eram espaços pouco atrativos ou, como sugere Flávia Costa (1995), eram lugares selvagens, que se afastavam da gente refinada de fineza.

Biassoto (2011) destaca que, entre 1907 e 1915, o cinema passou por transformações que mais tarde definiriam a narrativa clássica, que se convencionou depois, como uma vanguarda, por isso ficou conhecido como período de transição. Ela ressalta que foram tomadas algumas medidas para consolidar o hábito de ir ao cinema, como a demanda por espaços exclusivos para a projeção e novas formas de construir um filme que fosse mais atrativo. As salas passaram a ter uma diminuição da escuridão, surgiu à presença do lanterninha - um tipo de guardião dos bons costumes-, a manutenção da limpeza dos espaços para mantê-los arejados. Já os filmes passaram a ter histórias lineares, cujas narrativas ganhavam sentido com um comentador/narrador ou intertítulos, uma complexificação que buscava se afastar de divertimentos considerados burlescos. Nesta trilha, os filmes eróticos, que eram bastante populares nesse período, foram eliminados ou transformados. Essas novas medidas culminaram na criação de um padrão de ambiente para o consumo de filmes, que expressava um gosto pequeno-burguês e que se difundiu comercialmente como um modelo organizacional.

Em Maceió, os teatros apresentaram-se como umas das opções que mais movimentou a sociedade alagoana. Talvez por conta desse fator, eles tenham recebido os primeiros aparelhos exibidores, que chegaram entre 1898 e 1900. Primeiro no Teatro Maceioense (BARROS, 2010), e aos poucos foi se espalhando para os demais teatros, como um complemento dos espetáculos teatrais. Dado o sucesso do cinematógrafo, todos os teatros modificaram seus nomes para cine teatros ou cinemas teatros. Foi apenas a partir dos anos quarenta que o cinema passou a se apresentar na cidade como uma opção de divertimento autônoma. Podemos concluir que os teatros gestaram a construção de um novo tipo de lazer e divertimento. Pouco a pouco, a exibição se desvinculou da programação dos teatros e passou a contar com um espaço voltado unicamente para a exibição dos filmes. Essa passagem evidencia uma autonomização da cultura cinematográfica da cultura teatral, ou seja, a consolidação do cinema enquanto uma prática social independente.

A produção e o consumo cinematográfico de filmes eróticos e pornográficos a partir dos anos oitenta em muito se difere daquele da primeira metade do século XX, com os *stag films*. Todavia, é importante ressaltar que mesmo com as mudanças engendradas na produção e exibição cinematográficas, para que filmes considerados pornô/eróticos fossem tirados da exibição, o cinema não deixou de representar as tensões e conquistas da sexualidade vivida

entre os indivíduos. O que ocorreu foi que essas representações passaram a acontecer de um modo considerado aceitável aos padrões morais de cada período, os filmes teriam que seguir as regras convencionadas pelo campo cinematográfico.

O circuito exibidor e a sexualidade visual

O enlace entre as mudanças no modo como o sexo passou a ser vivido e a preponderância de um mercado de filmes com sexo explícito, passou a ganhar visibilidade nas salas dos cinemas de rua, nos anos oitenta. Com uma maior distribuição desses filmes através de redes internacionais e nacionais, a indústria de filmes pornô passou a integrar, cada vez mais, as programações. No Brasil e no mundo, os fluxos e relações entre os locais de exibição e as distribuidoras possibilitaram uma popularização desses filmes, que, durante certo período, foram exibidos apenas nos cinemas ou disponíveis em VHS para aluguel. Esses fatores dizem respeito à mundialização da cultura pornô. A dinâmica das sessões ficou marcada pelo atravessamento da expansão da indústria de filmes direcionados à busca da excitação. Nesse sentido, o imperativo da globalização se arrola na conexão entre mercado exibidor e produtor.

Paulo Menezes (1998) compreende que as imagens são expressões das formas pelas quais uma sociedade se concebe visualmente. Partindo desse pressuposto, ele nos convida a observar um tipo de proposição visual que invadiu o cinema comercial a partir dos anos setenta. Tal proposição visual passou a seguir uma linha de problematização que teve como foco discutir o lugar ocupado pela sexualidade e pelo sexo. Assim, Menezes (1998) destaca que filmes como *Blow Up*; *Laranja Mecânica*; *Morte em Veneza*; *Último Tango em Paris*; *Império dos Sentidos*; e *Saló – 120 dias de Sodoma* propunham situações cada vez mais radicais, tanto na escolha da abordagem temática como os tipos de imagens que exploravam.

De acordo com Menezes (1998), é inegável que esses filmes fazem referência às mudanças na forma como os sujeitos passaram a vivenciar o sexo, no contexto pós maio de 68, que ficou conhecida como a revolução sexual. Para ele, esses filmes trazem justamente uma herança de 68. É interessante destacar que quatro desses filmes – *Laranja Mecânica*, *Último Tango*, *Império dos Sentidos* e *Saló* – foram censurados no Brasil nos anos setenta, e anos depois é que eles conseguiram ser exibidos. Isso expressa o incômodo moral na recepção dessas películas.

Essa situação nos remete a uma entrevista realizada com Albuquerque, um senhor de 60 e poucos anos, que nos contou que quando era menino ouviu seus parentes conversando sobre o filme *Império dos Sentidos*, sentiu-se curioso pelo filme devido aos detalhes descritos e,

principalmente, pelo fato dele ter sido proibido. Albuquerque lamentou ser “de menor” na época e não ter conseguido assistir, pois o filme teve uma grande repercussão entre seus familiares.

Durante esse período verificou-se uma tendência no cinema de exibir filmes que abordassem o sexo. Ao pensarmos relacionalmente, podemos notar diferentes diretores dedicando roteiros a essa temática, como Pasolini, Kurosawa, Bertolucci. Não foi apenas o momento da popularização dos filmes com cenas de sexo explícito, mas também um momento em que grandes cineastas se dedicavam, ao seu modo, em narrativas sobre as novas conquistas amorosas e sexuais entre homens e mulheres ou pessoas do mesmo sexo.

Francisco Rudge (2012) observou que, depois do período pós-segunda guerra, houve uma mutação no modo como o amor era mostrado no cinema. Ele ressalta dois aspectos que engendram tal fato, o primeiro é a ascensão de filmes com uma maior intensidade dramática, em que a problemática relacional deixa de ser menos passional. O segundo diz respeito às transformações no padrão de relacionamento entre homens e mulheres. De acordo com sua avaliação, a partir dos anos sessenta, houve uma reviravolta no cinema de amor. Com a liberalização que o relacionamento entre homens e mulheres alcançou, a mulher passou a ser sujeito sexual no lugar de objeto. O erotismo começou a se desvincular do amor, o elemento erótico passou a ter autonomia e, junto com ele, o foco passou a ser a vivência de momentos que explorassem os prazeres.

Como o foco passou a ser a sensação corporal, a gratificação sexual passou a ser vinculada cada vez mais as narrativas fílmicas. O sexo tornou-se motivo de novas ansiedades e preocupações entre os casais de mesmo sexo e de sexos diferentes. Convertendo-se em motivo de novas preocupações, o sexo ganhou o lugar de gratificação de ambos os sujeitos nos relacionamentos. Aqui no Brasil, um tipo de produção que trazia de forma ardente e jocosa essas questões foram as comédias eróticas – pornochanchada-. Com uma forte aceitação do público de massa, esses filmes obtiveram grande sucesso de arrecadação nas bilheterias do mercado exibidor brasileiro.

De forma expressiva, utilizando-se de novas temáticas marcadas principalmente por uma maior liberdade sexual entre os sujeitos, as famigeradas pornochanchadas trouxeram para a telona, além das comédias - já tradicionais no público brasileiro - novas expressões amoroso-sexuais, que nos permitem acessar uma mudança nos códigos sociais concernentes às conquistas e às liberdades sexuais-amorosas.

De acordo com Maria Elvira Días-Benitez (2010), a década de ouro da indústria de filmes eróticos no país ocorreu entre os anos setenta e oitenta, na região da Boca do Lixo. A Boca do Lixo ficou consagrada como o pólo de produção de melodramas, aventura, cangaço,

faroeste. Muito embora, tenha ficado comumente reconhecidas como o santuário apenas das pornochanchadas. Días-Benitez (2010) também chama atenção para um fator muito importante, tratava-se de um cinema feito por e para as camadas populares, com orçamentos de baixo custo, cujos investidores eram pequenos comerciantes, como donos de bares, de postos de gasolina. Logo, seu público mais frequente foi construído nos lugares periféricos da cidade.

Assim, a programação fílmica dos cinemas se mostrou um índice importante para compreender as novas dinâmicas de sociabilidades que esses filmes engendraram. Haja vista que dos anos sessenta aos oitenta houve uma acentuada mudança nos filmes exibidos. O foco dos filmes, em sua maioria, passou a ser um tipo de erotismo pautado pelos enredos do amor romântico com um forte apelo ao prazer sexual, possibilitando aos espectadores explorarem as sensações corporais que a imagem poderia provocar.

As pornochanchadas reuniam erotismo e humor. Com conteúdos e piadas picantes, o sexo era apenas insinuado e a paródia de clássicos do cinema era motivo frequente de inspiração.[...] em enredos que incluíam temas como adultério, maladrangem, machismo, homossexualidade masculina (associada ao passivo sexual) e homoerotismo entre mulheres (DÍAS-BENITEZ,2010,p.15)

De acordo com Nuno Cesar Leal (2006), a principal marca desses filmes era um tipo de jogo de sedução, de conquista e de desempenho, delineados pela ambigüidade de uma excitação muito específica dessa proposta visual. Não havia propriamente cenas de sexo explícito, eram insinuações traçadas por situações que demarcavam um tipo de excitação. As narrativas também expressam as novas configurações das relações surgidas a partir da mudança no equilíbrio da balança de poder entre homens e mulheres, como a ascensão das mulheres em diferentes espaços da vida social, o uso dos contraceptivos, formação de casais formados por pessoas do mesmo sexo.

As pornochanchadas se utilizaram de formas de representação já presentes em outras atrações lúdico-artísticas direcionadas para o público consumidor de uma cultura de massa, como os espetáculos do teatro de revista, os mambembes de circo, as chanchadas, a programação do rádio. No entanto, traziam como novidade diferencial o elemento erótico-sexual, que expressavam as novas formas de vivenciar o amor e a sexo entre os indivíduos:

Na mesma direção, é possível assinalar o vínculo da comédia erótica brasileira com certas formas de representação enraizadas na cultura popular. Na pornochanchada (como na chanchada), pode-se perceber a assimilação de formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindas de esquetes dos teatros de revista, dos espetáculos mambembes, dos circos e mesmo do rádio - este já fazendo parte da cultura de massa. Uma dramaturgia que oferece como entretenimento os jogos maliciosos da sedução, da conquista e do desempenho, filtrados por um tipo de humor construído pela ambiguidade e pelo duplo sentido. E na qual é possível perceber um "estado crítica" - valorativo e depreciativo, ao mesmo tempo - do caráter e dos valores nacionais. (LEAL, 2006, p.165)

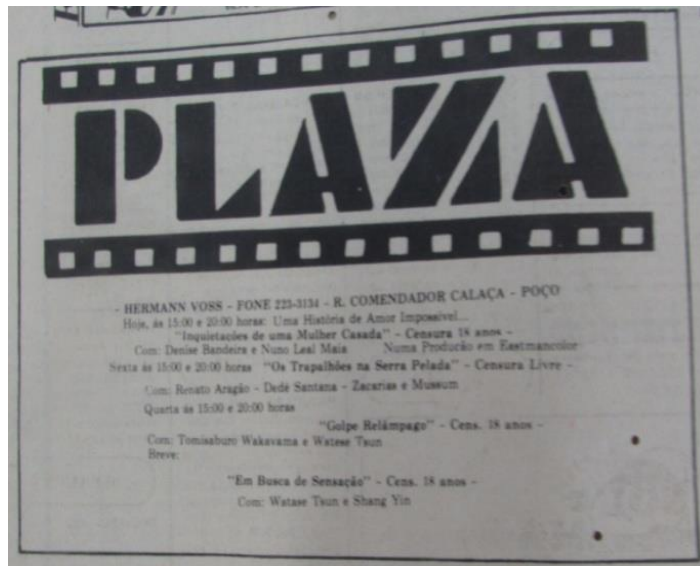
Tornou-se incontornável reconhecer nesses filmes uma espécie de estímulo que constituíam as disposições corporais que estruturavam as dinâmicas movidas pela busca da excitação através das imagens. Essas experiências, marcadas por emotividade e prazer, demandavam de uma condução regulada de práticas que, em alguma medida, poder-se-iam complementar com a fruição das imagens. Assim, na medida que foi se tornando comum consumir esse tipo de experiência nas salas, elas foram adquirindo um *status* de lugar transgressor, de cinemas pornô, mas formalmente nos jornais eram vistos como filmes eróticos, tal como podemos observar no anúncio abaixo. No jornal, o filme Giovana e Manuela, que estava em exibição no Cine Lux, em duas sessões às 19:20 e 21:30h, era propagandeado com uma das maiores realizações do cinema erótico, apesar do filme também declarar que também havia cenas de sexo explícito.

Figura 3 – Propaganda Do Filme Giovana & Manuela, no Cine Lux



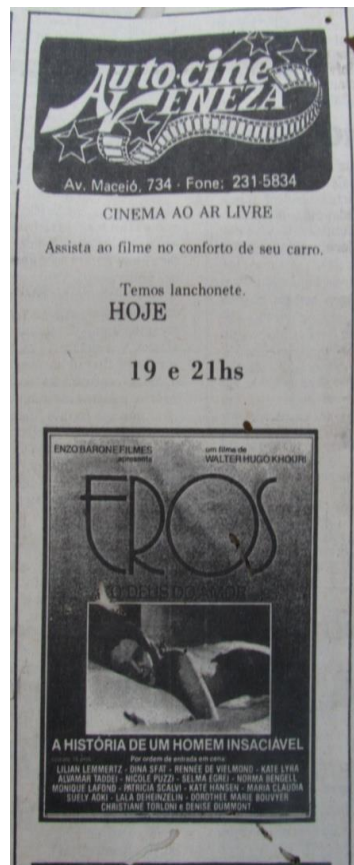
Fonte: Jornal de Alagoas, 14/07/1983

Figura 4– Anúncio Cine Plaza



Fonte: Jornal de Alagoas,03/07/1983

Figura 5- Anúncio do Auto-Cine Veneza



FONTE: Jornal de Alagoas. 14/07/1983

Figura 6 – Anúncio do Cine Deodoro



FONTE: Jornal de Alagoas. 14/07/1983

Esses filmes que estavam sendo divulgados nos jornais, como *Giovana e Manuela*; *Eros*; *Inquietações de uma Mulher Casada*; e *A Noite dos Bacanais*, associado às novas sociabilidades, construíram um clima de novidade que tomou conta das salas. Com esses filmes, também chegavam aos frequentadores novos discursos sexuais. No caso do filme *A Noite dos Bacanais*, de Fauzi Mansur, que foi exibido no Cine Deodoro, trazia à tela uma narrativa marcada pela história de um casal, Cris e Fernando, que, ao vivenciarem uma crise no casamento, recorrem às novas formas de dinamizar a relação, para isso passam a buscar o prazer em diferentes formas de sexos. A narrativa apresenta diferentes modos de experimentar o sexo, como o *ménage à trois*, a troca de casais, sexo coletivo e o famoso bacanal. Trazendo, neste período, à discussão pública questões como o fato da mulher não querer ter filhos, para não perder sua liberdade; a barriga de aluguel, realizada a partir da inseminação artificial.

Figura 7 – Cena do filme A Noite dos Bacanais



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3hQP3G1Pic>

A cena mostrada acima, onde ocorre o que eles chamam de bacanal, um tipo de sexo coletivo, é o ponto central do filme. Essa cena está no 32:50 minutos do filme e é mostrada explicitamente, isto é, o foco da câmera passa a ser os detalhes das posições. Além de mostrar todo o grupo transando, a câmera vai enfocando nos seios das personagens, nas pernas entrecruzadas, no movimento realizado pelos homens ao penetrar. São *frames* que passam a revelar determinadas situações da vida que dificilmente se assistia em filmes. Há também cenas com sexo entre mulheres e gays que compõe um *ménage à trois*, como na cena do 51º minuto, trazendo também para as telas a visibilidade de sujeitos que também reivindicavam por reconhecimento, como os gays.

Figura 8 - Cena do filme A Noite dos Bacanais 2



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3hQPa3G1Pic>

Deste modo, esses filmes trouxeram para o público novos discursos imagéticos sobre as dinâmicas dos relacionamentos entre homens e mulheres e pessoas do mesmo sexo. Eles levaram ao público não apenas sugestões de comportamentos para se vivenciar dentro das salas, mas também expressavam problematizações sobre essas situações. “Assim, o outrora familiar “teatro de revista”, que se havia transformado em “teatro rebolado”, escancarou para “teatro pornô “explícito. (CARMO,2011,p.370)”.

Uma nova moral, um novo negócio: Pornográfico ou erótico?

A permanência de filmes com cenas de sexo explícito na programação dos cinemas de rua só ocorreu efetivamente após a exibição do filme, *Coisas Eróticas*, de Rafaele Rossi, em 1983. Trata-se do primeiro filme nacional considerado um verdadeiro pornô, pois, até então, as comédias eróticas, recheadas de sugestões sexuais, e não sexo explícito. As comédias eróticas abriram caminho para a chegada do que foi considerado pornô *hard*, já que esses eram vistos como pornô *soft*.

Destarte, nos interessa como os filmes de conteúdo erótico-sexual, considerados eróticos e pornográficos, ocupavam um lugar desviante no acervo de valores morais vigentes. Havia uma diferença na recepção entre os eróticos e os pornográficos? E como esses termos configuram-se enquanto marcadores morais da recepção dos filmes?

As categorias erótico e pornográfico passaram a ser utilizadas, de modo frequente, nos jornais de Maceió, nos anos oitenta, para se referirem tanto às comédias eróticas - que ficaram popularmente reconhecidas como pornochanchadas - como os filmes considerados pornô *hardcore*, tal como mostramos acima, com a propaganda do filme *Giovanna e Manuela*.

É importante ressaltar que as noções empregadas para se referir ao tipo de filme exibido, erótico e pornográfico, foram utilizadas por diferentes agentes, que de algum modo se relacionavam com o campo cinematográfico, como: jornalistas, cineastas, diretores, donos de cinema, com o intuito de classificar esse tipo de produção. Portanto, não se trata de um juízo de valor da pesquisadora. Consideramos que todos filmes que receberam essa classificação possuem um conteúdo erótico-sexual, mas de diferentes maneiras representam, cinematograficamente, as dinâmicas de sedução, desejo e a busca pelo prazer sexual.

Observamos que o termo *pornográfico* era usado de duas maneiras: a) tanto para destacar um baixo valor moral atribuído por parte de alguns dos órgãos censores; b) como também era uma forma de atrair mais frequentadores. Nos anúncios, o uso do “mais pornográfico” significava que o filme era “mais excitante”, logo proporcionava mais prazer.

Segundo Jorge Leite Jr. (2011), a pornografia não é um tipo de obra cultural específica. Essa classificação consiste em uma maneira de organizar e selecionar produções relacionadas à representação da sexualidade. E ela é, sobretudo, indissociável do momento histórico que a configura. Sendo assim, pode ser qualquer tipo de produto como músicas, fotografias, objetos e filmes, que tenham como propósito o lucro econômico através da excitação sexual do público. Ele considera que tanto a pornografia quanto a arte erótica consistem em representações da

sexualidade como um negócio. Ele também não estabelece uma diferença entre as duas expressões: erótico e pornográfico, no entanto, ele aponta que a arte erótica é culturalmente valorizada em relação à pornografia, que é considerada inferior e vulgar.

Jorge Leite Jr. (2011) concentra sua atenção na imprecisão conceitual do termo *pornografia*. Essa imprecisão deve-se ao fato do termo ter se desenvolvido em uma incerteza classificatória, já que ora é histórica, valorativa, estética. O que percebemos, prossegue o autor, é que a pornografia se tornou um termo desqualificante, pejorativo, considerado como algo que pretende violar os *tabus* morais, além de que é utilizada em diferentes discursos. Forjou-se assim um conceito que engloba tudo aquilo que é socialmente vulgar, ilegítimo. Mas afinal, do que estamos falando quando falamos em pornografia? É um cadinho de sentidos valorativos, classificação comercial, categoria científica e conceituação nativa.

Deste modo, ressaltamos a importância de situar, de modo sócio-histórico, a compreensão do que foi considerado como pornográfico e erótico, ou seja, como atribuição de valores aos filmes. Hoje, por exemplo, aqueles *stag* filmes já não seriam considerados pornográficos. Alexandre Vale (2000) ressalta que a pornografia possui um único sentido, ela supõe uma capacidade do espectador excitar seus apetites sexuais, algo relacionado à libido, a partir de uma mobilidade corporal despertada pela exposição daquilo que normalmente não se vê no cotidiano, que geralmente é escondido. Mas será que é só isso que os filmes considerados pornográficos mostram, o que se convencionou não mostrar?

Com a intenção de tornar essas produções como um filme como qualquer outro, muitas empresas exibidoras difundiram que tais filmes seriam pertencentes ao gênero erótico. Uma leitura desatenta até parece que os termos são equivalentes, ou que não há diferença entre um e outro, ou seja, sinônimos. Mas o uso do termo *erótico*, por parte dos produtores e exibidores, tinha como intenção dignificar o filme, para que ele fosse reconhecido como um tipo de produção lúdico-artística. Condicionando seu uso por parte do público, como termo que expressava que o filme tinha um conteúdo que poderia ser visto, ser aceito. Algo semelhante, às avessas, verifica-se no caso do uso de “comédias eróticas”, que tinham lugar cativo na programação, mas que passaram a ser reconhecida como “porno-chanchadas”, por parte de setores que desprestigiavam tais produções.

O relato de José Augusto de Oliveira Aquino, ex-subgerente da empresa Severiano Ribeiro, expressa as tensões dessas classificações. Em 1983, em uma entrevista ao Jornal de Alagoas, ele relatou que andava muito preocupado com a atual situação dos cinemas de rua, pois apenas os filmes pornográficos, de artes marciais com Bruce Lee, as superproduções estrangeiras e as comédias dos Trapalhões estavam salvando tais cinemas. Estes já se

encontravam ameaçados a decretar falência. Para ele, as salas cinematográficas lamentavam-se da constante perseguição da censura aos filmes com cenas de sexo explícito, pois eram eles os responsáveis pelos melhores faturamentos. Sobre a preferência nacional, ele disse que se resumia em dois tipos de filmes: com sexo e comédia. José Augusto cita alguns dados que confirmam o gosto popular, conforme aponta a assessoria de comunicação da Empresa Brasileira de Filmes. No primeiro trimestre de 1983, os filmes que mais auferiram lucros para as salas de exibição foram: *Garganta profunda*, *Coisas Eróticas*, *Eva o Princípio do Sexo*, que disputaram com *Trapalhões na Serra Pelada*, *O Cangaceiro Trapalhão*, *Pra Frente Brasil*, *Gandhi e Rio Babilônia*. Gradativamente, esses filmes passaram a predominar na programação dos cinemas de rua. Esse aumento deve-se, sobretudo, a uma maior aceitação por parte dos espectadores. Ao longo dos anos setenta, e com mais força nos anos oitenta, a exibição desses filmes foi recebida de um modo diferente dos anos anteriores, tal como mostramos ao longo do trabalho. No próximo capítulo, discutiremos como as produções fílmicas consideradas eróticas e pornográficas foram recebidas pelo público dos cinemas de rua, e como esse público se apropriou dessas narrativas e impulsionou uma nova dinâmica nas salas de exibição, a partir das sociabilidades erótico-sexuais-permissivas.

A partir de uma discussão sobre o erótico e o pornográfico no cinema, analisamos as programações fílmicas dessa época e algumas sessões dos jornais que traziam como questão principal a cultura cinematográfica, nosso intuito é compreender como as salas se transformam em um tipo de divertimento relacionado às práticas sexuais e, em alguns casos, transformaram-se em cinemas pornôis.

Optamos por manter o tratamento dado aos filmes com as categorias pornôis e erótico, para isso levamos em conta os diferentes discursos dos agentes que estabeleceram diferenças na valoração dessas produções. Seguindo essa senda, ressaltamos que há uma gramática moral que distingue a classificação entre ambos. Ela não está presente no filme em si, mas sim nos valores dos agentes sociais que definem o que é ou não permitido e delimitam o que é ou não considerado pornográfico ou erótico.

Até os anos setenta, não encontramos propagandas do gênero erótico e pornográfico nos jornais maceioenses. Nesse período, essas categorias eram muito mais utilizadas para avaliar o filme e, em geral, ganhavam um sentido negativo e pejorativo. Poderia ser um romance, um drama ou qualquer tipo de filme, se tivesse cenas que expressassem algo relacionado à sexualidade de modo que agredisse o que era aceitável para a época, certamente, ganhariam uma repercussão negativa, como ocorreu na situação descrita abaixo.

A manchete do jornal, *Gazeta de Alagoas*, de 03 de janeiro de 1960, trazia como uma das notícias principais o inquérito instaurado sobre o filme *Les Amants*, que estava sendo exibido no Cine Mônaco em São Paulo. A matéria relata que a comissão de moral e costumes da confederação das famílias cristãs requereu abertura de processo ao ministério público por entender que o filme era pernicioso aos costumes, por ser uma história escandalosa. O responsável pelo cinema, Antônio Barreto Sá Pinto, alegou que a exibição do filme estava de acordo com as especificidades da legislação federal e que estava agindo de forma legal. Apesar de o fato ter ocorrido em São Paulo, o caso estava sendo noticiado em Maceió, o que nos mostra como a informação sobre a avaliação do filme atuava como uma notícia de integração nacional. Tendo em vista que o cinema era uma importante opção de divertimento na cidade, logo era de interesse geral casos que expressassem algum tipo de comportamento desviante.

É importante ressaltar que os filmes de conteúdo erótico-sexual ainda não eram reconhecidos como um gênero fílmico propriamente foi em meados dos anos setenta. É época em que a produção brasileira passou a realizar de forma pujante esses filmes. Isso propiciou a popularização e o reconhecimento como um estilo diferenciado. O que podemos notar foi que a classificação dos filmes dependia do lugar onde o agente estava inserido. Se ele era realizador, espectador ou dono de uma sala, então a avaliação se modificava. Afinal, o que era pornográfico para um, não era necessariamente para todos.

De acordo com Nuno César Leal (1996), a pornografia e o erotismo transitam sempre em um terreno marcado pelas contradições, que foram estabelecidas por uma tensão que coloca as classificações em polaridade. De um lado, o erótico, do outro o pornográfico. Ambos se instalam como lugar da transgressão do interdito, de tudo aquilo que é considerado obsceno na esfera da sexualidade. Para ele, é impossível traçar limites precisos entre uma e outra classificação, o que prevalece é um jogo semântico que cerca o uso social dessas palavras.

Ao erótico costumou-se atribuir algum sentimento amoroso, enquanto a pornografia a capacidade de excitar os apetites sexuais. Como se essa fosse a função única de cada tipo de produção. A pornografia ficou vista como um tipo de produção que revela ao máximo tudo o que pode mostrar. Maia (1996) aponta que a pornografia se assenta sob uma ambiguidade: coloca em cena o que deveria estar fora de cena, isto é, a figura do obsceno é o grande atrativo da cena, operando em um realismo exagerado que beira o simulacro. “Faz aparecer aquilo que se tem vergonha, embora por trás de sua aparência existe uma mentira; a verdade do erotismo ou uma verdade; a mentira do erótico” (MAIA,1996,p.26).

Já o erotismo vive sua plenitude no domínio da fantasia, ele é melhor compreendido no âmbito da imaginação. Georg Bataille (1987) destacou que o erótico compreende uma trama

psicológica que não se confunde com a atividade sexual, está relacionado a um tipo de gratificação que joga com um conjunto de sinais voltados para a sedução, não deixa de ser um tipo de transgressão, mas diferente da pornografia, por vezes o que é considerado erótico é tolerado:

O mais freqüentemente, o erotismo moderado é tolerado e a condenação da sexualidade, mesmo quando parece rigorosa, é só de fachada, sendo a transgressão admitida sob a condição de não ser divulgada. Entretanto, só os extremos têm muito sentido. O que importa essencialmente é que exista um meio, por mais limitado que seja, em que o aspecto erótico seja impensável, e momentos de transgressões em que, a contragolpe, o erotismo tenha o valor de uma subversão(BATAILLE, 1987,p.143).

Para Maia (1996) a discussão sobre os limites entre erótico e pornográfico é atravessada principalmente pela questão cultura de massa *versus* cultura erudita, onde o erótico é visto como uma produção que representa uma imagem da sexualidade de modo artístico e o pornô, com seu realismo exagerado, como uma espécie de contra-arte. Compreendemos que nem tudo o que é erótico é erudito, e que nem tudo que é pornográfico não é artístico ou ainda nem tudo que é pornográfico é excitante e nem tudo que é erótico expressa amor. Concordamos com Rodrigo Gerace (2015). Ele afirma que essa distinção funcional é um equívoco, pois nem todo material pornográfico pretende unicamente a excitação sexual e, como podemos avaliar que apenas o erótico possui elementos de emotividade? “Como considerar que, numa cena de sexo, em que um homem está com um pênis ereto, não há um componente emocional e psicológico?” (GERACE, 2015, p.45). Tanto um como outro, se referem às interdições, às transgressões e aos desejos. São percebidos como uma espécie de revelação de algo que não deveria ser exposto. Nesse sentido, o obsceno mostra-se uma peça axial, tanto do discurso erótico, como do pornográfico.

A transgressão é a principal marca da pornografia que, poderá ganhar diferentes formatos e padrões. Assim, esse tipo de representação da sexualidade, se assenta em um tipo de conteúdo que deve ser considerado proibido. É como se consumir algo que transgrida as normas também fosse parte da excitação. O sentido da proibição é oferecido com uma proposta de liberação catártica. Já o erótico, segundo Gerace (2015), potencializa o obsceno sem mostrá-lo diretamente, há um investimento no discurso alusivo e na estetização da *mise-en-scène*, que constroem fantasias em torno do elemento sexual. Ele aponta que o obsceno é mostrado, no considerado erótico, de uma forma em que não é considerado explícito. As barreiras contextuais da trama se encarregam de sugerir o que pode acontecer/acontecerá/está acontecendo. O foco não é a prática sexual propriamente dita, mas aquilo que a antecede, ou seja, o desejo. Para exemplificar essa forma de representar o desejo, ele destaca o intenso apelo erótico das estrelas

de cinema, que é perigosamente sedutor, um apelo a um mundo fantasioso de perfeita, mas falsa, realização. Ele frisa que é justamente nessa frustração que se encontra o potencial do erotismo.

Ele prossegue chamando atenção para o fato de que, há no cinema uma história da sexualidade que é afluída por meio de discursos visuais e narrativos, que condizem com as convenções e subversões estéticas e ideológicas. Discursos onde o que é considerado como obsceno não é um valor em si mesmo, não é um dado natural, ou universal. O efeito obsceno só adquire tal valor quando é exposto, é o olhar do espectador, é na recepção que a produção ganhará um determinado reconhecimento como erótico ou pornográfico.

Subjetividades periféricas

Essa sessão tem como propósito conduzir o leitor para dentro dos bairros da Levada, Ponta Grossa e Poço. Mostrar um aspecto da marginalidade urbana, e como ela não é a mesma em todos os lugares. Mostrar como esse aspecto relaciona-se com o divertimento desses bairros. Os filmes eróticos e pornográficos não ficaram restritos a determinados cinemas da cidade, eles foram exibidos em todos os cinemas, no entanto, em cinemas que ficavam em bairros com menor prestígio de moradia, em bairros periféricos, houve uma estigmatização de seus públicos. Desse modo, os filmes não foram marginalizados da programação, muito pelo contrário, o que houve foi uma marginalização dos públicos integrados por agentes sociais que possuíam uma conduta considerada desviante.

Deste modo, em um primeiro momento, como mostrei anteriormente, as pornochanchadas predominaram na programação de todas as salas de exibição da cidade e, posteriormente, os filmes com cenas de sexo explícito tornaram-se frequentes em todos os cinemas da cidade. Todavia, observamos que alguns perfis de público ficaram restritos a salas de bairros que já não tinham mais o mesmo prestígio de moradia de antes, e que passaram a concentrar práticas consideradas desviantes, como a prostituição, cabarés, bares de encontros gays, usuários de drogas consideradas ilícitas. Assim, as salas dos cinemas Ideal, Plaza e Lux passaram a concentrar um perfil de público que estava integrado a uma rede de sociabilidades erótico-sexuais na região.

O cine Ideal ficou reconhecido como o cinema dos gays, já o Cine Plaza como o cinema das prostitutas. Esses dois públicos ficaram segregados em espaços da cidade onde já havia outras práticas sexuais consideradas desviantes. Tal como aponta Howed Becker (2008), um ato é ou não desviante dependendo de como as pessoas reagem a ele:

Se tomarmos como objeto de nossa atenção o comportamento que vem a ser rotulado de desviante, devemos reconhecer que não podemos saber se um dado ato será categorizado como desviante, até que a reação dos outros tenha ocorrido. Desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a eles (BECKER, 2008, p.27).

A partir da leitura do trabalho de Edson Bezerra (1990), sobre a prostituição no bairro do Poço, começamos a perceber como essa nova configuração das salas esteve atrelada a uma rede de sociabilidades eróticas e sexuais que ficavam nas proximidades do Cine Plaza. Ele destaca que, nos anos 1960, houve um efervescente crescimento do bairro, e isso se deve principalmente a dois fatores: a construção da Ladeira Geraldo de Melo e do terminal rodoviário. Com esses dois eventos, houve um aumento do número de bares, botecos e hotéis. As famílias começaram a migrar das redondezas da Praça Bonfim para ruas mais afastadas, cedendo espaço para os empreendimentos comerciais. Assim, após vinte anos funcionando no Poço, o terminal foi transferido para o bairro do Feitosa. Essa modificação acarretou uma série de mudanças na dinâmica do funcionamento dos empreendimentos comerciais que lá estavam. Assim, se criaram as condições de possibilidades para que a praça se transformasse em um ambiente prostitucional. Ele também ressalta que outro fator que merece atenção é que, aos poucos, o bairro foi cercado pelo o que ele chama de um “cinturão de miséria”, dado o crescimento das grotas ao redor das principais ruas do bairro, como o Sovaco da Ovelha e o Vale do Reginaldo.

Para Bezerra, com a diminuição da circulação dos viajantes, não restou outra opção para os donos dos empreendimentos da região a não ser investir no negócio do sexo. Dessa forma, espaços como Xamego do Povo e Recanto do Samba, bares direcionados para um tipo de divertimento musical com bebidas diversas, também foram utilizados para a negociação de programas, constituindo-se importantes espaços de sociabilidades erótico-sexuais. Deste modo, os bares, botecos e hotéis passam a formar uma rede engendrada, principalmente, pelo mercado informal da prostituição.

Para os moradores mais antigos, existe a imagem de que o bairro já foi bom, indicando, inclusive, em tempos passados, que o Cine Plaza teve uma participação importantíssima para as sociabilidades do bairro, chegando a contribuir com a arrecadação de fundos para a construção da Igreja do Bonfim, cedendo o espaço para sessões de filmes cristãos. Mas, nos

anos oitenta, houve uma degradação tanto do bairro quanto do Cine Plaza, que passara também a participar dessa rede de sociabilidades erótico-sexuais do bairro.

Já o cinema Ideal participava da rede de sociabilidades erótico-sexuais do bairro do Mercado como uma nova possibilidade de faturamento. Isadora Padilha (2009) destacou, em seu estudo sobre o bairro da Levada, um aspecto muito semelhante ao que ocorreu no bairro da Ponta Grossa: a ocupação do bairro também se iniciou com os pobres, apesar de conter uma parte habitada por uma classe média. A conquista do mangue ocorreu em prol de um fazer cidade, um fazer protagonizado principalmente por pobres e negros, que trouxeram consigo a lagoa junto.

Ela aponta que, entre os anos 1920 e 1930, a efervescência cultural da cidade, que Costa (2015) também destacou, teve o bairro da Levada como um dos palcos dessa movimentação. A presença da feira e do mercado da produção, na Levada, indica traços de um projeto de urbanização que buscava elevar o bairro a um lugar de abastecimento. Vários pântanos e canais foram aterrados, para que fossem instalados bondes, praças, igrejas, mercados e o próprio Cine Ideal. Em uma entrevista realizada com Homero Cavalcanti, sobrinho de José V. Cavalcanti Filho, fundador do Cine Ideal, Padilha (2009) destaca uma observação importante que ele fez sobre a linha do trem ser um limite que delineava quem eram os marginalizados ou não. Conforme a fala de Cavalcanti Filho, as pessoas que moravam depois da linha estavam à margem. Assim, ela infere que a linha do trem se apresenta como um lugar de fronteira. Esse detalhe é importante, pois o Cine Ideal localizava-se muito próximo a linha do trem, logo mais próximo da marginalidade.

Padilha (2009) também destaca que, nesse período, houve uma intensa ocupação dessa parte do bairro por ambulantes e, desde os anos 40, esse comércio ambulante já cercava o cinema, levando até mesmo a uma mudança do seu acesso, que passou a ser a Rua 16 de Setembro. Em sua observação, ela infere que a decadência do Cine Ideal deve-se ao crescimento desordenado desses ambulantes, pois houve um aumento das barracas que ficavam próximas a Praça Emílio de Maya, o que levou a área a ficar coberta por vários “camelôs”, impedindo o acesso ao lugar, o que ocasionou uma clara mudança no público.

A reflexão de Louic Wacquant (2008) sobre como determinados espaços da cidade carregam um estigma, quando ocupavam a base do sistema hierárquico na cidade, mostrou-se fértil para discutirmos sobre determinadas práticas sociais que residem em determinados lugares, onde a mídia, os políticos e os dirigentes de estado dão uma atenção desigual e, por vezes, negativa. São locais considerados região-problema, áreas proibidas, circuitos selvagens,

são regiões da cidade onde se instaura uma aura de perigo e pavor. Com a privação e o abandono, elas passam a ser temidas e evitadas.

No tocante as pesquisas sociais sobre aspectos relacionados à marginalidade urbana, Wacquant nos convida a olhar precisamente para essas áreas da cidade a fim de perceber como a condição social se difere da posição no sistema hierárquico na sociedade e da função na organização social. Portanto, há uma distinção entre condição, posição e função, pois algumas dessas regiões servem como reservatórios da força de trabalho de baixa qualificação, outras como armazenamento de população excedente sem utilidade política e econômica ou depósitos meramente espaciais para o exílio de categorias sociais indesejáveis.

Há de se ressaltar que esses lugares oferecem abrigos sólidos de integração de um grupo - essa é uma face pouco ressaltada sobre os lugares periféricos. Este aspecto desdobra-se sobre os cinemas Lux, Ideal e Plaza, ou seja, como eles também serviram como ambientes integradores para determinados perfis de públicos.

De acordo com Fernando Rodrigues (2017), ainda há muito que se descobrir sobre os fenômenos relacionados ao processo de urbanização nas cidades brasileiras, principalmente no que se refere às camadas simbólicas que os indivíduos formam. Nesse sentido, Rodrigues (2017) frisa a importância de colocarmos como tarefa de investigação das periferias, a partir de um modelo que aborde de forma integrada as estruturas psíquicas e sociais de modo relacional nos esquemas de análise e, com isso, altere a combinatória que traça os aspectos que definem o que vem a ser a periferização.

Prosseguindo, ele aponta que a periferização de algumas regiões da vida humana relaciona-se ao aumento das pressões para que os modos de vida sigam uma adequação a determinadas lógicas mantidas pelos que detém mais poder nas figurações, assim, se estabelece uma dimensão da valoração humana que se impõe como dominante para os possuidores de pouco poder, forjando uma dependência entre o grupo estabelecido e o *outsider*.

Assim, se criam símbolos que remetem a pressões e constrangimentos engendrados nas/pelas interdependências humanas. Rodrigues (2017) ressalta que majoritariamente as variáveis econômicas e espaciais são vistas como as únicas autônomas para se compreender a urbanização, o que termina por deixar de lado as interdependências humanas. É na diversidade de relações que se constitui a periferia. Para além das variáveis econômicas, espaciais e demográficas, se faz necessário direcionar atenção para as dinâmicas psíquicas que engendram os interesses afetivos nas condutas dos agentes, que são sujeitos a pressões sociais. Desse modo, ele defende que se construa uma imagem do processo de periferização mais integrado a auto

expressão dos indivíduos, que são os objetos de representação das zonas urbanas de baixa reputação.

Um dos fatores que contribuiu para fazer com que os cinemas de rua estudados aqui se transformassem em ambientes integradores de um público periférico foi uma distensão no processo de censura dos filmes eróticos ou pornográficos. Conforme Bruno Suriam Ramos (2010), a partir da reabertura política pós-ditadura militar, a censura para os espetáculos de diversões públicas, passou a focar mais na programação televisiva, já que esta atingia um público maior do que as salas de cinemas. Em vista disso, observamos que há um aumento na produção e na exibição de filmes que ficam reconhecidos como gênero pornográfico. Para os administradores das salas, a investida no gênero era uma estratégia econômica para que as salas continuassem em funcionamento, exibir esses filmes tornou-se inevitável, principalmente após a liberação nacional de *O Império dos Sentidos* e a realização do filme brasileiro *Coisas Eróticas*.

Conforme mostramos no capítulo anterior, com a exibição desses filmes, os agentes passaram a dar um novo sentido à sala, através das práticas eróticas e sexuais que lá eram praticadas. Com essas vivências nas salas, os cinemas de rua passaram a ser vistos como espaços de baixa reputação, um lugar mal afamado. O que acentuou, ainda mais, a marginalização que os espaços já vinham passando.

É importante frisar que as exibições dos filmes considerados eróticos ou pornográficos não ficaram restritas a cinemas específicos, todas as salas de exibição da cidade dispunham em suas programações alguma produção desse gênero. É certo que alguns cinemas possuíam mais sessões que outros, e isso está relacionado com a demanda do público das salas no bairro em que ela estava localizada.

Tal como nos mostra Renato Ortiz (1986), em 1979, essas produções, as pornochanchadas, constituíam 8% da produção nacional. Em 1984, cinco anos depois, elas crescem expressivamente e passam a compor 71% da produção nacional, ou seja, estamos diante de uma produção que encontrou terreno fértil nas condições dos cinemas da época, por ser um tipo de filme de baixo custo, que facilmente atraía espectadores. O fenômeno das pornochanchadas tomou conta das telonas de rua. Assim, os filmes de conteúdo erótico e sexual passaram a ser o gênero mais exibido desse período.

Figura 9 - Cine Lux anos 1970



Fonte: <http://ticianeli.blogspot.com.br/2008/01/o-cine-lux-e-um-estpido-pastor.html>

Figura 10- Cine ideal



Fonte: <https://www.facebook.com/uepsmaceio/photos/a.715673048534217.1073741828.715618691872986/862891343812386/?type=3&theater>

Figura 11- Cine Plaza, anos 1980



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1416599158418887&set=pcb.1330615187022672&type=3&theater>

Figura 12- Cine Plaza anos 1980



Fonte: <http://alagoasbytonicavalcante.blogspot.com.br/2012/02/maceio-antiga-2.html>

As fotografias constituem importantes registros desse período, que ficou reconhecido como decadentista, cabe ressaltar que elas praticamente foram os únicos registros dessa época. Ao olharmos atentamente os letreiros, podemos notar que ambos apresentam, como forma de atrair o olhar do espectador, letras enormes que evidenciam que, naquele cinema, têm filmes que possibilitarão a gratificação da excitação. No Cinema Ideal, há escrito no letreiro em letras garrafais: UM FILME PORNOGRÁFICO, O JUMENTO GOZADOR, já no espaço do Plaza contém SEXO EXPLÍCITO.

Figura 13- Cartaz do filme O Jumento Gozador



Fonte: <http://static.img.filmesonlineaction.net/ojumentogozador1986-1986.jpg>

Outro detalhe importante são os *posters*, que ficavam afixados em espaços reservados para eles. Tinham como objetivo atrair o espectador a partir das posições sensuais de atrizes e atores que performavam, com seus corpos, um desejo e uma possível satisfação. Segundo alguns entrevistados desta pesquisa, do sexo feminino, não era agradável ser notada olhando um desses cartazes, pois isso não pegaria bem para ela. Outros disseram que, se você não olhasse no jornal a programação, então a opção era ver nos cartazes, que também já traziam algum indício para dizer se o filme era bom ou não. Por vezes, entendimento ser bom ou não, implicava no fato do filme ser menos ou mais excitante e isso era avaliado a partir da imagem principal do cartaz do filme.

Outro ponto importante, que merece atenção, é a periferização desses bairros: Levada e Poço. As dinâmicas de divertimento no centro da cidade foram se reduzindo paulatinamente, de modo que o centro passou a ficar um lugar perigoso e já não era possível transitar por lá a qualquer horário, como também ficava difícil e inseguro estacionar o carro nos arredores. Vale ressaltar que Levada, Poço e Ponta Grossa são bairros estão situados nas proximidades do centro, que também passaram a ser um espaço de subjetividades periféricas.

A periferização desses bairros também ocorreu devido ao surgimento de novo bairros, ampliando o perímetro urbano com uma nova configuração. O novo prestígio de moradia na cidade passou a ficar situado nos bairros da orla marítima, tal como Ponta Verde, Mangabeiras, Jatiúca, Cruz das Almas, os prédios e a vista para o mar passaram a ser cada vez mais especulados pelo mercado imobiliário. Com isso, houve uma concentração de ofertas e serviços nessa região. Para atender as demandas desses novos moradores, que detinham de um maior capital econômico, começaram a surgir novos empreendimentos comerciais, como restaurantes, lojas de roupas, sorveterias, cafés, entre os quais merecem destaques os *shoppings*. Com o surgimento desses novos espaços de consumo, se divertir e fazer compras nos *shoppings* e galerias passaram a ser práticas de distinção social. Enquanto que o centro e o mercado figuraram como espaços para os despossuídos de capital econômico.

É certo que já havia uma distinção entre as três salas, isso antes mesmo de a “onda” pornô invadir os cinemas e da sexualização das salas. Porém, após a exibição deste tipo de filme, essa distinção social ganhou novas nuances. Cada cinema recebeu um novo reconhecimento. De modo geral, hoje, na memória dos frequentadores, o Cine Lux ficou reconhecido como o cinema de família que fazia de tudo para não exibir este tipo de filme, mas exibia. É como se o mercado de filmes fosse mais forte e as salas não pudessem resistir. Já o Cine Ideal ficou reconhecido como um cinema de gay, conforme ressaltou um entrevistado “só vai lá quem tem negócio com as bicha”. E o Cine Plaza, como o cinema em que prostitutas circulavam com seus clientes ou a procura deles. Desse modo, observamos que os cinemas ganharam novos *status* a partir das moralidades que delimitavam o que eram aceito ou não no acervo de atividades sexuais. Até então, se operava uma distinção que seguia outros critérios.

Observamos que esses públicos ficaram marginalizados em bairros considerados periféricos e eram vistos como transgressores devido à estreita relação que eles passaram a manter com outras redes consideradas poluídas. Días-Benitez (2010) sugere que os filmes pornográficos ficaram vistos como transgressores devido à aproximação com a prostituição, com a relação entre dinheiro e corpo desprovido de afeto, a exibição milimétrica do corpo e da

genitália, ou seja, práticas que desobedecem aos paradigmas estéticos e morais sobre a sexualidade.

As salas em questão funcionaram até meados dos anos noventa, nesse período também surgiram novos cinemas pornôns, como o Cine Paradise, que fica localizado na Praça das Graças, no bairro da Levada. Parece que, a partir desse período, houve uma expansão de cinemas assumidamente pornôns na cidade, como é o caso desse cinema.

Figura 14 – Cine Paradise, 2017



Fonte: Acervo pessoal da autora

O Cine Paradise funciona há vinte anos, em uma casa que foi adaptada para esse tipo de estabelecimento. Recordo que há dez anos, quando voltava do colégio, passava pela calçada e havia uma placa enorme com o nome do cinema. Hoje só resta no espaço uma placa menor que foi colocada depois. Visitei esse cinema com meu marido, a fim de conversar com o proprietário e obter mais informações sobre a dinâmica de filmes pornôns em Maceió. Assim que entramos, nos deparamos com um balcão onde fica um homem que vende ingressos, foi com ele que conversei. Ele preferiu não ser identificado. Em nossa conversa ele me relatou que não era o dono do cinema, e que o dono estava naquele momento, mas não iria gostar de falar sobre essa atividade. Fui autorizada a fotografar essa parte do cinema, desde que ele não saísse nas fotos. Nesse *hall* de entrada, além do balcão, notei uma caixa com muitas camisinhas e nas paredes alguns cartazes propaganda de perfumes e do horário das sessões, que indicam que o cliente pode chegar a qualquer hora entre 13-18 horas. Havia a indicação do valor dos ingressos: 10

reais e também alguns cartazes que abordavam sobre o preconceito com gays ressaltando as diferenças.

Figura 15 – Entrada para a sala de exibição, Cine Paradise, 2017



Fonte: Acervo pessoal da autora

Esse mesmo hall também serve como uma garagem para o dono guardar seu carro, é um ambiente com pouca luz. Enquanto conversava com ele, pude ouvir gemidos de transas, que podem ter vindo dos filmes ou dos espectadores. Havia vários cartazes com diferentes mensagens direcionadas para os espectadores:

Figura 16: banners do Cine Paradise



Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 17 – Banners do Cine Paradise 2



Fonte: Acervo pessoal da autora

Quando perguntei se havia outros cinemas como aquele, ele me contou que sabia de três: um voltado para o público gay, que fica por trás do Teatro Deodoro; outro perto da antiga sede da FUNAI, nos arredores da praça Sinimbú; e mais um na Pajuçara. Por fim, ele me contou que o público era muito variado e, desde a chegada dos DVDs, o negócio caiu muito. Desse modo, a sala é freqüentada por gays, prostitutas, homens que não conseguem assistir pornô em casa e só lá podem assistir. Trata-se, portanto, de um público muito diversificado.

Capítulo 2:

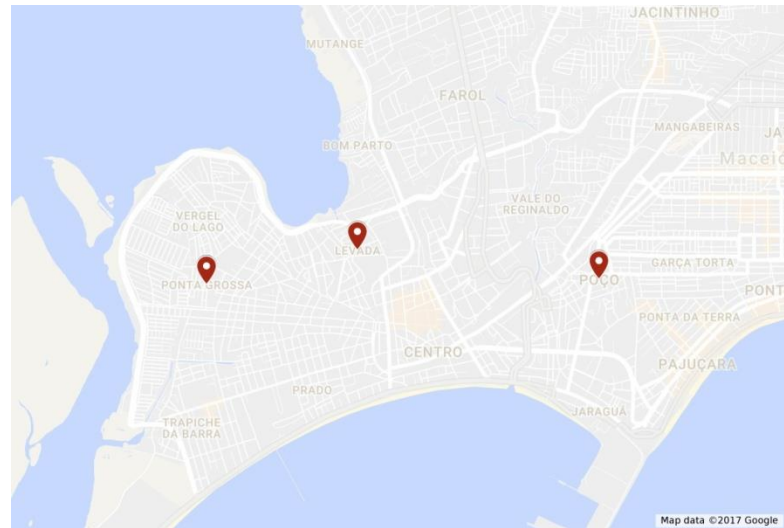
Ambientes, imagens e afetos: a dinâmica das sociabilidades nos cinemas Cinemas Lux, Ideal e Plaza

Investigar a mudança da dinâmica das sociabilidades das salas de cinema também é tentar resgatar as reminiscências de um período, é buscar entender como elas se tornaram um ambiente importante nas práticas culturais e comunicativas das sociabilidades que se desenvolveram nos bairros, e que, pouco a pouco, foram configurados em espaços marginais. Essas salas cinemas entraram na história cultural da cidade, entraram na memória das sociabilidades relacionadas à diversão, à cultura cinematográfica, à paquera etc. É nesse contexto que propomos a investigação da *direção* que as dinâmicas das salas dos cinemas Lux, Ideal e Plaza tomaram, como o prestígio deu lugar a decadência?

Janice Caiafa e Thalita Ferraz (2012) chamam a atenção para o fato dos cinemas de rua terem sido palco de experiências urbanas do lazer coletivo, que se moldaram, em alguma medida, as novas maneiras de viver o divertimento na cidade. É importante chamar a atenção para esse aspecto, pois ao longo de seu funcionamento as salas de exibição foram se ajustando as novas demandas da vida cidadina. Desse modo, quando a programação pornô/erótica invade o circuito exibidor e as salas passam a cumprir uma nova função, é porque também a vida na cidade passou a se relacionar de um modo diferente com as experiências relacionadas a sexualidade. Mas adiante vamos explorar mais essa questão.

Localizados em três bairros diferentes: Levada, Ponta Grossa e Poço, respectivamente, as salas dos cinemas Ideal, Lux e Plaza foram os principais ambientes que possibilitavam uma experiência da expectativa em Maceió. O mapa abaixo ilustra a localização das salas na cidade, todas as três ficavam próximas a região do centro da cidade. O Lux e o Ideal, mais próximos um do outro, estavam nas proximidades da ponta da Lagoa Mundaú; enquanto que o Plaza ficava no bairro do Poço, mais perto da Praia da Avenida e de Pajuçara. Essa percepção da localização geográfica das salas mostrou-se importante para a compreensão da territorialidade dos serviços ofertados nesses lugares.

Figura 18: localização dos cinemas pesquisados



Fonte: googlemaps.com

Dos três cinemas investigados, o cinema Ideal foi o que funcionou durante mais tempo, cerca de 60 anos. Sua inauguração aconteceu durante os festejos natalinos promovidos pela Igreja Nossa Senhora das Graças em 23 de dezembro de 1928. Ele ficava na Rua 16 de Setembro, em frente à Praça Emílio de Maia, que já não existe mais, pois foi tomada pelos ambulantes. De acordo com Ticianelli (2015), o cinema foi fundado a partir da iniciativa do Padre Pedro Cavalcanti, que percebeu a partir das festas da igreja, que um tipo de divertimento como esse na região era necessário. Nos anos quarenta, o cinema já pertencia à rede Severiano Ribeiro, que o administrou até seus últimos dias de funcionamento, em meados dos anos noventa.

Próximo ao Ideal, na Rua Santo Antônio, o Cine Lux foi inaugurado quando Maceió também recebia sua primeira estação radiofônica, a Rádio Difusora de Alagoas, em 19 de setembro de 1948. De acordo com Elinaldo Barros (1988), o Lux foi o primeiro cinema a surgir fora do circuito da empresa Severiano Ribeiro, foi o primeiro independente.

A partir dos anos 1950, o Lux passou a rivalizar com o Plaza, que ficava localizado na Avenida Comendador Calaça, no Poço. O Cine Plaza foi inaugurado na década de 1950⁹ pelo alemão Hermann Voss. A sala tinha capacidade para 700 lugares. O cinema funcionou diariamente, mantinha um contrato exclusivo com a Metro Goldwyn Mayer, foi o introdutor do cinemascope na cidade em 1956. A partir de 1984, o cinema começou a exibir filmes pornô, a partir de uma liminar concedida pelos advogados da Paris Films, já que só em 1985 a censura

⁹ Não obtivemos informações sobre a data inaugural do funcionamento do Cine Plaza.

não seria mais um problema para esses filmes. O cinema permaneceu em funcionamento até 1996.

Nossa investigação concentra-se no período que ficou considerado como decadentista dos cinemas Lux, Ideal e Plaza. Dos vários cinemas que havia na cidade, escolhemos esses três devido ao modo como eles ficaram conhecidos por exibirem filmes pornô. Para produzir a reflexão, nos debruçamos na programação fílmica e nas sociabilidades ambientadas nessas salas, a fim de compreender como os frequentadores passaram a se apropriar do ambiente da sala no momento da projeção dos filmes. Também vale destacar que eles foram os cinemas que ficaram mais tempo em atividade na cidade.

Porque no escurinho é mais gostoso? A dinâmica das sociabilidades nas salas de exibição

O tema das sociabilidades eróticas e sexuais tem cada vez mais ganhado espaço em investigações sociológicas e antropológicas, que investigam em diferentes ambientes, como casas de *swing* (BLANC,2010), saunas gays (PAIVA,2013), parques públicos (PERILO, 2010), programas de prostitutas (GASPAR,1985), as dinâmicas de paquera, cortejo, pegação, namoros, tipos de encontro que têm como propósito uma satisfação erótico-sexual em ambientes que se apresentam. Conforme Manuela Blanc (2010), ambientes como um espaço-chave para o estabelecimento de um conjunto de práticas que fazem desses espaços um lugar de encontros, de delimitação identitária, de modo que constroem uma sociabilidade pautada em um tipo de conteúdo erótico ou sexual.

De modo semelhante, notamos que as salas de exibição, em Maceió, se constituíram como um espaço-chave para a vivência de práticas relacionadas à conquista de um(a) parceiro(a) e às vivências sexuais entre casais. Mas deve-se ressaltar que, muito antes dos filmes pornográficos chegarem à programação, as salas já eram carregadas de um sentido erótico. Para Alexandre Câmara Vale (2000), as salas de exibição, em suas devidas proporções, sempre existiram como lugar das transgressões. Desde as primeiras exibições, no início do século XX, a ambiência das salas deu lugar aos namoros, aos flertes, às personagens licenciosos. O escuro anônimo da exibição permitia uma certa invisibilidade aos encontros, o que favorecia à dinâmica das práticas eróticas, além de uma diminuição da possibilidade de sentir emoções ligadas à timidez, à vergonha e ao pudor.

Pensando na dinâmica de consumo de filmes eróticos e pornográficos no circuito exibidor alagoano dos anos oitenta, podemos observar a convergência entre dois processos. O declínio de um modelo de consumo cinematográfico das salas de cinema de rua e a ascensão de

um gênero cujo propósito é excitar sexualmente o espectador, ou seja, de um lado, se assiste a diminuição do número de espectadores; de outro, novas maneiras de buscar o prazer direcionam os encontros e aumentam o afluxo às salas. Desse modo, essa convergência de processos redefiniu, de um modo singular, o papel das salas nas dinâmicas das sociabilidades. É a partir desse contexto, que tentei compreender as vicissitudes do que chamo de *processo de sexualização* das salas no âmbito da experiência fílmica maceioense, no que concerne à configuração dos anos oitenta, tomando como referência estes três cinemas.

As salas de exibição figuram como um ambiente privilegiado para o encontro de casais; quem nunca incluiu “um cineminha” como uma opção de lugar para levar a paquera ou a(o) namorada(o)? Ingressamos assim no terreno onde o escurinho das salas de exibição passou a ser palco das dinâmicas que performatizaram novas regras de comportamento, associada a um novo tipo de autocontrole. O ponto de partida para a vivência das sociabilidades não reside unicamente nos filmes ou nas salas, mas na tônica formada pelo conjunto:



A combinação entre o ambiente, as imagens e os afetos dos espectadores, abriu para determinados perfis de frequentadores, novas possibilidades para experienciar práticas da ordem dos desejos sexuais que extrapolavam o prazer visual da expectativa fílmica. Um dado importante sobre as práticas de divertimento relacionadas ao lazer cinematográfico é que a sociabilidade configurada durante as sessões com filme pornô não aconteciam da mesma maneira quando filmes de outros gêneros eram exibidos.

Nesse sentido, conforme nos mostra Patrick Baudry (2008), a sexualidade visual, presente nos filmes da programação, realizados a partir dos anos setenta, em um contexto pós revolução sexual, tinha um caráter contestatório e transgressor, pois apresentava ao espectador cenas de atos sexuais que iam para além das convenções, dos hábitos e costumes estabelecidos. Desta maneira, essa sexualidade visual encontrou um espectador e uma espectadora, que passaram a ver nas salas um ambiente seguro e confortável para se entregar aos beijos, carícias, toques, masturbações, sem sofrer qualquer tipo de constrangimento ou vergonha.

Compreende-se que, tal como ressalta Bianca Salles Pires (2015), a prática de ir ao cinema deve ser pensada contemplando a realidade da frequência, que é perpassada por trocas afetivas e conversas ambientadas nas salas, que marcam significativamente como esses espaços ficaram reconhecidos. Essas trocas, afetos e sentidos, atribuídos aos filmes e aos espaços contemplam uma série de práticas que expressam o compartilhamento de experiências que, de forma paradigmática, alteraram o sentido do estar lá, na dinâmica de ver e ser visto.

Nessa perspectiva, esse capítulo discute a dinâmica da mudança das sociabilidades nas salas de exibição, pensando esses ambientes enquanto palco de performances entre os espectadores, relacionadas ao prazer erótico e sexual, dentro do conjunto de transformações ocorridas nos cinemas e na moral sexual. Percebe-se, na configuração construída dos anos oitenta, que o objetivo do espectador não era apenas assistir a um filme, mas também compartilhar afetos expressando seus desejos em interações corporais mútuas ou satisfação solitária, como a masturbação, que em tempos anteriores não seria possível.

A partir da programação fílmica dos anos sessenta e conversas com frequentadores desse momento, podemos notar que não havia, nos cinemas mais populares da cidade, filmes abertamente voltados para a busca da excitação¹⁰, isto é, filmes que se afirmavam como pertencentes ao gênero erótico e pornográfico. É certo que em alguns filmes poderiam conter alguma cena com insinuações sexuais ou beijos mais demorados, mas não se tratava de um tipo de filme voltado exclusivamente para um prazer visual ancorado em cenas com sexo explícito, e as dinâmicas das sociabilidades desse período não incluíam atos sexuais, pensando de modo muito rigoroso, um beijo ou um toque de mão, ações comuns na “erotização” das salas, podem ser considerados “atos sexuais”; entretanto, dado ao contexto, entende-se ato sexual como ações sexuais explícitas e ostensivas: como felação, masturbação, conjunção sexual, dentre outros.

Observamos que as dinâmicas eróticas das salas já integravam o que era considerado um divertimento familiar, ou seja, os espectadores se utilizavam de jogos de sedução que eram considerados aceitáveis para aquele determinado contexto como piscar os olhos, passar as mãos nas pernas, beijar o ouvido, entre outras práticas. Tratava-se de um acervo de práticas relacionadas ao jogo da sedução, onde assistir ao filme muitas vezes acaba se tornando algo secundário.

Durante os anos sessenta, os gêneros fílmicos mais escolhidos para a vivência desses encontros entre os casais alternavam entre o romance e a comédia. Foi a partir dos anos oitenta que houve uma expansão do gênero que ficou conhecido como pornográfico ou erótico. A partir

¹⁰ Não havia no mercado cinematográfico um gênero que mostrasse de modo explícito cenas de nudez e sexo entre homens e mulheres ou pessoas do mesmo sexo.

da tabela abaixo podemos observar quais filmes que predominavam na programação dos principais cinemas da cidade, como também os horários das sessões e a censura. Deste modo, o gênero, o horário e a censura mostraram-se importantes marcadores para avaliar a mudança da dinâmica das sociabilidades desse período. Esse recurso analítico tem como objetivo mostrar ao leitor como em 20 anos houve um crescimento vertiginoso de se filmes que se auto intitulavam como eróticos ou pornográficos. Apesar da investigação focar nos três cinemas, Lux, Ideal e Plaza, inclui na tabela todos os cinemas em funcionamento na época. Optei por construir uma tabela com todos os cinemas da época para ter uma visão configuracional da chegada do gênero fílmico, que temos interesse, no circuito de exibição da cidade. Para a construção da tabela referente ao ano de 1960 nos utilizamos de três programações do mês de janeiro, ocorridas nos dias 01, 03 e 05.

Tabela 1: Programação fílmica de 01/janeiro/1960

01/01/60	Filme	Censura	Horário	Gênero
Plaza	XXIV Festival Tom e Jerry	Livre	10 h	Animação/desenho infantil
	Ulysses	10 anos	14:30/16:30/18:30/20:30h	Aventura
Lux	O Crime Caminha pela Noite	14 anos	15/18:30/20:15h	Drama
São Luiz	Sai da Frente	Livre	15/18:30/20:30h	Comédia
Rex	As Chuvas de Ranchipur	14 anos	13/15/17/19/21h	Drama/Histórico
Ideal	Nossa Querida Paris	Livre	15/18/20:30h	Comédia/Drama/Romance
Royal	Tragédias da Noite	14 anos	18:30/20:30h	Policial

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Tabela 2: Programação fílmica de 03/janeiro/1960

03/01/60	Filme	Censura	Horário	Gênero
Plaza	Meus Amores no Rio	Livre	14:30-16:30-18:30-20:30h	Comédia romance
Lux	Índio Heróico	10 anos	15-18:30-20:25h	Faroeste
Rex	A Mulher Tigre (1ª série)	Livre	14h	Ação
	O Correio das Planícies (2ª parte)	Livre	16h	Faroeste
São Luíz	Encanto de Viver	10 anos	08:30/10:30	Musical
	Estambul	10 anos	14/16h	Aventura/ drmmama/ policial
	Cárcere sem Grades	18 anos	18:50/21	Drama
Ideal	A mulher Tigre (2ª série)	Livre	08:30/10:30	Ação
	Viúvo, Mambo e Beleza	18 anos	14:30/16:30/18:30/20:30	-

Royal	Demonios em luta	Livres	14	-
	O Correio das Planícies (1ª parte)		16	Faroeste

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Tabela 3: Programação fílmica de 05/janeiro/1960

05/01/60 sexta feira	Filme	Censura	Horário	Gênero
Plaza	Meus Amores no Rio	Livre	15/20	Comédia
Lux	Castelo de Frenkstein	14 anos	20h	Terror
São Luiz	A Passagem da Noite	14 anos	13/15/17/19/21	Faroeste
Rex	O Assassino Público Nº1	18anos	19:15/21	Drama/policial
Ideal	A Bela e o Gato	Livre	15/19:15/21	Comédia/Drama/Romance
Royal	Nossa Querida Paris	Livre	19h/ 21h	Comédia romântica

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Como podemos notar, os gêneros filmicos desse momento variavam entre aventura, drama, comédia, musicais, faroestes, romances e desenhos infantis. E a censura imputada aos filmes, em sua maioria, delimitava como idade permitida maiores de 10 e 14 anos. Poucos eram os filmes direcionados para maiores de 18 anos. Outro aspecto relevante são os horários das sessões. A programação organizava-se basicamente em *matinais*, *matiné* e *soirée*. Como a televisão não era popular nos lares das famílias maceioenses, o cinema era o ambiente de fruição coletiva para diversos perfis de público; com diferentes sociabilidades em cada horário. Em geral, os musicais e os desenhos eram exibidos pela manhã, pois era um horário que mais atraía crianças e adolescentes, enquanto que os filmes de terror ou romance eram exibidos á tarde ou á noite. Isso demonstra que a frequência das salas não era restrita a um perfil de espectador, era um espaço onde confluíam vários gostos, enquanto que as sessões possuíam um perfil de público mais demarcado.

A ausência de filmes eróticos e pornográficos durante os anos sessenta não significa que não havia sociabilidades eróticas. Como disse anteriormente, elas eram presentes na dinâmica de sociabilidades das salas. Apesar do filme não se declarar erótico ou pornográfico, dependendo de sua avaliação, os frequentadores poderiam considerar determinados filmes eróticos ou pornográficos. Um julgamento moral poderia tornar o filme condenável ou não. Certa vez, o filme *Noite Vazia* de Walter Hugo Khouri foi exibido no cine avenida¹¹, e propagandeado como um filme picante, após a exibição muitos frequentadores saíram em busca de outros espaços de sociabilidades erótico-sexuais, a procura de parceiros e parceiras para a realização de atividades sexuais, nos bares e cabarés da região do Poço e Jaraguá.

Nos anos sessenta, os filmes, que fossem considerados pornográficos, eram comumente exibidos em cinemas “poeirinhas”. Acreditamos que estas exibições ocorriam nos “poeirinhas” por serem considerados um tipo de cinema com pouco prestígio e estarem situados em espaços da cidade que possuíam um perfil específico de público frequentador. Constatamos que no bairro do Poço e do Vergel do Largo havia um poeirinha em cada um desses bairros, que se dedicavam a esse tipo de programação.

Para melhor compreender a mudança das práticas nas salas, burilamos duas conceituações para diferenciar as práticas tecidas pelos agentes no momento da fruição. Chamo de *sociabilidades eróticas* todas as práticas direcionadas para a conquista, paquera, vivência de namoros, que incluíam olhares, abraços, sarradas, beijos de língua, beijos na orelha, beijos na nuca aperto de mãos; são práticas que exploram os prazeres corporais sem a realização de “atos

¹¹ Era considerado um cinema “poeirinha”.

sexuais”. Já o termo *sociabilidades erótico-sexuais-permissivas*, refere-se às práticas que, além dessas práticas citadas acima, havia “atos sexuais”, como o sexo anal, sexo oral, masturbação individual ou a masturbação praticada por outra pessoa, sexo genital. Interessa-nos, com essa diferenciação entre as práticas, delinear a mudança da função erótica e sexual das salas na cidade, pois, a partir de um certo momento, esses “atos sexuais” nas salas passaram a ser frequentes e considerados aceitáveis.

Na diferenciação estabelecida entre as conceituações, observamos que a questão do que é considerado um divertimento familiar precisa de algumas ressalvas. Por diversas vezes, muitos entrevistados associaram a presença dos atos sexuais nas salas como um aspecto que descaracterizou o estatuto de um divertimento familiar às salas. No entanto, percebemos que as sociabilidades eróticas não são uma novidade nas salas de exibição, pois, já nos idos de 1960, constatamos que elas já eram partes das opções de divertimento para casais ou pessoas interessadas em conquistar um relacionamento com outro na cidade, mas de um modo diferente de como ele ficou sendo utilizado nos anos oitenta.

Como exemplo, podemos citar um evento que ocorreu no Lux nos anos sessenta. Elvira Pagã, uma das grandes vedetes do teatro de revista, que, nos anos 1940, 50 e 60, foi considerada um “símbolo sexual” realizou um show na sala do Lux. Elinaldo Barros (1988), que na época deste evento era garoto, narra que foi com seus amigos assistir uma sessão que antecedia o show, com filme *Bolhas Assassinas*, após o término da sessão o intuito da turma de amigos era de conseguir driblar o lanterninha para ficarem no show de Elvira. Para tristeza do grupo, não conseguiram, pois, a entrada só foi permitida para homens que tivessem mais de 18 anos.

Figura 19- Elvira Pagã



Fonte: <https://jornalggn.com.br/blog/mara-l-barauna/os-95-anos-de-elvira-paga-por-mara-l-barauna>

Com isso, queremos ressaltar que as sociabilidades eróticas estão intimamente relacionadas com a concepção de um divertimento familiar, ou seja, o próprio divertimento familiar é permeado de sociabilidades eróticas, um não exclui o outro.

As dinâmicas relacionais entre os espectadores, envolviam a conquista de um (a) parceiro (a) através de um jogo de sedução a partir de signos táteis, como a troca de olhares ou qualquer outro movimento que atuasse como uma estratégia de aproximação entre pessoas que se dedicavam, na sessão, para a conquista de um(a) parceiro(a), como também as interações entre casais já formados que buscavam um tipo de vivência mais picante como beijos de língua, rapazes que passavam as mãos nas pernas e coxas das companheiras, beijos no pescoço, na orelha, ou então quando as mulheres acariciavam a nuca de seus namorados ou até mesmo (caso ela não estivesse com um irmão ou outra companhia) passar a mão por cima da parte da calça onde ficava o pênis e coisas do tipo. Eram práticas como essas, que não se encerravam no “ato sexual” propriamente, que formavam um acervo de vivências relacionadas às carícias e às preliminares. Os principais frequentadores eram casais de namorados, paqueras e casados; homens e mulheres de faixa etária variadas, afinal a restrição seguia de acordo com a censura dos filmes. Não obtivemos evidências sobre interações entre casais gays na sala, parece-nos que era algo pouco frequente. Essas sociabilidades assemelham-se a uma forma de jogo que Simmel (2006) chamou de coqueteria, pois não eram práticas que se encerravam no ato sexual, mas sim um jogo de variações eróticas.

Sob a marca sociológica da sociabilidade, porém, na qual não entra de todo a vida plena das pessoas, autêntica e centralizada em si mesma, a coqueteria é o jogo da ironia e do gracejo com o qual o elemento erótico ao mesmo tempo desata os puros esquemas de suas interações de seu conteúdo material ou totalmente individual. Assim como a sociabilidade joga com as formas de sociedade, a coqueteria joga com as formas de erotismo – uma afinidade de essência que de certa maneira predestina a coqueteria a ser um elemento da sociabilidade (SIMMEL, 2006, p.74).

Uma de nossas entrevistadas, que preferiu não ter seu nome revelado, contou que, quando o cinema ficava lotado, os rapazes ficavam nos janelões que davam acesso a sala de exibição e, por vezes, a entrevistada insistia em passar só para ouvir um possível assobio de seu paquera. Se o assobio viesse do rapaz que ela estava de olho, então ela pediria para que alguma amiga fosse lá falar para ele que ela estava a fim. Eram práticas como essas que permeavam as sociabilidades desses períodos.

Outro ponto importante se refere à censura desse período. Essas sociabilidades aconteciam sobre a mira de fiscais e lanterninhas. A vigilância das salas, para que práticas consideradas inaceitáveis não acontecessem, era assegurada pela presença de guardas que circulavam no espaço durante toda a exibição do filme. Também havia fiscais que ficavam na porta do cinema, sua função era não deixar que pessoas com idade inferior aquela delimitada pela censura “maiassem”. Os guardas ficavam responsáveis por fiscalizar os comportamentos que eram considerados inapropriados para a ambiência das salas, sua lanterninha tornava público rostos que transgrediam as regras de usos do espaço, ele cumpria um papel muito importante na dinâmica das salas. Ao atuar como um fiscal dos costumes, ele garantia aos demais expectadores uma segurança de que tudo seguiria dentro do controle, como também se algum espectador se sentisse incomodado por outro era só aciona-lo. Sua ausência nos anos oitenta pode ser vista como uma mudança na *internalização* das regras de comportamento que os espectadores tinham sobre como agir no ambiente das salas. É interessante observar como ao longo do tempo a figura do lanterninha foi reduzindo até desaparecer completamente.

A relação entre a função erótica das salas e as imagens nas dinâmicas de sociabilidade pode ser constatada na fala heurística de Fátima, moradora do bairro da Ponta Grossa há mais de quarenta anos. Ela destacou que, durante os finais de semana, era muito comum ir com seu namorado ao cinema Lux, desde que, seu irmão mais novo fosse junto. Quando chegavam na sala de exibição, seu irmão geralmente sentava ao seu lado e ficava comendo pipoca. Fátima conta que passava a sessão de mãos dadas com seu namorado, às vezes, o seu namorado beijava seu pescoço e gostava de dar “cheirinho”, nada muito demorado. Eram carinhos rápidos, mas que só aconteciam na sessão. Quando era exibida uma cena de beijos entre o casal, ela conta que apertava a mão de seu namorado com força. Na opinião dela, o filme era importante, pois rendia assunto para conversar depois e era uma forma de se distrair, pois ela disse que não costumava sair para outros lugares com seu namorado. Sob esse aspecto, observamos que timidamente vão surgindo filmes do gênero erótico e pornográfico, principalmente a partir dos anos 1970, quando as comédias eróticas passaram a ser frequentes. Reconhecidas popularmente como pornochanchadas, essas produções, inicialmente, se caracterizavam pela narrativa visual direcionada para a excitação do público através de situações que deixavam implícito a realização de práticas sexuais, consideramos que esse tipo de filme abriu caminho para a entrada de filmes que foram considerados pornográficos. Ao consultarmos os jornais desse período, percebemos que apenas quatro cinemas estavam realizando propagandas nos jornais, o que expressa como estava o cenário do circuito exibidor na capital. Assim, tornou-se incontornável reconhecer uma diminuição na frequência do público às salas de exibição. As próximas tabelas

esquadrinham um pouco do panorama da programação da época. Nelas, podemos destacar um aumento de filmes cuja censura indicava para maiores de 18 anos:

Tabela 4: Programação fílmica de 07/Janeiro/1970

07/01/70	Filme	Censura	Horário	Gênero
Lux	A Trilha dos Desalmados	14 anos	20	Terror
Rex	Expresso Istambul/Só matando	14 anos /18 anos	19:00 21	Drama/policial Drama/policial
São Luiz	Catarina da Rússia	14 anos	13/15/17/19/21	Faroeste
Ideal	O Cangaceiro Sanguinário	14 anos	21h	Ação/policial

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Tabela 5: Programação fílmica de 12/Janeiro/1970

12/01/70	Filme	Censura	Horário	Gênero
Lux	Deu a Louca no Cangaço	14 anos	15/19:15/21h	Terror
Rex	O Cangaceiro Sanguinário	18 anos	14:20/16/18:20/ 21h	Ação/policial

São Luiz	O Irmão Caçula	14 anos	08:20/10:30	Faroeste
	Duas Garotas Românticas	18 anos	14/16	Comédia Musical
	Arabella	18 anos	19:10/21	Comédia
Ideal	Khartoum	14 anos	13:30/16/18:30/21h	Ação

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Tabela 6: Programação fílmica de 13/Janeiro/1970

13/03/70	Filme	Censura	Horário	Gênero
Lux	O Homem que Comprou o Mundo	14 anos	20h	comédia
Rex	Nasce Uma Mulher	19/21 anos	18 anos	Drama
São Luiz	A Máscara da Traição	18 anos	13:40/15:30/17:20/19:10/21	Policial
Ideal	Resgate de uma Vida	14 anos	15/19:00/21:00	Drama -

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

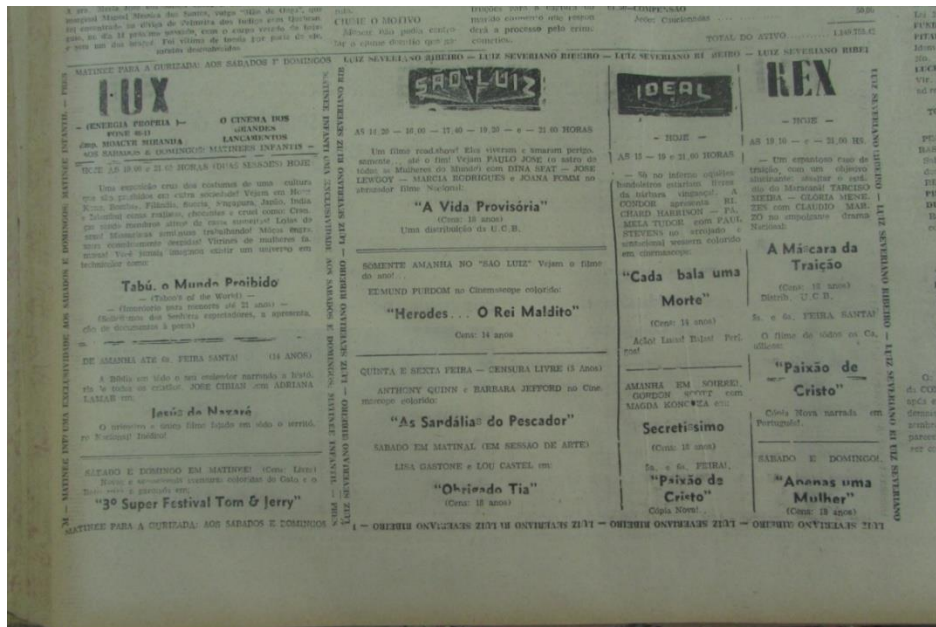
Tabela 7: Programação fílmica de 24/Janeiro/1970

24/03/70	Filme	Censura	Horário	Gênero
Ideal	Cada Bala uma Morte	14anos	15/19/21	Faroeste
São Luíz	A vida Provisória	18anos	14:20/16/17:40/1 9:20/21h	Drama
Rex	A Máscara da Traição	18anos	19:10/21h	Policial
Lux	Tabu, o Mundo Proibido	21 anos	19/21h	Não identificado

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Em um cenário marcado por uma intensa censura, vinda do golpe militar, muitos filmes foram duramente barrados ou indicados para maiores de 18 anos. Até mesmo filmes que não tinham uma proposta erótica ou pornográfica receberam essa classificação etária. Dos treze filmes que estavam previstos para serem exibidos na semana do dia 24/03/70, seis continham a indicação para maiores de 18 anos, *A máscara da Traição*; *Secretíssima*; *Apenas uma Mulher*; *A Vida Provisória*; *Obrigado Tia*; e *Tabu, o Mundo Proibido*.

Figura 20 – Programação filmica do jornal local



Fonte: Jornal Gazeta de Alagoas, 24/03/1970.

No caso do filme: *Tabu, o Mundo Proibido* para confirmar a idade do espectador abaixo do horário da sessão eles salientam que serão solicitados documentos de identificação na porta, pois o filme estava indicado para maiores de 21 anos, isso revela a preocupação por parte do exibidor em garantir que ele não seja cobrado ou acusado por não fiscalizar. Outro ponto importante é que na programação ele é o único filme que tem uma sinopse, que diz:

Uma exposição crua dos costumes de uma cultura que são proibidos em outra sociedade. Vejam em Honk Kong, Bomaby, Finlândia, Suécia, Singapura, Japão, Índia e Istambul. Cenas realistas, chocante e cruel como: crianças sendo membros ativos de causas suspeitas, lojas de sexo, massagistas seminuas trabalhando! Moças engraxates completamente despidas! Vitrines de mulheres famosas! Você jamais imaginou um universo technocolor como *Tabu, o mundo proibido*. (JORNAL DE ALAGOAS, 23/03/1970)

A sinopse adianta ao espectador, em tom de novidade, o que ele poderia encontrar no filme, um modo de atrair e alertar do que se tratava. Esse filme foi exibido no Cine Lux, o mesmo que também exibia em sua programação desenhos infantis nos finais de semana e na sexta feira santa Jesus de Nazaré, afinal sociabilidades eróticas integram o âmbito das diversões da família.

A presença desses filmes na programação é um indicador que houve uma mudança nas salas. Ocorre que essas mudanças nas práticas não partiram apenas dos filmes, houve também uma mudança nas maneiras como os indivíduos sentiam e viviam seus afetos relacionados aos

prezares sexuais, onde os próprios filmes são frutos dessas mudanças. Esses filmes direcionados para maiores de 18 anos tratavam de um modo diferente as dinâmicas da sexualidade entre homens, mulheres e pessoas do mesmo sexo. As sociabilidades desencadeadas por esses e nesses encontros não se encerravam na fruição dos filmes, um novo padrão de comportamento passou a tomar as salas de exibição.

Assim, nas sessões com os filmes cujo conteúdo abordasse mulheres nuas, sexo, beijos picantes, os agentes sentiam-se mais livres para se expressarem e buscarem seus prazeres conforme a satisfação de seus desejos, a partir de códigos miméticos estabelecidos no convívio das salas. Desse modo, a partir dos anos oitenta o público das sessões para maiores de 18 passou a ficar cada vez mais restrito. Com um público marcadamente masculino, homens heterossexuais desacompanhados ou na companhia de uma ficante, namorada ou de uma prostituta, homens gays em busca de algum parceiro casual ou com seu companheiro fixo e jovens rapazes em um período de iniciação sexual, esses eram os principais perfis dos frequentadores dessas sessões.

A função erótica das salas ganhou uma nova direção com a exibição dos filmes eróticos e pornográficos. Novas sociabilidades passaram a acontecer durante a exibição desses filmes, elas caracterizavam-se principalmente pela realização de práticas sexuais que anteriormente, até meados dos anos setenta, não aconteciam nas salas. As práticas que conceituamos como sociabilidades-erótico-sexuais-permissivas tornaram-se o grande atrativo desses espaços, de tal modo que, em muitos casos, após algum tempo, o filme se tornava apenas uma espécie de “convite”, que, como filme propriamente, ficava em segundo plano durante a sessão. Mas isso não era regra geral. Para aqueles que não interagiam com outro frequentador, a imagem ainda era sua principal gratificação.

Maria Francisca, uma senhora de setenta anos, ex-dona de um cinema poeirinha que ficava no bairro do Vergel do Lago, no final dos anos setenta, relatou que, ao término das sessões, as salas ficavam muito sujas, fazendo expressão de nojo. Indaguei como era essa sujeira, ainda aparentando estar enojada, ela falou que era sujeira de homem, pois o chão ficava todo melecado.

Também indaguei como ela entrou nesse negócio. Ela me falou que seu tio, um microempresário do ramo de padarias e mercadinhos, percebeu que ter uma sala que exibisse filmes pornô era um investimento rentável, então tomou a iniciativa e abriu uma. Contudo, pouco tempo depois, ele morreu e seu pai assumiu o negócio, porém, tragicamente também, seu pai morreu e, por ser filha única, ela assumiu a frente do negócio. Ao longo da entrevista, Francisca, que agora é religiosa, enfatizava com desprezo esse tipo de negócio. E

constantemente, ao longo da entrevista, repetia que agora é evangélica e não mexe mais com isso. É importante mostrar como nos anos oitenta as produções erótico-sexuais passam a predominar a programação das salas. A partir da programação fílmica, de 1983, podemos verificar como os filmes mudaram. Ao compararmos com a tabela da programação dos anos 1960 e 1970, podemos observar o aumento expressivo de filmes que se declaravam eróticos ou pornográficos. Essa mudança evidencia que os pudores relacionados ao consumo de um tipo de filme, com cenas que continham uma variedade de formas de vivenciar o sexo, já não eram mais os mesmos.

Tabela 8: Programação Fílmica de julho/1983

02/07/83	Filme	Censura	Horário	Gênero
Cine Deodoro	Noite dos Bacanais	18 anos	20h	Erótico/pornô
Auto Cine Veneza	Eros, a História de um Homem Insaciável	18 anos	19 e 21h	Drama
São Luiz	O Cangaceiro Trapalhão	Livre	14:30 16:30 18:10 19:50 21:30	Comédia
Ideal	Um Homem Chamado Django	18 anos	15- 17-19 21h	Ação/Faroeste
Pajuçara 1e 2	Dramática Travessia	18 anos	14 16:30 19 21:30h	Drama
	Crônica do Amor Louco	18 anos	15 -17 -19 21h	Drama erótico
Lux	Mulher de Programa	18 anos	19:20 21:00	Erótico/pornográfico

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Tabela 9: Programação Fílmica de 10/julho/1983

10/07/83	Filme	Censura	Horário	Gênero
Deodoro	Trai, minha Amante Descobriu	18 anos	20h	Pornográfico
Auto Cine Veneza	Gandhi	Livre	20h	Biográfico
São Luíz	O Cangaceiro Trapalhão	Livre	13:40/15:30/ 17:20/19:10/21	Comédia
Ideal	Sexo profundo	18 anos	15/16:30/18/17:30 /21	Comédia erótica
Lux	Banana Joe	Livre	15/17/17/21	Comédia
Plaza	A Vida Segue Igual	Livre	15/19/20:30	Romance biográfico
Pajuçara 1 2	Estado de sítio	18 anos	14 16:30 19 21:30h	Drama
	O Portal do Paraíso	14 anos	15 -17 -19 21h	Faroeste

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Tabela 10: Programação Fílmica de 14/julho/1983

14/07/83	Filme	Censura	Horário	Gênero
Deodoro	s/ propaganda			
Auto Cine Veneza	Gandhi	Livre	19:30	Biográfico
São Luíz	O Cangaceiro Trapalhão	Livre	13:40/15:30 17:20/19:10/21	Comédia
Ideal	Kung Fu Contra os Ladrões	18 anos	15/16:30/18/17:30 /21	Ação
Lux	Giovana e Manuela	18 anos	15/17/17/21	Pornográfico
Plaza	Inquietações de uma Mulher Casada	18 anos	15/19/20:30	Pornográfico/ erótico
Pajuçara 1 e 2	Estádio de Sítio O Portal do Paraíso	18 anos 14 anos	14/16:30/19/21:30 h	Drama Faroeste

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Tabela 11: Programação Fílmica de 24/julho/1983

24/07/83	Filme	Censura	Horário	Gênero
Deodoro	Amor e Perversão	18 anos	20h	Drama
Auto cine Veneza	A Lagoa Azul Tom & Jerry	Livre	20h	Aventura Desenho infantil
São Luiz	O Cangaceiro Trapalhão	Livre	13:40/15:30/ 17:20/19:10/21	Comédia
Ideal	Rei da Boca	18 anos	15/16:30/18/17:30 /21	Comédia erótica
Lux	Giovana e Manuela	18	15/17/17/21	Pornográfico
Plaza	s/ propaganda			
Pajuçara 1 e 2	O Dragão e o Filho	Livre	14/16:30/19/21:30 h	Não identificado

Fonte: tabela organizada pela autora a partir do cruzamento de informações entre os jornais e consulta em diferentes sítios.

Podemos observar a partir dessa tabela a predominância dos filmes que se mostravam como filmes pornô. Assumidamente eles passaram a se enquadrar nesse gênero. A partir desse período, passou a ser considerado um gênero fílmico como os demais. Isso gerava muita curiosidade entre os espectadores, em conhecer essa nova proposta fílmica, que tinha como o atrativo as cenas com sexo explícito. De acordo com o relato de Afonso, que nos anos oitenta estudava na antiga escola técnica – onde hoje é o Instituto Federal de Alagoas - quando largava cedo da aula, ele e seus costumavam frequentar o Cine Plaza, que também ficava no Poço. Como todos ainda eram estudantes e menores de 18 anos, havia uma dificuldade muito grande para entrar, mas era possível convencer o bilheteiro e todos entravam e, com muita algazarra, assistiam aos filmes. Ele conta que era um momento de “tirar onda” e, para isso, se

masturbavam á vontade e relacionavam as atrizes com algumas professoras e gargalhavam incessantemente. Essa demanda por aventura era o que mais motivava o grupo. Todos ficavam ainda mais empolgados para a sessão com a dúvida em não saber se entrariam.

Antigos frequentadores do Cine Lux, dois senhores que costumam jogar dominó na Praça Moleque Namorador, na Ponta Grossa, recordaram que, como na época existiam poucos motéis na cidade e eles não tinham carro, a oportunidade que eles tinham, para vivenciar uma sociabilidade erótico-sexual-permissiva, era a de levar sua namorada no cinema. Lá eles não seriam incomodados e poderiam “dar uns amassos na gata”. Essas companhias, como dito, não eram prostitutas. Segundo um entrevistado, Ivo, podia ser uma ficante ou mesmo a namorada. Ainda segundo Ivo, o Lux “...era um cinema da família tradicional, frequentado por muitas crianças, muitos adolescentes, muitas famílias que vieram do interior para morar aqui...”. Para ele, quando os filmes pornôns chegaram, o cinema deixou de ser familiar.

O outro senhor me contou que havia também códigos específicos nessas salas. O lugar escolhido já indicava uma determinada preferência por algum tipo de investida. Por exemplo, a fileira mais distante da tela, onde tinha pouca incidência de luz, representava um espaço para alguém que quisesse um tipo de vivência mais “quente”. As satisfações vivenciadas de forma compartilhada consistiam em beijos, abraços, atividades masturbatórias, sexo oral e “sarradas”. Enfim, um conjunto de preliminares onde os frequentadores trocavam carícias, de modo a causar tesão e prazer no outro através do toque no corpo, sem haver a efetivação da prática sexual. Essas sociabilidades passaram a ficar autorizadas e frequentes na exibição dos filmes eróticos e pornográficos.

Sobre essa mudança nas sociabilidades, Vale (2000) ressalta que o estatuto das salas também mudou. O proibido passou a ser permitido, o que era imoral tornou-se moral, o ilícito deu lugar ao lícito; a frequência mista passou a ser eminentemente masculina. Esses aspectos denotam que a configuração do espaço possibilitou uma nova disposição do prazer:

[...] enquanto “controle-estímulo” através de uma exploração econômica da erotização (que alguns chamariam de erotomania), mas também enquanto lugar de uma “sexualidade plástica” que, mesmo marcadamente episódica e efêmera, pode se oferecer como um meio de promover e elaborar singularidades e configurações novas e imprevistas (VALE, 2000, p.28).

Conforme a reflexão de Vale (2000), essas experiências episódicas e efêmeras forjaram uma nova configuração imprevista. Havia todo um conjunto de estímulos que buscavam excitar esse espectador e, mesmo nas salas, ele mantinham um autocontrole diferente de outros espaços.

Ao dedicar a programação quase que exclusivamente à exibição de filme com temáticas sexuais, as salas ficaram especializadas em um tipo de serviço: o consumo não só dos filmes, mas de experiências suggestionadas pelas imagens cinematográficas. A partir da exibição desses filmes, os cinemas de rua tornaram-se um ponto de encontro para sociabilidades que até então não eram costumeiramente vivenciadas nesses ambientes. E diferente dos anos anteriores, ficaram reconhecidos como cinemas pornô.

É importante salientar que as dinâmicas das sociabilidades erótico-sexuais-permissivas tornaram-se aceitáveis em cinemas declaradamente pornô, ou em sessões exclusivas para maiores de 18 anos com filmes do gênero erótico ou pornográfico. Em outras salas de exibição da cidade, onde esses filmes não eram exibidos, as sociabilidades eróticas permaneciam presentes no divertimento desses ambientes.

Mudança da estrutura da vergonha entre os espectadores

Com a predominância dos filmes pornô e das sociabilidades erótico-sexuais permissivas, podemos observar uma mudança na estrutura da vergonha entre os indivíduos nas salas. O receio do frequentador ou da frequentadora da sessão de filme pornô era muito mais em ser visto entrando ou saindo do cinema, isso sim poderia lhe causar algum tipo de constrangimento. Uma vez dentro da sala, esses sentimentos não os preocupavam. Percebemos que os filmes permitiram ao espectador uma vivência erótico-sexual, que só acontecia de forma tranquila porque todos internalizaram que ali era um lugar para aquele tipo de experiência. Neste espaço e no momento adequado, tal vivência poderia ocorrer sem perturbações, sem causar dano ao outro, afinal todos estavam ali em busca da excitação.

Como fenômeno sócio-psíquico, esse tipo de experiência é parte de uma mudança na estrutura de personalidade relacionada à sexualidade onde os agentes passaram a vivenciar suas experiências eróticas e sexuais apartadas da ideia de reprodução ou casamento, podendo experimentar o prazer pelas imagens, mas também com diferentes parceiros. Assim, o prazer poderia se encerrar na imagem, ou se prolongar nas práticas de satisfação compartilhada com um parceiro ou parceira. Essa mudança na estrutura da personalidade mostrou-se pertinente para discutir como as salas com a exibição dos filmes eróticos e pornô expressam uma mudança nos autocontroles. Se antes havia toda uma série de cuidados e atenções para que

determinadas ações não acontecessem, ali, naquele espaço, no momento da exibição, passaram a acontecer sem qualquer tipo de constrangimento durante as exposições.

Anthony Giddens (1993), em sua discussão sobre a transformação da intimidade nas sociedades modernas, chama essa nova forma de expressão do sexo, de uma *sexualidade plástica*, que consiste em um tipo de sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução, uma busca pelo prazer. Nota-se que as narrativas fílmicas dessa sessão estavam alicerçadas nessa sexualidade plástica. Com formas estéticas diferenciadas, elas expressam as tensões e equilíbrios de vivenciar as conquistas relacionadas à obtenção do prazer.

Deste modo, este tipo de divertimento passou a ser mais presente a partir dos anos 1980, porque a configuração anterior não permitia o convívio desse tipo de divertimento. Observamos que a capacidade individual de sentir prazer nos cinemas mudou ao longo do tempo. Se essas sociabilidades ocorressem fora daquela sessão, então certamente o consumidor seria execrado do espaço e reconhecido de forma negativa. Por isso que os filmes possibilitaram novos limites conformadores à dinâmica das salas de exibição.

Inspirada na leitura de Cas Wouters (2001,2004,2012), ressaltamos que as práticas ambientadas nas salas de exibição passaram a ter uma nova direção, com a predominância dos filmes de conteúdos erótico-sexuais e práticas de divertimento voltadas para a satisfação e autossatisfação dos desejos sexuais mimeticamente permitidas naquele espaço. Houve o que chamamos de uma *sexualização* das salas. Assim, uma resignificação do tipo de oferta proporcionada nos cinemas de rua, além de filmes, eles passaram a ofertas experiências relacionadas ao sexo.

Norbert Elias (1994) em sua reflexão sobre a civilização, como transformação do comportamento humano, faz uma reflexão a respeito das mudanças de atitudes nas relações entre os sexos, e nos mostra como aos poucos houve uma associação mais forte da sexualidade com a vergonha e o embaraço, como também à correspondente restrição ao comportamento, que se espalhou por toda sociedade. Para ele, no processo civilizador a sexualidade foi cada vez mais transferida para trás da cena da vida social e isolada em uma figuração muito específica: a família nuclear. Tendo em vista que no curso do processo civilizador o impulso sexual foi sujeito ao controle e transformação. É notório que houve uma pressão para que se estabelecesse um controle da exposição dos impulsos sexuais. Nas sociedades ocidentais, o casamento monogâmico tornou-se a grande instituição reguladora das relações sexuais. Deste modo, a vivência da sexualidade, por homens e mulheres, foi confinada ao casamento, de modo que se estabeleceu uma série de sanções sociais para controlarem o que seria ou não aceitável publicamente sobre a sexualidade. Muito resumidamente, estamos falando sobre um processo

de longa duração, onde ao longo da história, o controle efetivo que o casamento teve sobre as relações sexuais mudou, nem sempre foi o mesmo, assim como nem sempre homens e mulheres sentiram vergonha de falar e mostrar que praticam atividades sexuais.

Como exemplo dessa mudança, Elias (1994) descreve que entre os costumes de casamento na sociedade absolutista da França, a noiva e o noivo eram conduzidos pelos convidados, despidos e presenteados com suas camisolas. Havia um padrão específico de vergonha que lentamente foi modificando-se, os noivos não se sentiam envergonhados, algo completamente diferente dos dias atuais. Deste modo, Elias (1994) aponta que essa mudança nos comportamentos refletiu uma mudança na estrutura de personalidade, abrindo espaço para novas formas de autocontrole e subjetivação.

Partindo dessa formalização dos comportamentos, desenvolvida por Elias (1994) em sua teoria dos processos civilizadores, Cas Wouters (2004) elabora uma reflexão sobre como esses processos continuaram rumo a uma informalização, constituindo uma personalidade de terceira natureza. A proposta de Wouters (2004) é delinear os processos de informalização que continuaram durante o século XXI. Sua análise baseia-se em livros de etiquetas americanos, holandeses, ingleses e alemães publicados desde 1880. Ele atenta para tendências gerais, mas também faz uma ressalva para as variações nacionais desses processos. Das tendências gerais, o autor infere que houve uma aproximação social e psíquica entre classes sociais, sexos e gerações, como também uma integração social e nacional levando a crescentes demandas pela regulação das emoções. Ao pensar nas mudanças gerais, nos códigos sociais que envolvem uma alteração específica nos autocontroles, ele foca em como os processos de longa duração de formalização de condutas e disciplinamento das pessoas, descrito laboriosamente por Elias (1994), converteu-se em um longo processo de informalização dos comportamentos e uma emancipação das emoções.

Wouters (2012) indica que esse processo de informalização se deu desta forma devido à formalização estabelecida anteriormente. Quando uma mudança geral nas sensibilidades proporcionada pela expansão do mercado e a intensificação de disciplina requerida, e sua penetração em espaços anteriormente intocados, aliado a formação dos estados nacionais, levou a um tipo de formação da consciência que dependeu da expectativa de que a maioria das pessoas cumprissem suas promessas. Assim, ao longo do século XIX, foi se construindo uma confiança e uma solidez moral nos circuitos burgueses. Essa reputação da solidez moral tratava-se de uma autodisciplina para uma disposição metódica de um controle firme, por isso os meios burgueses passaram a controlar as competições sociais e sexuais, construiu-se, assim, uma segunda

natureza, que, como propõe Wouters (2012), foi perdendo sua vitalidade e adeptos ao longo do século XX, especialmente a partir dos anos 1960.

À medida que a maioria dos códigos sociais passou a ficar mais flexível e diferenciada, os comportamentos, as maneiras e a regulação das emoções se configuraram como critérios decisivos de *status* e reputação. Tornou-se comum os indivíduos pressionarem uns aos outros para que se tornem menos rígidos e mais conscientes das opções e restrições sociais e individuais. Isso demandou certo nível de conhecimento social e autoconhecimento, como também a habilidade de simpatizar e tomar para si as regras dos outros. Portanto, a carência de uma postura respeitosa passou a ser mais dependente dessa capacidade de autoregulação.

No decurso da integração de grupos socialmente inferiores dentro das sociedades ocidentais, com a emancipação e integração de impulsos e emoções inferiores dentro das personalidades, tanto a censura social, quanto a censura mental declinaram. O medo da fantasia ou da imaginação dissidente diminuiu junto com o medo das autoridades do Estado e da consciência. Houve uma significativa expansão de expressões explícitas de insubordinação, sexo e violência, particularmente no âmbito da imaginação e do entretenimento (Wouters, 2012,p.561).

Enquanto se tornou natural compreender as necessidades e desejos, tanto da *primeira*, quanto da *segunda* natureza; se desenvolveu uma *terceira* natureza. Com isso a culpa, a vergonha e o embaraço ganharam novos contornos. Processos contínuos de constrangimentos fizeram com que esses controles sociais externos se transformassem em controles internos. Na medida em que o leque de alternativas emocionais se espalhou com os processos de informalização, evitar a vergonha dependia da maneira como os indivíduos mostravam-se capazes de controlar seus comportamentos e emoções. A autoregulação, cada vez mais, se tornou o foco e escopo dos controles sociais externos. E assim, na balança de envolvimento e alienação, a antiga cultura da vergonha inclinava-se para baixos níveis de alienação, e a nova cultura da vergonha contava com níveis mais elevados de alienação. Cresceu uma variedade de relações e situações e redes complexas de interdependência, que vieram demandar maiores níveis de ajustes e manobras incrivelmente flexíveis e maneiras sensíveis de acordo com diretrizes diferenciadas.

Portanto, abriu-se um amplo alcance de aceitação de opções de comportamento. Em outro texto (WOUTERS, 2012) em que ele discute o processo de erotização e sexualização de 1880 a 1960, focando na emancipação do amor e do desejo, pensando em uma perspectiva de longa duração, ele infere que as recentes mudanças românticas e sexuais nos relacionamentos são reflexos dos novos códigos sociais que passaram a dominar as relações entre homens e mulheres, garotos e garotas, pais e filhos; uma mudança em direção a uma maior liberdade.

Dessa forma, para ele, as redes de interdependência humana viram-se diante de um novo código social, cujas ações direcionam-se para modos mais reflexivos e informais de sua prática. Pensando, principalmente, os contextos ocidentais europeus, Wouters investigou um contexto bastante distinto da realidade alagoana.

É um erro pensar a informalização como um processo idêntico nos diferentes cenários da vida social, mas essa reflexão nos oferece pistas para pensarmos nas mudanças de comportamentos entre os indivíduos nas salas de exibição. Como ele mesmo ressaltou, esse processo ganha novos contornos a partir das variações nacionais e suas especificidades. Uma vez que o processo de informalização possibilitou a prática de vários tipos de erotismos e sexualizações, constituíram-se formas mais flexíveis de viver as relações amorosas-sexuais. E isso foi conquistado em um trajeto tortuoso de tentativas e erros, e vários fatores contribuíram para isso, como a participação cada vez maior das mulheres no mercado de trabalho; novas tecnologias de controles hormonais que deram a ela a escolha de fazer sexo sem necessariamente se tornar mãe através do uso da pílula, que não implicou apenas nos seus resultados físicos, mas também levantou um debate público sobre a liberdade sexual da mulher; redes de transporte que ampliaram as integrações entre os povos; novas plataformas comunicacionais como as redes sociais e muitos outros. Esses elementos repercutiram de tal forma, criando condições para que as mulheres tornassem sujeito nas relações sexuais e não apenas objeto. Desta forma, a balança de poder entre homens e mulheres foi ficando cada vez menos desigual.

Conforme atenta Wouters, na segunda metade do século XX, especialmente a partir dos anos sessenta, o sexo por puro sexo ou o sexo livre passou a ser mais discutido na esfera pública, onde homens e mulheres passaram a participar das discussões públicas sobre as novas definições do amor, do sexo, da sensualidade. Várias mudanças corroboraram para um equilíbrio da balança de poder entre homens e mulheres, de modo que práticas como o sexo pré-marital, a masturbação, a homossexualidade, a co-habitação entre solteiros, a pornografia, tornaram-se partes do que ele chama de um processo de *informalização* dos comportamentos. Isso implicou novas configurações no equilíbrio tradicional entre o amor e o sexo. Com isso, criaram-se condições de possibilidade para que os indivíduos seguissem uma tendência rumo à emancipação coletiva da sexualidade. Assim como, uma sexualização do amor e uma erotização do sexo.

Voltando ao ponto específico da investigação. Com outros espaços voltados para o consumo fílmico coletivo, os cinemas de rua especializaram-se, com um pujante investimento, em programações predominadas por exibição de produções erótico-pornográficas, chegando

até mesmo a ficarem popularmente reconhecidos como cinemas pornô. O que levou as salas a passarem por tal processo? A mudança no sentimento de vergonha ocorreu principalmente na realização das sociabilidades erótico-sexuais-permissivas nas salas. Se antes os agentes sentiam-se pressionados a não realizar determinadas práticas que lhes causassem constrangimentos, durante as sessões dos filmes pornográficos não havia mais esse mesmo constrangimento.

Os Jornais e a formação do gosto cinematográfico

Observamos que os jornais desempenharam um papel fundamental no direcionamento do gosto do frequentador dos cinemas de rua. Em especial, no modo como eles expressaram as tensões e conflitos relacionados ao espaço da exibição e da programação fílmica, principalmente, sobre como os filmes que eram considerados pornográficos por grupos que se posicionavam contra esse tipo de exibição, como a Igreja e o Estado. Através deles, notamos como a recepção desses filmes alterou-se ao longo dos anos 1960 a 1980. E como os diferentes jornais da cidade abordavam questões relacionadas ao cinema em Maceió.

Chamamos a atenção especial aos jornais, pois eles exerceram uma função muito importante para a construção do gosto e do hábito de ir ao cinema em Maceió, sobretudo, os jornais de grande circulação na cidade, como o Jornal de Alagoas e o Gazeta de Alagoas - que durante um período foram uma mídia hegemônica¹² - e os jornais de orientação política esquerdista, como a Voz do Povo.

Era muito comum, os frequentadores consultarem jornais antes de irem ao cinema. Além das programações fílmicas, o público também tinha a possibilidade de ler as orientações cinematográficas, espécie de resenhas críticas dos filmes, feitas por críticos, por jornalistas, pela própria empresa exibidora, ou por algum indivíduo que ocupava uma posição determinante em alguma das instituições que se preocupavam com o cinema, como um padre. Tais indivíduos tinham uma legitimidade de avaliar e sua avaliação era determinante para a escolha do espectador.

As programações traziam os horários das sessões, os filmes que eram considerados destaque e, por vezes, os nomes e as imagens dos atores ou atrizes de destaque e grande sucesso. Nas orientações, havia breves sinopses dos filmes, com indicações da faixa etária, isto é, uma

¹² Qualquer semelhança com os dias atuais não é coincidência.

recomendação que classificava os filmes, de acordo com o perfil do público direcionado, para adultos, adolescente ou criança.

As salas de exibição também faziam parte das orientações, a exemplo disso, um caso ocorrido em 8 de janeiro de 1960, mostrou-se icônico para pensar essa questão. Foi noticiada no Jornal de Alagoas uma denúncia feita ao juiz de menores, sobre o fato do guarda do Cine Plaza ter contrariado suas ordens. Em uma sessão que aconteceu em uma quarta-feira, às 20h30min, um homem foi barrado na portaria por estar com um menor, sob muita insistência o guarda liberou. A notícia foi manchete do jornal, ela expressou como as salas estavam sendo constantemente observadas e vigiadas, tanto pela figura do Juiz, como pela do guarda. Quando algo acontecia fora do previsto, ecoava como um desrespeito às regras de uso dos espaços.

Também era muito comum nas publicações dessa época expressões como: um *cinema familiar...*; *espaço limpo, moderno e moralizado...*; *divertimento da família...* para se referirem ao divertimento dos cinemas. Ao que parece era uma forma de convencer as classes mais abastadas que se tratava de um divertimento sério e seguro. Em uma matéria da Revista Mocidade (1948) foi convidado Sebastião Santos, diretor geral da empresa Severiano Ribeiro, na época, para mostrar as melhorias que ele havia conduzido como às reformas dos cinemas: Rex, Cinearte, Ideal e Royal. Com uma descrição cinematográfica o repórter narrou a visita guiada por Sebastião Santos. Iniciou pelo Royal. O diretor fez questão de frisar que é o moderníssimo Royal, um tipo de cinema popular moralizado e de boa aparelhagem, referindo-se a nova projeção, por conta do aparelho *Bington*. Ele ainda acrescentou que o recinto estava mais higiênico e melhor até que muitos cinemas de Recife, exceto o Art Palácio e o Trianon. A visita segue para o Cinema Ideal, lá Sebastião ressalta a troca do balcão de madeira por um de cimento, um novo piso em mosaico, novas poltronas, iluminação, reparos no prédio e ajustes na aparelhagem sonora. No Cinearte, apenas foram realizados alguns serviços de higiene. E por fim, no Rex, realizaram uma limpeza e pintura geral, troca das cortinas e das passadeiras. Sebastião agradece a visita da revista aos cinemas, no final, a revista afirma que eles terminaram de conferir o progresso dos cinemas em Maceió e que esse progresso confunde-se com o progresso da própria cidade. O que quero mostrar com essa entrevista é a ênfase que Sebastião atribuiu ao cinema como um espaço moralizado e sua relação com a ideia de progresso, de melhoria, de que o cinema prometia alavancar.

Eram comum expressões como *soirée* e *matinée* para designar o turno das sessões, herança da hegemonia francófila, e trazer certa sofisticação ao divertimento. Outro aspecto interessante é a localização das programações nos jornais. Nos anos setenta, elas passaram a dividir espaço com outras ofertas de serviços, como aluguéis/venda de imóveis e empregos na

parte de anúncios. Antes, elas vinham em diferentes espaços de forma mais solta, umas no início, outras no fim. Um fato interessante é que as sessões dedicadas à sugestão de filmes ou matérias sobre os usos dos espaços diminuíram sensivelmente no íterim dos anos 1960 a 1980.

Nos anos oitenta, as empresas começaram a utilizar *slogans* na programação de seus serviços, até então isso não ocorria. Nos anúncios das salas da rede Severiano Ribeiro lia-se: “cinema ainda é a maior diversão”, talvez, o *slogan* ainda expresse a ideia de que outros tipos de divertimento estavam concorrendo com as salas, mas, “ainda” assim, o cinema era divertido. Já o Cine Ideal trazia: “o melhor western da cidade” e o Lux “o cinema dos grandes lançamentos”, “o sucesso das principais capitais do Brasil, agora na cidade! Com superproduções que elevam o cinema brasileiro”, pois era a sala que mais exibia filmes nacionais, tanto que faziam disso sua marca.

Podemos observar que o jornal A Voz do Povo tinha um posicionamento político diferente dos demais, o que possibilita outro olhar para as dinâmicas dos cinemas de rua em Maceió. O que nos chamou a atenção para esse jornal foi que nele havia reclamações sobre a programação e sobre as salas. Isso também pode ser atribuído ao caráter do jornal, que abertamente se dizia comunista e mantinha uma ligação umbilical com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). O jornal demonstrava pensar na perspectiva do consumidor, do povo, e não dos empresários das salas.

Destacamos algumas colunas sobre cinema para discutirmos. Joalfa, o responsável por essa coluna no jornal, expressava esses aspectos relacionados à exibição de filmes durante o final dos anos cinquenta. O subtítulo da coluna variava conforme o tipo de assunto que seria abordado. Ele costumava escrever sobre as novidades da programação em Maceió. Quando gostava muito de um filme o resenhava e também permitia que os espectadores expusessem suas opiniões sobre o filme.

De acordo com sua avaliação, Maceió era esquecida no tocante a uma boa programação, pois aqui era exibido “abacaxis de toda natureza”, de modo que um ou outro filme francês ou americano de boa qualidade chegava às telas. Como aconteceu, certa vez, quando dois filmes de Alfred Hitchcock estavam em exibição: Rebeca estava sendo reprisado no Ideal e O Homem que Sabia Demais no Lux. Deste modo, Joalfa costumava destacar filmes que lhe chamavam a sua atenção, seja pelo fato do filme ser de um diretor renomado e, na opinião dele, todos deveriam assistir, como também filmes que não deveriam ser vistos.

Conforme podemos perceber na coluna do jornal abaixo, o título filmes impróprios está centralizado na página a fim de chamar a atenção do leitor para o conteúdo, que se trata de uma reclamação, ou melhor, uma reivindicação. No dia em questão, um frequentador do Cinema

São Jorge, que ficava no bairro do Vergel, solicitava que quando fossem exibir filmes só para homens, avisassem previamente e não permitissem a entrada de menores de idade e de mulheres. Esse fato nos mostra que já havia a exibição de filmes considerados, por alguns, como pornô, no entanto, tais filmes não eram bem recebidos publicamente neste período.

Figura 21 - Jornal A Voz do povo

CINEMA

Já é demais!...

JOALFA Filmes Impropios

Infelizmente continuamos a ser explorados pelos cinemas desta cidade, principalmente pelos Cinemas IDEAL, REX e ROIAL, quando se trata de películas nacionais. Será que neste triste Estado não existe Lei nem homens que saibam defender os interesses do povo? Já que a SENHORA "COAP" não olha para os demands, principalmente na questão de cinemas, urge que o sr. Prefeito, os srs. Vereadores, ou mesmo o sr. Governador olhe para esse problema. Continuamos a pagar 18,00 cruzeiros por filmes nacionais, preços para os Cinemas São Luiz, Moderno, Art-Palácio etc. E vejam que o IDEAL não é nem cinema de Segunda... Senhores, será que devemos ser furtados, principalmente por uma organização que nada fez por Maceió e que continua com o seu principal cinema fechado, sem dar uma satisfação!... Senhores, nós, o povo alagoano já estamos saturados...

Recebemos uma reclamação, contra a exibição de filmes improprios, no Cinema São Jorge, no Vergel do Lago.

O nosso reclamante, solicita-nos para que façamos um apelo ao proprietário do Cinema São Jorge, no sentido de que quando tiver que exibir filmes improprios ou os chamados filmes só para homem, que avisem, e não permitam a entrada de menores, nem tão pouco de mulheres.

Aqui fica registrada a reclamação e esperamos que o proprietário atenda esta reclamação.

Publicações Recebidas

Recebemos, e agradecemos a oferta que nos fizeram de três publicações, trata-se de "C Movimento" órgão da União Estadual dos Estudantes de Alagoas; e o "Vou Botar Fora", órgão Literário, Noticioso e Humorístico, bem como o primeiro Boletim da AAI (Associação Alagoana de Imprensa).

Fonte: Jornal A voz do povo, 18/07/1958

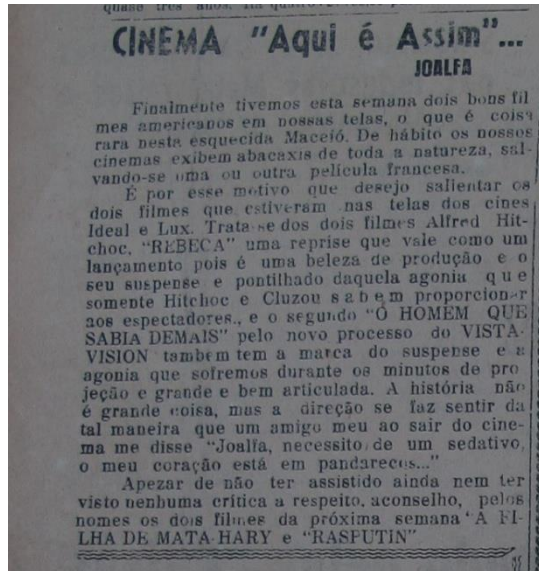
Outro tipo de reclamação bastante recorrente na sessão era sobre o negócio da exibição na cidade. Joalfa afirmava que ele e os demais maceioenses sentiam-se explorados pelo valor do ingresso cobrado nos cinemas Lux, Ideal e Royal, na exibição de filmes nacionais. E questionava sobre a falta de legislação que defendesse os interesses do povo, cobrando assim que os vereadores e o prefeito se posicionassem. Sua indignação se devia ao valor de 18,00 cruzeiros, pois, conforme sua avaliação, esse preço é para cinemas como o São Luiz, o Moderno ou o Art Palácio. Isso demonstra que essas salas se distinguiam das demais por oferecerem serviços e instalações superiores.

Prosseguindo, ele fala que estavam todos sendo furtados por uma organização específica, no caso a rede que administrava as salas em questão, a Empresa Severiano Ribeiro. Ele destacava que a empresa nada fez por Maceió e que continuava com seu principal cinema fechado¹³ sem dar satisfações ao povo alagoano, que estava saturado. Nesta coluna, há um

¹³ Refere-se ao cinema São Luiz, que em 1959 fechou para reformas, devido as reclamações das péssimas condições da sala.

posicionamento em nome do povo, do frequentador das salas, em oposição à empresa Severiano Ribeiro. Por vezes, ele destacava a programação dos outros cinemas, de empreendedores locais, como Moacir Miranda e Hermam Voss, mostrando que eles não exploravam no valor do ingresso.

Figura 22 – Jornal A Voz do povo 2



Fonte: Jornal A voz do povo, 09 de março de 1958

Como exemplo dessa situação, no dia 27 de julho de 1960, Joalfa mostrava que o Cine Lux estava exibindo um filme com Ronaldo Lupo e Liana Durval, grandes artistas da época, sem majorar o valor do ingresso, enquanto que o “TRUST”¹⁴ Severiano Ribeiro cobrava 18,00 cruzeiros em cinemas como o Ideal, revelando a posição que o cinema Ideal ocupava entre os demais. Deste modo, verificamos que esses diferentes posicionamentos dos jornais referentes à dinâmica do cinema em Maceió devem-se principalmente pelo fato de que havia uma relação entre as empresas e os jornais, marcada pelo negócio publicitário.

Nos anos sessenta, era clara uma posição negativa com relação aos filmes considerados eróticos ou pornográficos por parte dos jornais que não tinham uma relação econômica - publicitária - com as empresas exibidoras. Já nos anos oitenta, mesmos os jornais que não mantinham este tipo de relação econômica, tratavam de uma maneira festiva a qualquer programação, ressaltavam as múltiplas opções de gêneros cinematográficos dos cinemas da cidade. Como exemplo, podemos citar o Jornal de Alagoas, que, no dia 03 de julho de 1983, trazia uma coluna com o título: “Do sexo explícito ao Conde Drácula”, com comentários sobre a variedade de gênero fílmico que podia ser encontrada nas salas de exibição, como os filmes

¹⁴ Aspas usadas para evidenciar que o termo *trust* foi usado por Joalfa no jornal.

Rambo - Programado para Matar; Fitzcarrald; Patrulha 777; Drácula- o Filho de Frankstein; e Joana, a História de uma Mulher. Sobre esse último, o comentador destacou que se tratava do maior clássico do cinema erótico moderno, dando destaque ao fato de não ser nacional, o que trazia uma maior credibilidade aos admiradores do gênero. Talvez ele esteja se referindo indiretamente e de modo pejorativo às produções nacionais da famigerada pornochanchada.

Capítulo 3:

Condições sociais de possibilidade da mudança no prestígio dos cinemas de rua

Um dos objetivos dessa investigação foi tentar apreender as condições de possibilidade que contribuíram na mudança do prestígio e da distinção dos cinemas de rua entre os anos sessenta e oitenta em Maceió, e como essa mudança facultou a uma recepção de uma programação e dinâmica erótico-sexual. Ao examinarmos a predominância das sociabilidades erótico-sexuais-permissivas nas salas, a partir da exibição dos filmes pornográficos, saltou aos olhos que, para grande parte dos frequentadores, ir a um cinema já não tinha mais a mesma importância social ostentatória que anos atrás significava. No caso dos Cines Lux, Plaza e Ideal, eles tornaram-se cinemas desimportantes, ou seja, deixaram de ser uma opção de lazer para todo o bairro, pois ficaram restritos a um perfil de público.

Diante dessa questão, observando esse fenômeno sócio-histórico a partir de uma visada que pensa na longa duração, ressaltamos que a semelhança entre esses três cinemas não é gratuita, está ligada ao curso das dinâmicas de sociabilidades semelhantes que eles vivenciaram. Notamos que em suas trajetórias, três aspectos mostraram-se pertinentes para avaliarmos a preferência do espectador por um novo espaço de consumo de filmes, foram eles: a) a impossibilidades das salas de rua aderirem a suportes de tecnização mais avançados; b) o consumo fílmico nos domicílios; e c). a urbanização da cidade. Assim, importa acentuar que esses fatores engendraram efeitos não-programados e cada aspecto abriga questões que se relacionam e atestam a direção das novas ofertas e demandas dos cinemas de rua.

Do prestígio à decadência: ir ao cinema em Maceió

Desde o início do século XX até a segunda metade do século XX, os cinemas de rua foram uma importante opção de divertimento entre os maceioenses. Lugar de encontros diversos, da paquera, dos amigos que trocavam gibis antes da sessão, das mocinhas que acompanham as revistas sobre os galãs hollywoodianos, dos rapazes que curtiam o *bang bang* do faroeste, dos intelectuais do cinema de arte. As salas eram de todos aqueles que de algum modo eram afetados pelo cinema.

A meu ver, o discurso que avalia as salas como espaços decadentes, difundido a partir dos anos oitenta, expressa que esse formato de ver filme já não atendia mais as demandas do público e da indústria cinematográfica. Percebe-se como, pouco a pouco, eles foram fechando as portas ou tendo seus espaços transformados em igrejas ou cinemas pornôis, por exemplo.

Dessa forma, nos bairros em que os cinemas ficavam situados, eles tornaram-se lugares que fazem parte da memória das sociabilidades da cidade.

Conforme a lembrança dos frequentadores das salas dos anos sessenta, nesse período, para ir a um cinema como o Lux ou o Plaza, era necessário estar bem trajado. Isso significava colocar uma roupa que não se usava comumente, mas sim em ocasiões especiais. As mulheres, em geral, colocavam sapatos com saltos e se maquiavam. Já os homens vestiam uma camisa mais “arrumada”, todos com muito perfume. Criou-se entre os frequentadores a ideia de que o cinema era um lugar *chic*, então, por isso, era necessário se vestir e se comportar de modo que expressasse um tipo de capital social, evidenciando que você era uma pessoa *chic*.

Havia um tipo de ostentação no hábito de ir a determinados cinemas. A opulência dos grandes cinemas, associada ao que era considerado uma boa programação, e o comportamento do público demarcavam prestígio aos seus frequentadores. Mas esse prestígio foi se perdendo ao longo do tempo, e esses espaços passaram a ficar reconhecidos como lugares decadentes. Heloisa Buarque de Almeida (2008), a partir de sua investigação sobre o circuito de cinemas de rua paulistano dos anos cinquenta, observou que o discurso da decadência dos cinemas de rua foi propagado tanto na imprensa como no senso comum, especialmente entre os entrevistados mais velhos, que rememoravam os tempos de cinemas de forma saudosista. De acordo com a avaliação de Almeida (2008), esse discurso reside no fato dos entrevistados avaliarem a situação das salas a partir de suas vivências de juventude, e quando comparam com os anos finais do cinema, quando as salas exibiram basicamente pornô e caratê, avaliam que o lazer se tornou decadente.

De modo semelhante, observamos esse tipo de avaliação entre os entrevistados maceioenses. Para os antigos frequentadores, a decadência está relacionada, principalmente, ao conteúdo da programação das salas sobreviventes e ao fechamento de outras salas. Destacam que houve a decadência de um hábito, de uma forma de se relacionar com o cinema, de viver a cidade. Nota-se como essa decadência está associada a uma mudança no mercado exibidor, que passou a dispor as salas junto de outros empreendimentos comerciais, para oferecer um novo formato de consumo de filmes, os *shoppings*.

Thalita Gomes Ferraz (2009) fez uma observação muito importante para pensarmos sobre a decadência do negócio dos cinemas de rua, a partir de sua pesquisa realizada com os cinemas de Rua da Tijuca, no Rio de Janeiro. Ela nos mostra que os diferentes momentos do mercado exibidor na cidade foram afetados principalmente por transformações que ocorreram no desenvolvimento da indústria de filmes estrangeira e brasileira, que são atravessados pelos

contextos socioeconômicos nacionais e internacionais. E ressalta que, o cenário de cada época do negócio da exibição está intrinsecamente ligado ao panorama do mercado audiovisual, logo:

É interessante ressaltar que o desenvolvimento da indústria cultural brasileira – e de um espírito capitalista consolidado segundo interesses econômicos variáveis em cada época – ajudaram a guiar os consumidores de cinema, oferecendo moldes através dos quais cada geração pôde apropriar-se deste bem cultural e das esferas simbólicas que tais produtos midiáticos representam nos cotidianos. Nesse sentido, a forma com que os espaços de exibição das cidades são experimentados década a década parece corresponder também às diversas (re)orientações dos comportamentos dos indivíduos, as quais se modificam concomitante às metamorfoses do capitalismo (com seus mercados, formas de consumo e indústrias constantemente reinventados). (FERRAZ, 2009, p.06)

Assim, podemos observar que os espaços de exibição se modificam na medida em que o campo cinematográfico cria e recria novos formatos de consumir o filme. Com efeito, as salas de exibição acompanham as diferentes formas de experimentação desse bem cultural. O cinema sai da rua e vai para o último piso dos *shoppings*, para justamente acompanhar as novas configurações da vida na cidade. Essas mudanças nos fenômenos culturais recebem diferentes tipos de avaliações por parte dos agentes. Para os frequentadores dos cinemas de rua dos anos 60 e espectadores com um perfil mais cinéfilo, as salas de rua evocam um momento de prestígio e concordam que a concentração das salas nos *shoppings* também é expressão de uma decadência, mas isso é assunto para outro momento.

Destarte, os cinemas de rua de Maceió não escaparam aos novos problemas e novas disposições cidadinas emergentes nos anos oitenta. Observamos que a fase de derrocada desses cinemas ocorreu em um período onde os brasileiros e as brasileiras vivenciavam uma forte recessão econômica. Foi nesse cenário que o mercado exibidor brasileiro começou a dar sinais que esse modelo de consumo de filmes já não era mais rentável e, somado a isso, houve uma completa ausência de políticas culturais que assegurassem a permanência das salas, por parte do Estado. Deste modo, as salas dos cinemas de rua deixavam de ser uma opção de divertimento.

Em um intervalo de dez anos, entre 1975 e 1985, praticamente metade das salas do país encerraram suas atividades, chegando em 1995 apenas com um terço do que havia nos anos setenta.

Tabela 12: número de salas de exibição no Brasil:

Ano	Número de salas
1975	3.276
1985	1.428
1995	1.033

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA/ANCINE), disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>

Para João Barone (2008), os principais fatores que corroboraram para o encolhimento do circuito de salas comerciais foram de ordens política e tecnológica. Ele destaca a pouca regulação estatal no tocante a ocupação do circuito nacional pela produção hegemônica distribuída pelos grandes conglomerados de mídia norte-americanos e as mudanças do aparato técnico da exibição, como fatores que redesenharam o perfil do negócio exibidor brasileiro. Em decorrência de um mercado concentrado, um dos principais efeitos foi o aumento do custo do ingresso, o que afastou o público, principalmente das classes populares. Com isso, o cinema no Brasil virou diversão das elites. O mercado de salas de exibição reduziu sensivelmente no interior do país, permanecendo concentrado nos grandes centros, com os cinemas de *shopping*.

O desaparecimento dos cinemas no interior e nos bairros foi resultado do comprometimento da sustentabilidade do negócio com a venda de ingressos. A receita da bilheteria deixou de ser suficiente para arcar com os custos da sala, a manutenção dos projetores, do som, do ar condicionado, das poltronas, etc. O valor imobiliário do espaço passou a oferecer alternativas mais rentáveis para o empreendedor. Mesmo com a existência de linhas de crédito do BNDES para a abertura de novas salas, não houve um incremento significativo do mercado. (BARONE,2008,p.9)

Em Maceió, o declínio das salas ocorreu efetivamente nos anos noventa. Até os anos oitenta muitas salas conseguiram uma “sobrevivência” com a exibição de filmes pornôs, chegando até a abrir novas salas especializadas nesse tipo de programação, como o Cine Deodoro. Nos anos oitenta, foram abertas novas salas, duas no Centro Comercial Pajuçara, um cinema *drive in* no Jaraguá (Auto-Cine Veneza) e o Cine Palace, no Bebedouro. Com exceção do Cine Palace

no Bebedouro, as demais salas passaram a ofertar uma nova proposta no consumo de filmes, que buscavam ser mais atrativas ao espectador.

O aumento do número de salas não significa que aqui a situação estava melhor. Os exibidores já estavam percebendo uma diminuição no número de espectadores e começaram a apresentar novas alternativas para os frequentadores, como as salas na galeria comercial, um *drive in* e até mesmo sessões com filmes eróticos e pornográficos.

Tabela 13: Número de salas de exibição em Maceió

Ano	Número de salas
1973	6 (São Luiz, Ideal, Lux, Plaza, Rex, Colonial)
1983	9 (São Luiz, Ideal, Lux, Plaza, Auto Cine Veneza, Pajuçara 1, Pajuçara 2, Deodoro e Palace)
1993	6 (São Luíz, Plaza, arte 1, arte 2, Iguatemi 1, Iguatemi 2)

Fonte: dados levantados pela pesquisa através dos cruzamentos de dados obtidos nos jornais e entrevistas

A partir da tabela, pode-se observar que, até os anos setenta, todas as salas ficavam dispostas em cinemas de rua. Nos anos oitenta, o negócio começa a ganhar uma nova configuração, até que nos idos de noventa esse cenário mudou, apenas duas funcionavam nas ruas.

Os cinemas de rua foram fechando as portas devido à combinação de vários fatores. Observamos, a partir de outros trabalhos realizados em diferentes cidades brasileiras, que essa combinação de fatores foi bastante variada. A depender da localização dos cinemas essa combinação modificava-se. Apesar dos elementos comuns, que de modo geral atingiram boa parte das salas no Brasil, a decadência não seguiu um modelo padrão. Em cidades maiores, por exemplo, a obrigatoriedade da exibição de curtas no início das sessões foi vista como um dos elementos que afastou o público das salas¹⁵. Já em cidades interioranas, a televisão, colocada

¹⁵ Sobre isso ver o trabalho de André Malverdes, título: O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória e a política da Embrafilme para a produção do cinema nacional: projetando a própria crise

nas praças inicialmente para ver a copa e depois para ver filmes, tornou-se determinante. Portanto, os aspectos relacionados à decadência também são específicos a dinâmica de cada lugar onde os cinemas estiveram situados.

Ao percorrermos o cenário percebido na dinâmica do consumo de filmes em Maceió, no decorrer dos anos oitenta, elencamos alguns fatores que demonstram ter possibilitado a decadência dos cinemas Lux, Ideal e Plaza, como uma mudança no negócio exibidor, a impossibilidade dos cinemas se modernizarem, os novos formatos de consumo de filmes e a nova configuração urbana dos centros comerciais.

O negócio das salas de exibição

A história da empresa Severiano Ribeiro confunde-se com a história do negócio da exibição no Brasil. Há exatos cem anos, quando as salas de exibição passavam a se tornar um divertimento autônomo de outras práticas culturais, Luis Severiano Ribeiro, de forma seminal, iniciava seu investimento no que é hoje a maior cadeia de exibição nacional. Ao tratar do circuito do negócio das salas de exibição, não podemos deixar de lado a Família Severiano, pois ela também impulsionou a dinâmica dessa economia do lazer em Maceió. Dentro do recorte temporal de nossa investigação, observamos que a empresa Severiano Ribeiro monopolizou o negócio da exibição no estado. Seus concorrentes em Maceió eram os empreendedores locais, que administravam de forma independente suas salas.

Segundo Nobre (1996), desde os idos de 1916, Luiz Severiano Ribeiro já estava envolvido com os negócios das salas de cinema. Esse ilustre cearense, advindo do mundo rural, ao chegar a Fortaleza, começou suas atividades empreendedorísticas como sócio em uma livraria, depois passou a entrar em outros negócios como: corridas de cavalo, fábricas de gelo, hotéis, bares e bilhares, no entanto, seu maior desejo, desde que chegou à cidade, era ter um negócio voltado para o cinema e assim o fez. Colocou o plano em prática ao arrendar dois prédios que passaram a funcionar como cine-teatros em 1917.

García (2014) nos mostra que rapidamente ele passou a dominar as exibições em Fortaleza, a partir de acordos realizados com seus concorrentes. Em 1926, ele já detinha o controle da maior parte das salas de exibição de Recife ao Acre. Ao chegar ao Rio de Janeiro, nos anos vinte, ele fez uma parceria com José Matos Vieira e expandiu o negócio e chegou a ter vários cinemas, como o Cine Palácio, Royal, Helvética e o Odeon, na Cinelândia, que já não mantinham mais vínculos com os teatros.

Em 1933, criou o Sindicato Cinematográfico de Exibidores, no qual ele foi o primeiro presidente. Tendo em vista sua pujante atuação no mercado de exibições cinematográficas, ele atuou de forma intensa ao lado de Getúlio Vargas em ações voltadas para a proteção do filme nacional ante a produção estrangeira. Observa-se que Luiz Severiano Ribeiro não figurou apenas como um grande empreendedor no ramo das exibições, mas também na organização de uma estrutura que fortalecesse o circuito das salas de exibições, pois seu empenho engendrou uma série de empresas direcionadas para a exibição, como a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), a Gráfica São Luiz, a Empresa de Cinemas São Luiz Ltda., a Cinematográfica São Luiz, a União Cinematográfica Brasileira e tantas outras empresas em todo Brasil, obtendo assim mais de 200 salas sob seu controle. O negócio cresceu de tal forma que boa parte da família integrou o gerenciamento da estrutura administrativa nas exibições.

Além da atuação de Luís Severiano Ribeiro, também destacamos a exímia contribuição de seu filho, Luís Severiano Ribeiro Júnior, que, desde criança, acompanhava seu pai no início dos negócios. Com o grande sucesso dos empreendimentos, ele teve a oportunidade de estudar na Inglaterra e voltou ao Brasil com uma formação especializada em *business*. De volta ao Brasil, Luís Severiano Ribeiro Jr. participou ativamente da empresa familiar, entretanto, após algum tempo, ele decidiu entrar no ramo da produção. Seu pai, o imperador da exibição, achava muito arriscado essa atitude. Então, com dinheiro emprestado, ele comprou as principais distribuidoras de filme do Brasil e criou a União Cinematográfica Brasileira – UCB - também tornou-se sócio da Atlântida Cinematográfica e, logo depois, assumiu seu controle acionário e montou a Cinegrafia São Luiz, um laboratório para revelar as películas cinematográficas.

Deste modo, ele formou a primeira e única cadeia de produção estritamente nacional, por deter todas as fases da produção, pois a produção acontecia na Atlântida, era revelada na Cinegráfica São Luiz, distribuída pela UCB e a exibição ficava a cargo do circuito do pai, que dominava o mercado exibidor no Brasil.

A Empresa Severiano Ribeiro acompanhou a tendência das salas nos *shoppings*. Em Maceió, quando as salas de rua começaram a ter uma queda de público, a Severiano Ribeiro organiza-se e abriu novas salas no *shopping* Iguatemi, deixando as salas de rua à margem. Cabe ressaltar que nos anos noventa, apenas o cine Plaza mantinha-se em funcionamento de forma independente. O Cine São Luiz que pertencia à rede foi a última sala que eles mantiveram no formato de rua.

No cenário alagoano merecem destaque dois nomes importantes: Moacyr Miranda e Herman Voss. De acordo com Elinaldo Barros (2010), Moacyr Miranda viveu o cinema intensamente, sua marca no cinema vai desde a produção ao gerenciamento dos negócios das

salas de exibição. Ele atuou, em 1933, como galã no primeiro filme alagoano *Casamento é Negócio?* E também foi dono de um dos maiores cinemas na década de 40 em Maceió, o Cine Teatro Delícia. Após vender esse prédio, ele passou a idealizar um grande cinema e assim o fez: o Cine Lux, que ficou vigente dos anos 60 até os idos de 80 e fez muito sucesso na capital alagoana. Contudo, ao passar por uma grande crise, o cinema foi vendido à Empresa Severiano Ribeiro, que o manteve por algum tempo, até que fechou as portas no dia 24 de janeiro de 1985.

Com efeito, observamos que a atuação da empresa Severiano em Maceió cumpriu um papel relativamente importante para o desenvolvimento e permanência das salas de exibição situadas nos cinemas de bairro. Contudo, quando surgiu um novo formato de consumo, que demonstrava ser mais rentável, como as salas nos *shoppings*, seus investimentos deixaram de ser prioritariamente as salas de rua e concentraram-se nessas novas salas, ou seja, modernizar as salas de rua, para que elas ficassem atrativas, não foi prioridade da empresa. E para os empresários locais, fazer isso era algo economicamente difícil. Deste modo, a decadência das salas de rua relaciona-se com um novo modelo de consumo.

A impossibilidade dos cinemas de rua se modernizar

Notamos que um aspecto bastante ressaltado pelos entrevistados, no decorrer da pesquisa, foi a falta de investimentos dos donos dos cinemas de rua no negócio, especialmente, com aparelhos com uma maior qualidade. Com a diminuição da frequência, foi se construindo uma impossibilidade das salas participarem do processo de tecnização da exibição, que incluía, principalmente, um novo aparato exibidor que propiciasse uma projeção com uma maior definição na imagem e som, além da refrigeração das salas. Tal impossibilidade deveu-se ao fato dos proprietários dos cinemas de rua não possuírem capital econômico suficiente para investir nessas melhorias.

Para além dos filmes, as acomodações da sala tornaram-se elementos fundamentais para atrair o público. A permanência no cinema também estava atrelada ao fato do espectador se sentir bem acomodado durante a exibição. A fachada, a bilheteria, o *hall* de espera, a *bomboniere* e a sala de projeção constituíam espaços de sociabilidade, que passaram a ter suas acomodações velhas e antiquadas aos novos padrões do mercado e às exigências do público.

Segundo Arthur Autran (2009), é, nesse cenário, que, nas grandes cidades, o campo exibidor se aliou ao produto estrangeiro. O resultado dessa aliança foi a presença das salas múltiplas nos *shoppings*. Isso levou a uma elitização do público, à elevação do preço do ingresso, à homogeneização da programação e à presença pujante de grupos transnacionais administrando a rede. Com as inventividades tecnológicas voltadas para o formato multiplex,

houve uma melhora na definição do som e na resolução da imagem devido aos novos projetores, como também às salas bem refrigeradas, às poltronas reclináveis e mais confortáveis. Essas modificações partem de uma tendência global, que se impôs como um modelo de negócio para a exibição de filmes. O dos principais atrativos das salas passou a ser a qualidade na fruição da imagem.

Apesar de boa parte da literatura que estuda a decadência dos cinemas de rua apontar o modelo multiplex como o principal concorrente que praticamente suplantou as salas de rua, é preciso ressaltar que esse formato não foi o grande rival dos cinemas de rua em cidades menores, como aqui em Maceió e em outras cidades periféricas. De fato, nas grandes capitais, o multiplex teve um peso muito importante, mas aqui se desenhou outra configuração.

Em uma entrevista realizada com Marcos Sampaio (Marcão), atual diretor do Centro Cultural Arte Pajuçara, que prefere ser chamado por Marcão, sobre essa questão ele observou que:

Nós já tínhamos no Brasil alguns exemplos de *shoppings* que já tinham várias salas, mas o modelo de negócio ainda não era presente, que é o modelo do multiplex. [...] um *shopping* que se inaugurava e não tinha e não tinha dentro dele, né... passou a ser quase obrigatória, essa associação de *shopping* e multiplex. Aqui em Maceió, esse modelo demorou um pouco a entrar e ser utilizado, por várias questões. No caso do *shopping* mais antigo aqui, teve uma questão de negociação mesmo[...] O Severiano Ribeiro não tinha interesse, ele achava que Maceió não estivesse preparada. Mas aí, uma outra empresa de Minas... eles iriam entrar naquele espaço que hoje está funcionando o cinema, só que o negócio deu para trás. E aí, o próprio Severiano entrou como multiplex. Mas o primeiro que nós tivemos foi no *Shopping Pátio*. Que atende esse padrão né. Os primeiros filmes 3D eram lá.

Deste modo, vale lembrar que o modelo multiplex chegou á Maceió, tardiamente, em relação às outras capitais, apenas em 2009, com a inauguração do *Shopping Pátio* Maceió, no bairro do Benedito Bentes. Se antes as salas ficavam espalhadas em diferentes bairros da cidade, elas passaram a se concentrar em bairros onde havia um público consumidor com capital econômico e cultural que permitisse o seu acesso.

Em meados dos anos oitenta, foram inauguradas as primeiras salas conjugadas em Maceió. Até então, cada cinema possuía uma sala. Então, de forma seminal, surgiu no Centro Cultural Pajuçara¹⁶, com duas salas: a Pajuçara 1 e a 2. Em um período em que Maceió ainda não tinha *shopping*, a galeria tentava cumprir essa função. Segundo relatos, havia muitas lojas de marcas famosas, grifes importantes, sapatarias, lojas de roupas masculinas e femininas. Era um espaço bastante atrativo, com uma lanchonete bastante frequentada, que servia como o

¹⁶ O mesmo que abriga hoje o Centro Cultural Arte Pajuçara.

ponto de encontro de diversas sociabilidades. Memórias do Cárcere, por exemplo, livro póstumo de Graciliano Ramos, foi lançado lá. Era um cinema bastante prestigiado, com espaços confortáveis e, apenas ele, tinha ar condicionado central. Essas salas pertenciam a um empresário da exibição que morava em Aracaju e mantinha salas em Maceió.

No final dos anos oitenta, a Empresa Severiano Ribeiro inaugurou duas salas no antigo *Shopping Iguatemi*, hoje *Shopping Maceió*, em Mangabeiras. Lá funcionaram as salas Iguatemi 1 e 2. Com a inauguração dessas salas, Marcão ressalta que as salas do Pajuçara 1 e 2 ficaram ainda mais decadentes. Ao atuar como gerente das salas do Centro Comercial Pajuçara por sete anos, ele também acompanhou a tendência dos cinemas de rua em exibir filmes pornô e destaca que, nesses cinemas, o processo aconteceu de um modo diferente. Segundo Marcão, lembrando de quando era apenas freqüentador, nas salas Pajuçara 1 e 2, por ser um tipo de cinema com um perfil de filmes de arte, quando houve uma diminuição do número de espectadores, o cinema exibiu as produções do tipo filme B, ou seja, filmes que os outros cinemas não queriam exibir. Mas em seus anos finais, não houve saída, o cinema também optou pelo pornô. Isso ocorreu até meados de 89, quando foi inaugurado o shopping Iguatemi e pouco tempo depois passou a ter cinema.

Nesta ocasião, uma empresa carioca, a Art films, assumiu as salas do Centro Comercial e fez uma reforma geral, mudaram tudo, tornando as salas mais modernas e confortáveis. Marcão ainda ressalta que foi a primeira experiência em Maceió de um cinema quase híbrido, nem era um cinema de rua e nem era um cinema de *shopping*.

Sobre esse momento, Badú, que também se chama Marcos, atual operador cinematográfico no Centro Cultural Arte Pajuçara, relembra que começou a trabalhar com cinema nessa época, onde iniciou como porteiro e depois passou a tirar férias dos operadores da projeção. Depois, quando surgiu a ideia da Art filme abrir duas salas no antigo *Shopping Cidade*, hoje Lojas Americanas, no Farol, com a justificativa de que lá seria um cinema mais moderno, com um sistema diferente; ele foi transferido, mas, antes, precisou fazer um treinamento em Salvador:

Ai o que acontece, eles disseram: Marcus você vai ter que ir para Salvador fazer um curso, quer dizer, aqui os meninos me ensinaram, fui para lá e...
- então você já tinha uma ideia né?
Tinha uma ideia e tal, aquele negócio todo[...]Chego lá tudo mais moderno, o sistema de práticas e esse negócio de ser dois projetores, era um só. Botava o filme em um só canto, não tinha que fazer tanta força, muito mais simples, mais prático. Ai eu fui, a ideia era eu ficar 30 dias, o que acontece, em 10, 12 dias eu já tava prático e disseram não tem necessidade dele ficar 30 dias, mande ele ir embora para pegar a montagem do cinema no *Shopping Cidade* do começo para ter noção de tudo.

A fala de Badú nos mostra que o negócio exibidor estava recebendo uma nova configuração apropriada para os espaços do *shopping*, e reforça nossa percepção sobre um novo modelo de consumo. Voltando a fala dele, como não havia pessoas especializadas nesses novos aparatos, foi necessário que ele fosse para Salvador atualizar seus conhecimentos de operação cinematográfica em novas máquinas. Desse modo, começa a se alastrar nas principais capitais brasileiras um específico formato, que passa a suplantar o antigo parque exibidor das ruas, no entanto, a modernização das salas se dá em um novo espaço, os *shoppings*. Devemos sublinhar que as salas passaram a se concentrar nos *shoppings*, mas aqui não seguiam o modelo multiplex. É certo que houve mudanças significativas voltadas para o conforto do espectador, como os projetores, o ar condicionado e as poltronas, mas a principal mudança foi à localização e o aumento de mais uma sala, de modo que um cinema poderia ter até duas salas.

Essa mudança das salas diretamente das ruas para os shoppings expressam uma mudança nos padrões de consumo de filmes. Com essa transformação do mercado exibidor brasileiro, uma parcela da sociedade, como os moradores da periferia, ficou sem acesso às salas. Essa mudança do público caminhou para uma elitização das salas (Gatti, 2003), uma vez que as salas mais modernas da cidade estavam nos bairros de Mangabeiras e Farol. Enquanto que as salas de cinemas de rua, dessa época, cada vez mais, ficaram à margem.

Dinha, moradora do bairro Ponta Grossa, relembra que, quando criança, não tinha oportunidade de ir aos cinemas no *shopping*:

Eu pedia a minha mãe para que no meu aniversário a gente fosse ver o filme do Didi
 - Dos trapalhões?
 É, porque eu gostava muito da turma do Didi, e aí falei pra ela e nada. Quando chegou o dia do meu aniversário, fiquei chamando, chamando, chamando, aí ela pegou e me disse: menina eu não tenho dinheiro não pra andar em *shopping* não, oxe! Vá pedir a seu pai! Ai eu fui falar com ele, e ele disse que também não tinha dinheiro porque era muito caro.
 - você tinha quantos anos?
 Acho que uns 11 ou 12, agora já tô com 26
 - mas você conseguiu ir ao cinema?
 Fui nada, fiquei em casa. Só vi esse filme depois quando passou na Tela Quente.

Como se pode depreender, a posição de Dinha expressa como o hábito de assistir filme em cinema passou a ser restrito a um perfil de espectador. Para a família dela, ir a um *shopping* era um tipo de lazer para quem tinha dinheiro apenas. Assim, o consumo de filmes na sala de exibição ficou estritamente relacionado ao lazer no *shoppings*, nas cidades grandes; já que nas cidades do interior os *shoppings* chegaram bem depois ou simplesmente não chegaram.

Conforme sublinha Barone (2008), a crise no público dos cinemas de rua atingiu também as cidades interioranas, uma vez que as salas ficaram precárias e não chegaram salas de exibição como as de *shopping*. Desse modo, ele ressalta que a exibição nas salas ficou concentrada nas capitais e nas grandes cidades, em uma relação de dependência com os *shoppings*. Em Alagoas, cidades como Penedo, Arapiraca, Viçosa, Paulo Jacinto, Delmiro Gouveia, Atalaia tinham seus cinemas e eram a grande lazer da cidade, que, com essa situação, perderam seus cinemas e, conseqüentemente, o hábito de frequentar cinema.

Essa mudança nos mostra como o negócio da exibição passou por transformações. Ir ao cinema em um *shopping* passou a ser uma forma de distinção social, cuja ostentação de longe se assemelha com a distinção dos cinemas de rua nesse período. E também os *shoppings* passaram a oferecer várias comodidades aos consumidores como uma diversidade de espaços para lanches, um lugar seguro para estacionar o carro, a possibilidade de aliar a ida ao cinema com outro tipo de consumo, como compras de roupas e utensílios domésticos, a segurança de poder ir a qualquer hora e estar em um lugar vigiado. Todas essas possibilidades começaram a fazer parte de uma cidade que crescia, e o centro já não era visto como um lugar seguro para se divertir.

Diante desse cenário, ter salas de exibição diretamente nas ruas deixou de ser um negócio rentável. As salas foram ficando cada vez mais esvaziadas. Ir ao um cinema de rua já não representava mais um símbolo de distinção, era quase que sinônimo de “ir ver um filme pornô”. Ademais, a estrutura física das salas não estava atrativa e segura. Barros (1988) rememora que, no final dos anos oitenta, o Cine Lux estava com sua sala de exibição em um estado pouco convidativo, com uma viga que aparentava sinais de que a qualquer momento poderia cair; o forro estava arrancado; tábuas de madeira sustentavam o teto; tudo isso apresentava uma desarrumação, como se o prédio estivesse em reforma. Não demorou muito e chegaram ordens do Rio de Janeiro para fechar o cinema.

Eurico Oliveira, um entrevistado, lembrou que, nos anos oitenta, o Cinema Ideal já não era um cinema confortável: “Minha tia me levou para ver os Trapalhões. Era criança (risos), não lembro detalhes. Lotado, muita gente, arquitetura antiga, parecia um grande teatro”. Apesar de ter uma arquitetura antiga, o cinema estava cheio. Esse é um aspecto muito importante a ser destacado, pois a decadência não representou um total abandono ou desprezo das salas de rua, ela também permitiu o acesso de pessoas que dispunham de um menor capital econômico. Entretanto, muitos moradores, que moravam nas proximidades dos cinemas, não frequentavam porque achavam caro. Com a diminuição do público, pela lei de oferta e procura, houve um barateamento do valor do ingresso.

A Empresa Severiano Ribeiro, que administrava as salas do Lux, Ideal e São Luiz, fez uma promoção permanente, com isso era cobrada apenas meia-entrada para todos, em todos os dias e sessões, isso já em meados dos anos setenta. Também observamos que, nesse período, três tipos de filmes ainda lotavam as salas, Os trapalhões, os de Kung Fu (artes marciais) e os pornô. Eles eram os responsáveis pelos melhores faturamentos. Eram filmes populares e que atingiam vários perfis de espectadores, como senhores, jovens, crianças.

Popularização do consumo de filmes em casa

O slogan da Empresa Severiano Ribeiro, nos anos setenta era “cinema ainda é a maior diversão”. Ele parece demonstrar a diminuição do número de salas que estava acontecendo nesse período. Se outrora os cinemas eram o único espaço de consumo fílmico no bairro, com a chegada da televisão essa possibilidade se ampliou para dentro dos lares. Jean Claude-Bernadet (2012) atribui a evasão do público à chegada da TV e outras formas de entretenimento que surgiram na cidade. Ressalta que o mercado cinematográfico reagiu de várias maneiras a essa situação. Duas delas foram: i. uma primeira refere-se à aproximação entre a programação televisiva e o cinema e ii. uma segunda relaciona-se a investimento no conjunto do aparato técnico das salas de exibição.

Bernadet (2012) infere que essa aproximação entre TV e cinema se fez com a presença dos filmes nos canais abertos e programas sobre cinema. Já o investimento técnico proporcionou uma melhoria nos projetores, no som, na imagem e na refrigeração das salas, levando as salas aos shoppings. Para ele, essas inovações não se adequavam às salas dos cinemas de rua, sendo necessário um novo espaço que atendessem ao novo padrão de exibição que seguisse uma tendência global.

Duas ou três vezes na semana, em Maceió, na sessão de anúncios, timidamente, se apresentava a programação diária da TV. A partir dos anos setenta, os jornais passaram a informar a programação completa dos dois canais, Excelsior e Tupi, que continha exibição de novelas, telejornais, programas de variedades, futebol, filmes e também programas sobre cinema. Aos sábados, a TV Tupi exibia dois programas com essa proposta, às 14h30min *Cinema para Milhões*, que fazia parte da grade nacional; e às 16h40min *Falando de Cinema*,

cujo apresentador era Jorge Chau¹⁷. Também, nesta época, se começava a expandir consumidor e as propagandas convidando os maceioenses a adquirirem seus aparelhos de TV:

Figura 23- Propaganda da televisão nos jornais



Fonte: Jornal de Alagoas, 1970

Mas a TV, sozinha, não teria dado conta de derrotar espaços de exibição que já estavam consolidados. A programação televisiva, por vezes, foi alvo de críticas que acusavam de exibir conteúdos considerados indecentes:

Figura 24 – Avaliação das revistas sobre a televisão



Fonte: Revista Estado de Alagoas, 1973

¹⁷ Mais sobre isso ver os trabalhos: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-sonora/o-radioteatro-em-maceio-historias-estorias-pessoas-e-personagenshttps://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/viewFile/257/252> <http://tcconline.utp.br/wp-content/uploads/2011/11/CINEMA-BRASILEIRO-DA-CRISE-DOS-ANOS-80-A-RETOMADA-DOS-ANOS-90-UMA-CONSEQUENCIA-POLITICA.pdf>

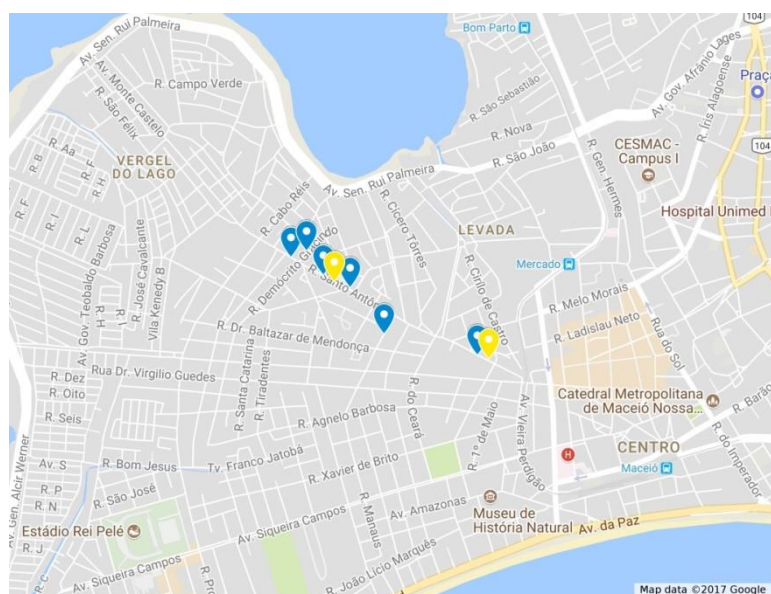
Júnior (2009) destaca que, no bairro de Ponta Grossa, por exemplo, o advento da chegada da televisão, que foi colocada na Praça Santa Tereza e, depois, nas casas dos moradores, contribuiu diretamente para o fechamento do Cine Lux, pois, a partir de então, ele sugere que o espectador passou a ter outras opções de entretenimento, como os programas e as novelas.

Porém, quando aliamos a TV à popularização do aparelho do videocassete e das vídeolocadoras, podemos observar como o cinema em casa passou a ser uma alternativa para o consumidor que se viu diante da precarização das salas, de uma programação que basicamente era composta por filmes do gênero pornô, dos Trapalhões e de artes marciais, ao mesmo tempo, confrontado com altos valores do ingresso das salas de cinema no *shopping*.

Tornou-se muito comum a ideia de que a televisão se transformou no grande vilão que levou ao fim os cines de rua. De fato, sua presença nos lares trouxe a comodidade e a praticidade de consumir filmes em casa. É importante frisar que, por muito tempo, para a maior parte dos espectadores, em Maceió, assistir filmes era restrito as salas de exibição e, fora desse espaço, uma minoria apenas tinha projetores, como o super-8, podia assistir filmes projetados em casa.

Fizemos um levantamento das locadoras, na Ponta grossa e Levada, a partir da lembrança dos moradores. Constatamos que elas ficavam concentradas nas proximidades de onde ficavam os Cinemas Lux e Ideal. É como se os cinemas tivessem constituído naqueles espaços um ambiente de consumo de filmes e as locadoras aproveitassem a referência construída a partir da permanência desses cinemas.

Figura 25 - Mapa da localização das locadoras na Levada e Ponta Grossa:



Fonte: mapa realizado pela autora no [google.com/maps](https://www.google.com/maps)

As *tags* de cor amarela representam à localização dos cinemas Lux (à esquerda) e Ideal (à direita), já as *tags* de cor azul são as videolocadoras¹⁸.

O declínio do divertimento nos centros comerciais da cidade

Outra questão, que se mostrou pertinente para a discussão sobre a decadência dos cinemas de rua, trata-se de como a cidade é ocupada por seus habitantes nos momentos de lazer e diversão. Durante o período de funcionamento das salas e especialmente quando elas começaram a ficar vistas como decadentes, houve uma mudança no modo como os espectadores se relacionavam com a vida pública da cidade.

Nobil Banduski (2011) compreende que a desertificação das ruas da cidade é um dos sintomas mais graves da decadência da civilização urbana e a morte dos cinemas de rua é um dos resultados desse processo, muito embora, posteriormente, tenha havido um crescimento do número de salas, é fundamental salientar que esse aumento ocorreu nos *shoppings*, com um modo totalmente diferente de se relacionar com a cidade.

A decadência dos cinemas de rua está intrinsecamente relacionada com a degradação dos centros como uma opção de lazer. Os três cinemas investigados ficavam nas proximidades do comércio do centro, de modo que estabeleciam interações com outros espaços de sociabilidades, antes ou depois das sessões. Lugares como as lanchonetes, as sorveterias, as igrejas, as pizzarias, as praças integravam as sociabilidades de ir aos cinemas.

Com a expansão dos bairros mais ostentatórios na região das praias, muitas famílias deslocaram-se para essa parte da cidade. As famílias, que moravam nas áreas circunvizinhas do comércio do centro, se mudaram em direção aos novos espaços da cidade, que representavam poder e um novo *status quo*.

De acordo com a fala dos entrevistados, muitos deles, classe média em geral, deixaram de frequentar as salas porque suas famílias passaram a possuir carros e começaram a sentir a necessidade de frequentar espaços que dispusessem de um estacionamento. É interessante ressaltar que nesse mesmo período passaram a surgir cinemas específicos para clientes com esse perfil. Deste modo, nos anos oitenta, é inaugurado o primeiro cinema *drive - in* no bairro do Jaraguá (Auto-Cine Veneza).

Outro aspecto que levou muitas famílias a frequentar os cinemas de carro foi o fato de elas se sentirem inseguros em caminhar para chegar às salas dos cinemas de rua. Os centros

¹⁸ Não foi possível listar os nomes das locadoras, pois poucos moradores lembravam dos nomes de cada uma.

passaram a ser vistos como espaços de agentes considerados desviantes, como prostitutas, usuários de drogas ilícitas, moradores de rua, entre outros. Com efeito, a violência urbana dos centros foi um dos aspectos levantados para justificar a segurança sentida nos *shoppings*.

Carlos, um dos entrevistados, um homem de 50 anos, morador do bairro da Serraria, quando criança, morava na Levada, relembrou que gostava muito de frequentar o Cine São Luiz, que ficava na Rua do Comércio, no centro, mas, durante os anos noventa, ele afirmou que era preocupante ir a uma sessão à noite, pois as ruas ficaram esquisitas, desertas. Ele comentou que o atual calçadão, que hoje existe no centro, já existia nessa época, e muita gente acreditava que aquela proposta poderia integrar o fluxo de comerciantes e clientes, assegurando uma movimentação direcionada para o lazer, um *happy hour*, um *footing*, pois a passagem dos carros era vista como um entrave para a realização dessas práticas e, para ele, talvez isso poderia ajudar a permanência do cinema. Sobre esse aspecto, Ticianelli (2015) aponta que desde o início do século XX essa rua recebeu várias intervenções com o objetivo de viabilizar a dinâmica comercial que havia naquela região. No final dos anos setenta, o prefeito da cidade na época, Dilton Simões, retirou o trânsito de automóveis na região, implementando assim um trecho do que ficou conhecido por calçadão.

Segundo a fala de Carlos, o projeto não contribuiu muito para os cinemas de rua do centro. Eles continuaram a ter suas salas cada vez menos frequentadas. A comédia, os caratês e o pornográfico eram os gêneros que ainda conseguiam arrecadar bilheteria, mas os cinemas Lux, Ideal e Plaza contavam com um público marcadamente composto por agentes desviantes, o que propiciava uma restrição a opções de salas para os demais frequentadores, que não queriam se aproximar desses perfis de espectadores. Assim, a programação dessa época praticamente contemplava esses três tipos de filmes, porém, na tentativa de manter os espaços em funcionamento, o gênero erótico/pornográfico recebeu uma maior atenção na programação fílmica, pois, diferente dos demais, esse tipo de filme trazia novas possibilidades para a sala.

Considerações Finais

Rumos Contemporâneos dos cinemas de rua em Maceió

A produção e o consumo de filmes eróticos e pornográficos, ao longo dos anos 1980, nas salas de exibição, como foi possível observar no curso dessa investigação, foram atravessada por tensões e conflitos. Houve um enlace entre a autonomização da sexualidade entre os indivíduos e a decadência de um modelo de consumo de filmes. A conexão entre esses dois processos sociais, que tiveram nas salas de exibição seu encontro, corroborou para que as salas fossem palcos das sociabilidades erótico-sexuais-permissivas. Deste modo, de posse da reflexão construída ao longo dos capítulos, é possível perceber que a mudança nas sociabilidades dos cinemas de rua, como um fenômeno sócio-histórico, se inscreve em um panorama marcado pela ascensão de filmes considerados eróticos e pornográficos, que expressam as novas formas dos indivíduos vivenciarem seus prazeres amorosos-sexuais e a decadência de um modelo de consumo fílmico na cidade.

Com efeito, esse mercado de filmes encontrou nos cinemas de rua um lugar fértil para a sua exibição, de modo que os frequentadores dessas sessões passaram a tecer novas dinâmicas sociais em direção a sexualização das salas. O prazer visual se misturava a toques, beijos, masturbações, sarradas, sexo oral, roçadas e tudo mais que fosse da ordem dos desejos de caráter sexual. Como se pôde notar, o que impulsionou essa investigação foram as práticas tecidas pelos agentes na ambiência das salas durante a fruição desses filmes. Por elas fomos levados a uma rede de interdependência que engendraram um arranjo que tomou forma nesse fenômeno investigado.

Desse modo, as reflexões sobre as dinâmicas do negócio da exibição relacionam-se com a decadência das salas de rua em um período onde o consumo de filmes não se restringia mais aos cinemas de bairro, pois as TVs e os VHS forjaram novas possibilidades de fruição. Com o enfraquecimento do cinema da Boca do Lixo, que coincidiu com a queda do golpe militar, as produções estrangeiras invadiram as salas. Manter as salas, mesmo com esse tipo de exibição, passou a ser algo pouco rentável, porque os frequentadores também começaram a ter acesso a outros lugares para vivenciarem esses tipos de experiências relacionadas ao prazer sexual.

Nesse sentido, espero ter aberto uma senda para a realização de investigações sobre a sexualização das sociabilidades nos cinemas de rua em Maceió. A partir da distinção atribuída aos cinemas investigados, observamos que o Cine Lux ficou reconhecido como o cinema de família, que fazia de tudo para não exibir mais exibia filme pornô. Para seus ex-frequentadores

é como se o mercado de filmes fosse mais forte e as salas não pudessem resistir, mas a partir da pesquisa notamos que, havia um público que era muito mais forte que a própria força do mercad. Já o Cine Ideal ficou como um cinema de gay. E o Cine Plaza, como o cinema onde prostitutas circulavam com seus clientes ou a procura deles.

Desse modo, observamos que os cinemas ganharam novos *status* a partir dos comportamentos que engendraram um tipo de acervo de atividades sexuais. Observamos que esses públicos ficaram marginalizados em bairros periféricos porque esses agentes eram vistos como transgressores, exatamente, devido à relação que eles estabeleceram com a prostituição, com a relação entre dinheiro e corpo desprovido de afeto, à exibição milimétrica do corpo e da genitália, ou seja, de práticas que desobedecem aos paradigmas estéticos e morais sobre a sexualidade.

Com a investigação constatei que a atual configuração do mercado exibidor no estado permanece concentrado nos *shoppings centers*. De fato, houve um total desprezo, por parte das políticas culturais, com a manutenção das salas dos cinemas de rua, restando apenas, atualmente, um cinema que detém de um perfil parecido com o modelo de um cinema de bairro, o Centro Cultural Arte Pajuçara, que luta para se manter e não ser engolido pelo consumo cinematográfico nos shoppings. Entre fechamentos e aberturas, ele está em atividade desde os anos oitenta.

Diferentemente de outras cidades, onde a iniciativa privada e pública assumiram os cinemas de rua, por considerarem sua importância cultural na história da cidade, como os casos icônicos dos Cinema São Luiz, em Recife, e da Rede Net Estação Botafogo, no Rio de Janeiro. Maceió abandonou seus cinemas de rua às forças do abandono. Os cinemas investigados não funcionam mais, existem na memória da cidade. Atualmente, apenas o prédio do Cine Lux mantém alguns aspectos arquitetônicos da época, os demais encontram-se praticamente desconfigurados, dado à força das intempéries do tempo.

Figura 26 – Antigo prédio do Cine Lux, atual Igreja Universal, 2017



Fonte: arquivo pessoal da autora

O prédio que abrigou o Cine Lux, por mais de quarenta anos, transformou-se em uma igreja da Universal. Poucas modificações foram realizadas na fachada. O grande salão da exibição deu lugar aos ritos religiosos neopentecostais.

Figura 27 – Prédio onde funcionou o Cine Plaza



Fonte: foto realizada pela autora

Desde o encerramento das atividades, o Cine Plaza encontra-se fechado. Aos poucos ele vai desaparecendo da cidade. No dia em que fui fotografá-lo, uma senhora, que estava se dirigindo ao ponto de ônibus, ao ver-me com a câmera em mãos, me alertou que eu tivesse cuidado pois aquela área ali “não estava para brincadeira e que direto os maloqueiros do

Reginaldo roubavam as pessoas que ficavam no ponto”. Isso nos mostra como a região se tornou um lugar temido pelos transeuntes. A colocação do ponto de ônibus na porta do cinema já indica o quão desimportante ele passou a ficar no bairro.

Figura 28 – Prédio do antigo Cine Ideal, hoje duas lojas



Fonte: arquivo pessoal da autora

O prédio do antigo Cine Ideal foi dividido em dois espaços, de um lado funciona uma loja especializada em máquinas para abatimento de carnes (Master Frios), e do outro lado funcionava uma loja de rações para animais, mas, atualmente, essa parte encontra-se vazia com placa de “aluga-se”. Ao nos aproximarmos do prédio, observamos que há uma placa de “vende-se”. Conversando com uma vendedora da loja Master Frios, ela nos contou que o prédio pertence a uma imobiliária, mas que há algum tempo ele foi dividido e não mais há ligações entre as partes. Transformou-se em dois espaços distintos. A rua do cinema também passou por várias mudanças desde o fechamento da sala de exibição. A porta do cinema também já foi parada de ônibus. Atualmente, por conta das reformas realizadas em decorrência de uma estação do VLT no mercado do artesanato da Levada, os ônibus deixaram de transitar nessa rua, o que provocou um aumento do número de ambulantes nesse trecho e a constituição de um ponto de parada de táxis e carros que, informalmente, transportam os interessados para os bairros do Vergel, Trapiche.

Portanto, a presente investigação buscou, a partir da experiência maceioense, compreender a direção da dinâmica das sociabilidades nos cinemas Lux, Plaza e Ideal, que apesar de estarem situados em bairros diferentes, de modo semelhante passaram a servir como

uma opção de ambiente de sociabilidades erótico-sexuais. O fenômeno da sexualização das salas de exibição – que aqui chamamos de sociabilidades erótico-sexuais-permissivas - nos forneceu elementos para pensar os novos mapas do afeto feitos pelo consumo de filmes que dotam de sentidos essas vivências amoroso-sexuais. Essa mudança nas sociabilidades relaciona-se com a diminuição do prestígio que os cinemas de rua passaram a enfrentar, quando outras formas de consumo de imagens em movimento passaram a disputar com as salas. Abordar a decadência de um modelo de consumo de filmes nos fez perceber uma concentração das salas em Maceió, pois nas demais cidades onde se tinha exibição, elas desapareceram. Se por um lado as salas no *shopping* passaram a concentrar mais qualidade na exibição, por outro ela restringiu um perfil de público, principalmente aquele das periferias. Parece que, nos dias atuais, cinema e *shopping* tornaram-se um dueto quase que inseparável. Quiçá que o panorama da frequência em Maceió não seja totalmente dependente desse modelo.

Referências

ABREU, Nuno César. **O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Janela para o mundo: representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo. In MAGNANI, José Guilherme (Org.) **Na MetrÓpole**, São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2009.

ALVES, Elder P. Maia (Org.). Políticas culturais – para as culturas populares no Brasil contemporâneo. Maceió: EDUFAL, 2011.

ARAUJO, Camila Biasotto de. **Modernidade e transição no cinema americano entre 1894 e 1915**. 2011. 134p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011 .

ÁVILA, Janayna. **No fio da memória** – textos publicados no caderno B da gazeta de Alagoas. Maceió: EDUFAL, 2015.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2003.

BARONE, João Guilherme Barone. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990**. Sulina: Porto Alegre, 2009.

BARROS, Elinaldo. **CineLux: recordações de um cinema de bairro**. Maceió: EDICULT/SECULT, 1987.

_____. **Panorama do cinema alagoano**. 2. ed. rev. ampl. Maceió: EDUFAL, 2010.

BECKER, Howard S. 2008. **Outsiders**. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar.

BENJAMIN, Walter. **A obra da arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Col. Primeiros Passos)

BEZERRA, Edson José de Gouveia. **Uma trajetória da Evitação: O ambiente prostitucional da Praça Bonfim**. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal de Pernambuco. Recife.

BONDUSKI, Nabil. Cinemas de rua e a desertificação do espaço público de São Paulo. Revista Carta Capital, São Paulo, 13 de janeiro de 2011. Cultura. Cidade Aberta, s/p. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/cinemas-de-rua-e-a-desertificacao-do-espaco-publico-de-sao-paulo>> Acesso em: 25 Ago. 2016.

CAIAFA, J; FERRAZ, T. Comunicação e sociabilidade nos cinemas de estação, cineclubes e multiplex do subúrbio carioca da Leopoldina. Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 127-140, dez. 2012.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Entre a luxúria e o pudor: a história do sexo no Brasil**. São Paulo: Octavo, 2011.

CARVALHO, Alonso Bezerra & BRANDÃO, Carlos Fonseca (Orgs). **Introdução à sociologia da cultura** – Max Weber e Norbert Elias. São Paulo: Avercamp, 2005.

CAVALCANTI, Isadora Padilha de Holanda. **Levada à Margem: a importância do lugar na memória da cidade de Maceió**. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal da Bahia. Salvador.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual** – essa nossa (des)conhecida. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema** – espetáculo, narração e domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

DIAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo** – os bastidores do pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DUARTE, Constanca Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX**. Rio de Janeiro: Autentica, 2016.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders** – sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ELIAS, Nobert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. **Escritos e Ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FARIAS, Edson; GUSMÃO, Milene (Orgs.). **O mesmo e o diverso: olhares sobre a cultura, memória e desenvolvimento**. Vitória da Conquista. Edições UESB, 2010.

FEIJÓ, Leo; MARCUS, Wagner. **Rio cultura da noite: uma história da noite carioca**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FERRAZ, Thalita Gomes. Mais do que cinemas: parcerias entre esferas públicas, privadas e sociedade civil na reabertura de antigas salas de exibição no Brasil e na Bélgica. **Revista EPTIC**. Vol. 18, nº 2, maio-agosto 2016

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. 3.ed Rio de Janeiro: J.Olympio, 1961.

GARCÍA CANCLINI, Nestór. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012

GARCÍA, Fátima. O cinema no Ceará. Fortaleza em fotos, Ceará, 4 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.fortalezaemfotos.com.br/2014/06/o-cinema-no-ceara.html>>. Acesso em 22 jun. 2015.

GATTI, Andre Piero. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. 2005. 357p. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

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

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GODINHO, Denise & MOURA, Hugo. **Coisas eróticas** – a história jamais contada da primeira vez do cinema nacional. São Paulo: Panda Books, 2012.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar** – como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. 12.ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. **Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX a XXI**. 2007. 300p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

HAKIM, Catherine. **Capital Erótico**. Rio de Janeiro: Best Business, 2012.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 6.ed. Campinas-SP: Papirus, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **Aracaju, Automóveis e Cinema**: Traços da Modernidade no Início do século XX. In: SOUZA. Antônio Clarindo Barbosa (org.). **Populares na cidade**: vivências de trabalho e de lazer. Joao Pessoa: Ideia, 2011. 109-131.

MENEZES, Paulo. Heranças de 68: cinema e sexualidade. **Tempo soc.**, São Paulo , v. 10, n. 2, p. 51-62, Oct. 1998 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20701998000200005&lng=en&nrm=iso>. access on 13 Oct. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20701998000200005>

_____. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo soc.**, São Paulo , v. 8, n. 2, p. 83-104, Dec. 1996 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-207019960002000083&lng=en&nrm=iso>. access on 13 Oct. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/ts.v8i2.86299>.

MULVEY, Laura. [1974] 1983. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme.

NOBRE, Francisco da Silva. 1001 cearenses notáveis. Rio de Janeiro: Editora Casa do Ceará, 1996. Disponível em <<http://www.ceara.pro.br/cearenses/listapornomedetalhe.php?pid=32941>>. Acesso em 25 jun. 2015

OLIVEIRA, Gilvando Alves de. **A construção do discurso paródico na pornochanchada: uma cosmovisão carnavalesca**. 2016. 203p. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ RAMOS, JOSÉ MARIO; BUENO, MARIA LUCIA. Cultura audiovisual e arte contemporânea. **São Paulo Perspec.**, São Paulo , v. 15, n. 3, p. 10-17, July 2001 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300003&lng=en&nrm=iso>. access on 13 Oct. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000300003>

_____. (Org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'ÁGUA, 2013.]

PINA, Neila Renata Silva; FERREIRA, Maria da Luz Alves. **MULHER E CINEMA NO BRASIL: REPRESENTAÇÃO SOCIAL FEMININA NO CINEMA (DÉCADA DE 30 VERSUS A DÉCADA DE 70)**. In: V Seminário Nacional Sociologia & Política, ISSN: 2175-6880. 2014. Curitiba. *Anais*. Curitiba. 2014. <disponível em http://www.humanas.ufpr.br/portal/seminariosociologiapolitica/files/2014/08/24284_1397916387.pdf, acesso em 21/10/2014>

PRONOVOST, Gilles. **Introdução à sociologia do lazer**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2011.

RODRIGUES, Fernando de Jesus, VILELA, Beatriz. **Notas sobre a singularidade histórico-social da faceirice**: estrutura do divertimento jornalístico literário e padrões expressivos de sedução entre 1860 e 1920, no Rio de Janeiro. **ALCEU** - v. 15 - n.30 - p. 5 a 24 - jan./jun. 2015.

_____. Transformações do termo “periferia” e as figurações contemporânea da cultura. In. RODRIGUES, Fernando de Jesus (Org.). **“Periferias” e economias das simbolizações: lutas por valor humano e mercados culturais**. Maceió: EDUFAL, 2017, p.11-46.

RUDIGER, Francisco. O cinema e o amor: romantismo de consumo e intimidade reflexiva. **ALCEU** - v. 10 - n.19 - p. 33 a 47 - jul./dez. 2009.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 25, nº 49, p. 153-174 – 2005

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SIMÕES, Soraya S. SILVA, Hélio, R. S. MORAES, Aparecida F. **Prostituição e outras formas de amor**. Niterói: Editora da UFF, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Nossa aventura na tela**. São Paulo: Cultura editores associados, 1998.

TICIANELLI, Edberto. Rua do comércio e o desenvolvimento do Centro de Maceió. História de Alagoas. Maceió. 31 de julho de 2015. Memória Urbana, s/p. Disponível em: <<http://www.historiadealagoas.com.br/rua-do-comercio.html>> Acesso em: 25 Mar. 2017

_____. Praça Emílio de Maya, a praça do Cine Ideal. História de Alagoas. Maceió. 1 de Maio de 2015. Memória Urbana, s/p. Disponível em: <<http://www.historiadealagoas.com.br/praca-emilio-de-maya.html>> Acesso em: 15 Jun. 2017

TURNER, Grame. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VILELA, Beatriz S. Algumas pistas teórico-metodológicas para compreender as transformações em torno das sociabilidades no cinema.

WACQUANT, Löic. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Pioneira, 1967.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo** – contra os novos conformistas. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WOUTERS, Cas. **Sex and Manners: Female Emancipation in the West 1890-2000**. London: Sage, 2004

_____. Como continuaram os processos civilizadores: rumo a uma informalização dos comportamentos e a uma personalidade de terceira natureza. **Soc. estado.**, Brasília, v. 27, n. 3, p. 546-570, Dec. 2012. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922012000300006&lng=en&nrm=iso>. access on 14 Oct. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922012000300006>.

Anexos 1:

Relato de experiência: Visita ao Cine Íris

Movida pelo desejo investigativo de conhecer as dinâmicas de um cinema pornô, em estada no Rio de Janeiro, em 2015, fui ao Cine Íris¹⁹ com o intuito de ampliar a compreensão do problema intelectual que havia elegido para a pesquisa. A visita a esse cinema obedeceu prioritariamente os aspectos sócio-históricos de sua trajetória na cidade, que se relacionam com a trajetória da maior parte dos cinemas de rua no Brasil. Esse cinema, assim como os demais cinemas de bairro, vivenciou seus anos de ouro, como importante opção de divertimento na cidade, mas tornou-se cinema pornô. Deste modo, convido o leitor a entrar na sala de exibição a partir da sequência narrada dessa visita.

Já passava das duas da tarde quando passávamos de carro pela Rua da Carioca, nesse instante percebi um grande cinema com aspectos de um cinema mais antigo. O sinal vermelho ascendeu e pude avistar o letreiro com os horários da sessão e o tipo de programação, tratava-se de um cinema pornô. Fiquei muito curiosa para conhecer, meu olhar rapidamente fixou o horário que eu poderia estar presente, assim que cheguei em casa convidei Marcus (meu companheiro) para ir, ele não sabia, mas sua presença seria fundamental para a execução dessa visita.

Ele aceitou o convite, saímos do bairro de Santa Tereza em direção ao Largo da Carioca e, em pouco mais de 15 minutos, chegamos. Por ser de noite, acabei errando o caminho, pois fomos de ônibus e fizemos outro trajeto, então decidi perguntar em uma pastelaria para me redirecionar. Pensei em não dizer que procurava o Cine Íris, para não me interpretarem mal, mas acabei falando que queria saber onde ficava o Cine Iris, para ver qual seria a reação das pessoas. Indaguei um rapaz que demonstrava ter uns 20 anos: - por favor estou procurando o Cine Íris, onde fica? Ele parou sua atividade e perguntou: - mas você quer ir lá? Respondi:- sim, eu quero. Então ele grita para um homem mais velho, perguntando qual seria o melhor caminho, e eles começam a expressar um tipo de riso. Marcus, que estava na calçada fumando, percebeu os risos e se aproximou, então eles me explicaram o caminho e seguimos. O Cinema fica na região da Lapa, perto do centro. Como já era quase seis e meia da noite, havia um intenso movimento de pessoas.

¹⁹ Mais informações sobre o cinema ver: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-cine-iris-resiste/>

Assim que chegamos nos dirigimos a bilheteria e falamos que queríamos duas entradas. O bilheteiro, um senhorzinho de setenta e poucos anos, olhou para mim e perguntou minha idade, quando falei que tinha 23 anos ele pediu minha identidade, porém, como eu a tinha perdido em Porto Alegre, dias antes e estava só com um boletim de ocorrência, que por sinal havia esquecido em casa, então mostrei meu CPF, ele o pegou e se dirigiu a uma salinha e pediu que esperássemos, após algum tempo, ele voltou e disse que tudo bem e poderíamos entrar. O homem da catraca me olhou bem sério e permitiu nosso acesso.

Pontualmente as 18:30h, como anunciado, as luzes acendem-se e um dj começa a tocar uma música internacional. Comecei a observar as acomodações e percebi que a estrutura interna estava bastante envelhecida. As cadeiras estavam todas bem desgastadas, muito velhas, tive até que trocar de lugar, pois a que sentei inicialmente estava quebrada. A estrutura desse cinema ainda retém alguns traços de um teatro, com uma extensa plateia, camarotes e palcos. No lado esquerdo do palco, instalaram uma cabine para o dj, e me pareceu que atrás dele fica o local onde as dançarinas se concentram²⁰, um tipo de camarim. No centro do palco há duas barras de ferros, para as dançarinas realizarem seus shows, mais a frente há uma escadinha que permite acesso ao público. No meio do palco também havia uma cadeira, dessas de plástico que encontramos em bares.

Esperávamos que o filme começasse, até que as luzes se apagaram e uma dançarina começou a fazer um *stripteas*. Ela rebolava ao som de uma música da Whitney Houston, e pouco a pouco tirava seu sutiã, permanecendo apenas de calcinha. Pensei que fosse apenas aquela, mas em seguida chegou mais uma dançarina, depois outra, e mais outra, no total se apresentaram cinco dançarinas. Todas com perfis estéticos bem diferentes, gordas, magras, loiras, negras, grávidas, tatuadas, jovens e mais velhas. A seu modo, cada uma dançava no palco seduzindo o frequentador, algumas preferiam utilizar a barra de ferro, outras a cadeira. Apenas uma tirou a calcinha e ficou inteiramente nua, com seu *piercing* genital a mostra. Inicialmente, à medida em que elas faziam algum tipo de posição considerada mais sensual, os homens gritavam, aplaudiam, assobiavam, batiam seus pés com força no chão. Ao longo das apresentações, notei que muitos já começavam a se masturbar, mas sem retirar os olhos das dançarinas.

As músicas, contribuía para criar um clima bastante relaxante e sensual. As luzes, direcionadas apenas para o palco, permitiam que toda a platéia permaneça escura, o que me permitiu olhar para os frequentadores com pouco constrangimento. Percebi que o público era

²⁰ Acho que é lá, pois assim que os show terminavam elas saiam pelo mesmo espaço, que era um corredorzinho formado pela cabine do dj e a parede do cinema.

formado em sua maioria por homens que demonstravam ter acabado de largar do trabalho, muitos ainda estavam trajando as fardas das empresas, mas também havia na minha frente um grupo de adolescentes, que a todo momento gritavam e pareciam realizar piadas uns com os outros, demonstravam estar bastante eufóricos com toda situação.

Quando todos demonstravam estar bastante excitados, as apresentações terminaram e começou a exibição do filme pornô. Estava tão atenta ao público, que nem notei o nome do filme. A sala ficou ainda mais escura, o que dificultou perceber o que estava acontecendo, mas a fresta da luz da entrada permitia ver quem chegava e quem saía. Após o show consegui notar que alguns homens saíram, e algumas dançarinas foram para a platéia, não sei explicar se isso já tinha sido combinado previamente ou se foi estabelecido durante o show. O fato é que as dançarinas pareciam estar realizando algum tipo de atividade sexual com alguns frequentadores.

Já era perto das oito e meia quando o filme acabou, rapidamente os homens deixavam seus lugares e se dirigiam a saída. Enquanto estávamos saindo percebi que os homens me olhavam de um modo diferente. Já na porta do cinema percebi que as dançarinas saíram em grupo, elas caminhavam muito rápido, estavam indo em direção a parada de ônibus, que era a mesma em que ficamos. De longe, fiquei observando suas interações, até que vários ônibus pararam e seguimos nossos caminhos. Mais um dia de expediente das dançarinas do Cine Iris.