

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA – UNIR

Núcleo de Ciências Humanas

Programa de Mestrado em História e Estudos Culturais

Danilo Leandro da Silva

**A CULTURA CINEMATOGRAFICA EM PORTO VELHO: NOSTALGIA,
MODERNIDADE E FESTIVAL**

Porto Velho
2016

Danilo Leandro da Silva

**A CULTURA CINEMATOGRAFICA EM PORTO VELHO: NOSTALGIA,
MODERNIDADE E FESTIVAL**

Texto apresentado para Qualificação de Mestrado ao Programa de Mestrado em História e Estudos Culturais do Núcleo de Ciências Humanas da Universidade Federal de Rondônia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História e Estudos Culturais

Orientador: Valdir Aparecido de Souza

Porto Velho
2016

Danilo Leandro da Silva

**A CULTURA CINEMATOGRAFICA EM PORTO VELHO: NOSTALGIA,
MODERNIDADE E FESTIVAL**

Texto apresentado para Qualificação de Mestrado ao Programa de Mestrado em História e Estudos Culturais do Núcleo de Ciências Humanas da Universidade Federal de Rondônia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História e Estudos Culturais

Dr. Valdir Aparecido de Souza (Orientador)

Dr. Hélio Moreira da Costa Junior – UFAC

Dr. Alexandre Pacheco - PMHEC/NCHH – UNIR

Porto Velho, 12 de DEZEMBRO de 2016

DEDICATÓRIA

*Dedico a todos aqueles que cederam parte de seu tempo para apreciar a arte cinematográfica,
a cultura e a história.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho sem dúvidas foi possível graças ao apoio e a convivência que tive ao longo dos anos, seja com familiares, amigos ou profissionais dedicados que me ajudaram a tecer um ideal, de como ser e pensar.

Agradeço aos meus pais, Dalva Maria e Francisco Leandro, pois foi através deles que tive os primeiros exemplos de como deveria agir e ter discernimento sobre as coisas agradeço a minha avó, Eladia Pinheiro, pelo incentivo e por sempre se preocupar com minha saúde e minha educação. Meus tios e irmãos, que sempre me defenderam e ajudaram quando mais precisei. Os amigos que conheci na escola, e outros que mantive depois, Dario e Everson, que sempre que podem estão presente nos melhores e piores momentos da minha vida, e finalmente a minha mulher, Zilmar Nascimento, sem a sua ajuda essa caminhada até esse momento com toda certeza seria bem mais difícil.

Deixo por fim registrado o grande incentivo profissional e educacional que tive com os professores, Alexandre Pacheco, Edinaldo Bezerra de Freitas, Lilian Moser, e meu orientador Valdir Aparecido de Souza. Agradeço ao apoio do CAPES, a Universidade Federal de Rondônia, assim como todas as pessoas que cederam entrevista para que essa pesquisa fosse concluída.

RESUMO: Pretendemos com essa dissertação, apresentarmos a história e a cultura cinematográfica na cidade de Porto Velho e na região norte, contando como surgiram os cinemas nas principais cidades da região norte e como é assimilada e incorporada a cultura cinematográfica pelo público, nos concentrando nos três tipos de cinema, que classificamos e encontramos na cidade de Porto Velho, o Cinema de Shopping, o Cinema de Rua e o Festival de cinema.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema, História, Estudos Culturais e Cultura.

ABSTRACT: We intend with this dissertation, presenting the history and film culture in the city of Porto Velho and in the north, telling how came the cinemas in major cities in northern and how assimilated and incorporated into film culture by the public, focusing on three types cinema, we classify and found in the city of Porto Velho Shopping film Festival, the Street Cinema and film Festival.

KEYWORDS: Cinema, History, Cultural Studies e Culture.

LISTA DE FIGURAS

<u>Figura 1:</u> Primeira Notícia do Cine-Brasil no Jornal Alto Madeira.....	57
<u>Figura 2:</u> Fachada do Cine Brasil em 2007, pouco antes de ser modificada pela nova administração.....	59
<u>Figura 3:</u> Fachada do Cine-Teatro Resky.....	61
<u>Figura 4:</u> Fachada do Cine Veneza, lembrando os cinemas de calçada ou rua, 2015.	77

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	10
<u>CAPÍTULO 1 – DEBATENDO SOBRE CULTURA</u>	14
<u>1.1 A CULTURA E SUAS DIFERENTES SIGNIFICAÇÕES</u>	14
<u>1.2 A CULTURA POPULAR E A CULTURA ERUDITA</u>	16
<u>1.4 A CULTURA DA MODERNIDADE</u>	19
<u>1.5 CULTURA DE MASSAS</u>	25
<u>1.6 ESTUDOS CULTURAIS</u>	31
<u>CAPÍTULO 2 – ENTRA EM CENA O CINEMA EM PORTO VELHO</u>	36
<u>2.1 A FORMAÇÃO DE PORTO VELHO</u>	36
<u>2.2 MODERNIDADE NA SELVA</u>	39
<u>2.3 O CINEMA NA REGIÃO NORTE</u>	45
<u>2.4 O CINEMA EM PORTO VELHO EM SEUS PRIMEIROS ANOS</u>	53
<u>CAPÍTULO 3 – CULTURA, CINEMA E CONSUMO EM PORTO VELHO</u>	62
<u>3.1 O CINEMA NO TEMPLO DO CONSUMO</u>	64
<u>3.2.1 APRESENTANDO O MULTIPLEX</u>	69
<u>3.2.2 O CINEMA PELA NOSTALGIA?</u>	75
<u>3.3 O FESTCINEAMAZÔNIA</u>	78
<u>3.3.1 A OBRA FÍLMICA E A RECEPÇÃO DO PÚBLICO</u>	83
<u>3.3.2 – A VISÃO DO PÚBLICO SOBRE O PÚBLICO</u>	87
<u>3.3.3 – MUDANÇAS DE VISÕES</u>	90
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	93
<u>REFERÊNCIAS</u>	96
<u>SITES</u>	101
<u>FONTES ORAIS</u>	102

INTRODUÇÃO

Pesquisar sobre o cinema chega a ser uma tarefa deveras prazerosa, já que se trata de uma das atividades culturais mais bem-sucedidas e aceitas do nosso século XXI, sendo que a primeira exibição, do cinema como conhecemos hoje nos nossos dias, data do final do século XIX, de lá para cá a mudança foi enorme na linguagem e na relação com o público.

Nos Estudos Culturais, o cinema se tornou um grande objeto de estudo, desde que se começou a observar não apenas a cultura feita de cima para baixo, mas também a cultura feita de baixo para cima, o cinema se mostra como uma cultura de massas e ao mesmo tempo uma cultura ligada ao erudito.

Um das formas mais comum de utilizarmos os textos de estudos culturais seria identificarmos a cultura popular e analisarmos seu desenvolvimento e propagação, já que essa passa a ser fonte de estudos priorizada por estudiosos dessa área nas últimas décadas, focando as transformações na sociedade, valorizando formas culturais vinda das mídias, como: cinema, televisão, música entre outras atividades culturais. A cultura clássica é diminuída consideravelmente como objeto de estudo, em consideração nos Estudos Culturais. Essa cultura popular tão abrangente na sociedade atual é ignorada pela escola de Frankfurt. Ainda serão destacadas as críticas, as desigualdades e a dominação atreladas à cultura social na atualidade.

Ao mesmo tempo em que pesquisamos sobre o Cinema, nos focamos na cidade de Porto Velho, seria até irrisório tentar falar sobre cinema em Porto Velho, sem nos focarmos na cidade, já que o Cinema se integra dentro da cidade, e nela se tornou uma atividade cultural vital, assim como as festividades religiosas, as festas típicas e o modo de vida amazônico.

A nossa pergunta problema que serve para dar início ao trabalho é: Como pode ser vista a influência do cinema na cultura porto-velhense, como construção de identidade, laços sociais e estilo de vida na construção de mundo atrelado a cultura de massa?

A partir destes questionamentos estabelecemos alguns objetivos, no caso mostrar o quanto o cinema pode ter sido um veículo propagador de uma cultura moderna e lazer urbano em Porto Velho-RO, interferindo através da “indústria cultural” nas vivências das populações e ditando uma “identidade cinematográfica” para o público, e mais especificamente vislumbrar aspectos de uma identificação cultural de Porto Velho. A cidade que passa por uma ressignificação cultural, e que se apropria do título de cidade “moderna” incorporando a uma identidade tradicional. Um lugar entre a

selva e a modernidade, a partir da análise da produção e distribuição de diferentes modalidades: cinema de festival, cinema do Shopping e cinema de rua de se assistir a um filme e a recepção do público.

O interesse em se fazer essa pesquisa vem de uma constante mudança da cultura cinematográfica atual, onde os extremos da arte e do comercial andam sendo vistas de maneira conflitantes, nota-se os dois campos atuantes, para aqueles que participam da cultura cinematográfica.

Além disso, a memória de quem frequentou um cinema de rua, é recente e guardam muitas lembranças, a primeira vez vendo um filme naquela tela enorme do cinema é sempre contagiante. A ida ao cinema, o primeiro filme, as companhias, a enorme fila na rua para entrar no recinto são atividades e relações que, aos poucos são deixadas para trás, já que o cinema e seu espaço físico buscam uma convergência. Soma-se ao fato de não estudarmos apenas a mudança da cultura cinematográfica, também focamos na mudança estrutural da cidade, de como ela se preparou para o crescimento urbano, na interação entre culturas, no oferecimento de lazer, entre outras coisas.

A escolha da pesquisa ainda mira na cultura urbana da cidade de Porto Velho, que é formada por várias culturas, sendo que é de fundamental importância saber qual o papel da cultura cinematográfica nessa cidade amazônica. Trabalhar as contradições das culturas verificadas, saber se existe um cinema voltado para elites ou para as classes mais baixas, um cinema voltado ao erudito ou para um consumo rápido sem pretensões maiores, e se podemos verificar uma cultura cinematográfica mais voltada para as questões amazônicas.

Como primeiro passo da pesquisa, consultamos fontes que pudéssemos construir a história da cidade de Porto Velho e ao mesmo tempo como o cinema se inseriu na Amazônia? E como ele chegou a Porto Velho?

Em uma breve pesquisa poderemos encontrar em livros como *O Trem Fantasma*, *Retalhos Para a História de Porto Velho* e *Achegas Para a História de Porto Velho*, parágrafos ou até alguns capítulos, detalhando o cinema na inicial cidade de Porto Velho, detalhes ricos e ao mesmo tempo ínfimos, já que os livros citados não focam o cinema como objeto de pesquisa, e sim a cidade de Porto Velho, o cinema fica em torno do objeto específico.

O que se encontra nesses textos dá brechas para uma pesquisa mais ampla. Essas pesquisas vem sendo feitas em diferentes regiões do Brasil, como a análise do impacto da cultura de massa na cidade de Ibitinga, feita por Milanesi, onde o autor analisa a cultura popular antes e depois da chegada do rádio, da televisão e do cinema, fazendo com que houvesse mudanças nos lugares de

encontro e recordação, que faziam parte da cidade, e podem contar a sua história.

Já quando se abre o leque para a região amazônica é possível encontrar na região norte pesquisadores como Marcio Souza com livros sobre a vida de Silviano Santos, um dos cineastas pioneiro da região, assim como Selda Vale da Costa, que em sua tese de Mestrado, *Eldorado das Ilusões: Cinema & Sociedade: Manaus, 1897 – 1935* dão grande ênfase ao “Cineasta da Selva”.

De grande importância como fontes tivemos jornais, revistas, entrevistas e artigos em sites na internet, assim como entrevistas realizadas com o público frequentador dos cinemas da cidade de Porto Velho.

Em sua organização final, o trabalho divide-se em três partes: no primeiro capítulo fazemos uma revisão bibliográfica sobre a cultura, onde passamos a identificar as diferentes definições de cultura ao longo dos anos, na definição dos teóricos dos Estudos Culturais, a cultura pode ser entendida como todo um modo de vida, mas em diferentes épocas foi empregada em outras definições, como no século XVIII onde a cultura é sinônima de Progresso e Civilização, daí se tinha os valores e padrões de uma sociedade ideal.

Durante o século XIX, a definição ainda é mantida, mas a cultura também é ligada ao erudito, principalmente para os teóricos alemães anteriores a Escola de Frankfurt, considerando apenas as artes, religião, práticas e valores distintos, a cultura deveria ser um todo abrangendo a sociedade.

É apenas com a Escola de Frankfurt e dos Estudos Culturais que se tem um aprofundamento da visão marxista da cultura, saindo da ortodoxia, superestrutura determinada pela infraestrutura, tirando a cultura do âmbito econômico, e aproximando-a da abordagem social.

O segundo capítulo destinamos a uma pesquisa bibliográfica sobre a cidade de porto velho, e sua formação histórica, isto visto pelo prisma do desenvolvimento da cultura cinematográfica na cidade, fazendo do cinema um estudo de fenômeno urbano e sobre a cidade que lhe abriga.

Buscamos ainda, levantarmos dados sobre a chegada do cinema a região amazônica, e como ele se inseriu nos principais centros urbanos amazônicos, dando ênfase as cidades de Belém, Manaus e Rio Branco, foi feita uma revisão bibliográfica que trate da questão da definição dos processos da chegada do cinema a Porto Velho, esse histórico foi organizado mediante leitura e coleta de dados em livros, artigos e jornais da época, principalmente o Alto Madeira.

No terceiro capítulo, foi feito levantamento por meio de entrevistas através de uma observação participativa, com o público que frequenta diferentes modalidades de cinema em Porto

velho, que são: o Cinema de Shopping, O Cinema que ainda encontra a nostalgia das fachadas antigas, ligadas diretamente a rua, e os festivais de cinema, dando enfoque ao Festcineamazônia.

Estabelecemos uma História Oral temática, com um questionário semi-estruturado, podendo ser modificado no decorrer das entrevistas, e um assunto central definido que é a participação do público na experiência cinematográfica, para fins de preservação da identidade do público, optamos por identificarmos as entrevistas com nomes fictícios.

Com isso procuramos traçar um ambiente favorável ao entendimento da cultura cinematográfica e sua influência no cotidiano da população de Porto Velho, através da observação e análise sobre as formas de lazer urbano na cidade. Entendendo as salas de cinema não apenas como espaço de exibição, mas como interação social; discutindo sobre a influência do cinema no processo de padrões de comportamento e sobre a mudança cultural na cidade que o abriga.

CAPÍTULO 1 – DEBATENDO SOBRE CULTURA

• A CULTURA E SUAS DIFERENTES SIGNIFICAÇÕES

Parafraseando HOBBS (1990), na Introdução do seu livro Nações e Nacionalismo desde 1780, suponhamos que um dia um historiador intergaláctico pouse na terra devastada após uma guerra nuclear, e fizesse o mesmo roteiro descrito pelo autor, primeiramente concluiria que nos últimos dois séculos o termo nação é chave para entender a nossa sociedade.

A seguir, iria se deparar com outros aspectos da sociedade, como a diversidade cultural do planeta e uma infinidade de abordagens. Se esse historiador acessasse a internet, em poucos minutos, descobriria o quão vasto e distinto a humanidade e suas culturas se apresentam e como é amplo a definição do termo “cultura”. Segundo CEVASCO (2003, p. 09):

A palavra “cultura” entrou na língua inglesa a partir do latim *colere*, que significava habitar – daí, hoje, “colono” e “colônia”; adorar – hoje com sentido preservado em “culto”; e também cultivar – na acepção de cuidar, aplicado tanto à agricultura quanto aos animais.

Essa concepção de cultivo, ligação a terra permaneceu até o Século XVI, antes disso não se encontra outro uso para a palavra cultura. A partir desse momento, ela vai ganhando significações distintas, às vezes para diferenciar classes sociais, no caso da Cultura quando ganha a significação de Civilização, conotando às vezes ao termo Progresso. Nesse contexto, podemos encontrar definições onde a sociedade europeia do século XV tem sua cultura mais evoluída que a sociedade Asteca, fato determinante para o seu progresso.

Cultura também pode significar valores e padrões a serem seguidos, desta forma também fica evidente a dicotomia entre um padrão superior e outro inferior, dependendo de qual cultura possa ser adotada. Ainda nesse campo temos as artes que durante muito tempo foram consideradas como a cultura em si, ou seja, as pinturas, esculturas de grandes artistas. Enquanto que, as manifestações ou valores populares não eram considerados cultura. Nesta acepção, também se pode identificar que, apenas uma cultura envolveria toda a sociedade e que todas as pessoas,

independente de sua origem ou classe social deveriam participar dessa mesma cultura ligada ao erudito. Essa discussão sobre o conceito de cultura é fundamental para começarmos a entender as várias abordagens sobre esse objeto, em nosso caso a história cultural.

Para BURKE (2008, p. 13-14), a história cultural é dividida em quatro partes ou fases “a clássica”, a da “história social da arte”, a descoberta da cultura popular (1960), e a “nova história cultural”, essas fases são divididas em longos períodos da história, onde as mudanças sociais e econômicas redefiniram as abordagens da história cultural. A definição de Cultura para Burke seria imprecisa:

Com muitas definições concorrentes; a minha definição é a de “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações objetos artesanais) em que eles são encarnados”. A cultura nessa acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele. (BURKE, 2008, p. 11)

Nesta definição do autor, é considerada a acepção cultural antropológica, onde a cultura é vista como o cotidiano, mas diferentemente deles, Burke faz uma crítica ao que ele denomina ampliação do termo cultura, os historiadores passam a usá-lo em quase tudo da sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar. Ainda para ele, houve períodos da história onde a cultura erudita (da classe alta) e a cultura popular tiveram momentos de intercâmbio. Também considera que uma abordagem através da história cultural, vista pelo cotidiano revela mais chances de se perceber a cultura popular em ligação com a cultura da elite. Outra definição de cultura que podemos utilizar é a de BOSI (1992, p. 16):

Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devam transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional do processo.

Nesta definição fica exposta a transmissão de valores feita entre as gerações, podemos dizer que outros fatores podem influenciar na recepção da cultura. A escola não isenta de parcialidade certo aluno que detém conhecimentos e transmissões de valores culturais estará mais apto no conteúdo curricular, através do seu “capital cultural”. Como poderemos ver em Burke:

Uma teoria de Bourdieu que teve maior influência foi a que ele chama de “reprodução cultural”, processo pelo qual um grupo, como por exemplo, a burguesia francesa, mantém sua posição na sociedade por meio de um sistema educacional que parece ser autônomo e imparcial, embora na verdade selecionou para a educação superior alunos com as qualidades que lhes são inculcadas desde o nascimento naquele grupo social. (BURKE, 2008, p. 77)

Para não identificarmos à errônea ideia de que na cultura brasileira, existe apenas uma cultura singular totalizante e que toda a sociedade participa, Bosi (1992, pág. 309) define quatro divisões da cultura brasileira: a cultura erudita (nas universidades), cultura popular (iletrados), cultura de massas (propagada pela mídia) e a cultura criadora (artistas como cineastas).

Após verificar as definições do termo cultura, ao longo dos anos, concluímos que essa palavra é usada de muitas formas: na agricultura, no sentido de cuidar e cultivar, como conceito para tipos de civilizações e até para definição de progresso. Hoje a palavra cultura é utilizada principalmente para definir a humanidade e a sociedade em que se encontra inserida, principalmente pelos teóricos dos Estudos Culturais. Nesse conceito de cultura inserida dentro do cotidiano social, coloca-se de lado a ideia de uma cultura singular e erudita para todos, como já foi no passado. Portanto, em todo o planeta a cultura é representação humana, manifestada de inúmeras formas, englobando: cinema, música, literatura, obras de arte, artesanato, danças, festas, culinária, religiões, crenças, valores familiares, lendas, contos, entre outras.

1.2 A CULTURA POPULAR E A CULTURA ERUDITA

Ao se estudar a cultura no século XVI, sem dúvida o Renascimento despontará como uma das manifestações mais impactantes da época para a determinação dos valores artísticos das sociedades modernas. Além disso, devemos partir para abordagens que identifiquem não apenas o papel das novas classes econômicas patrocinadoras e participantes desse movimento cultural, mas também como as classes populares se beneficiaram ou fizeram parte dessas expressões artísticas.

Durante o século XIX, quando a cultura era considerada apenas como expressões de arte elitizada, como a pintura, a escultura e outras manifestações artísticas ligadas ao erudito, foram produzidos extensos escritos sobre o Renascimento, mas apenas dando enfoque aos feitos dos artistas e da classe patrocinadora, relegando para quase nada o papel das classes populares, como na análise de Johan Huizinga, em *A Itália Renascentista*.

Para BURKE (2010, p. 234-235), os historiadores Matthew Arnold, Johan Huizinga e J. Burkhardt tinham como definições de cultura a “arte, literatura e ideias, suaves e leves”, como a descreve Arnold, ou na formulação mais precisa embora mais prosaica, de Huizinga, “figuras, motivos, temas, símbolos e sentimentos”. Dessas definições de cultura tem-se a noção de distinção entre o que poderia ser considerado para esses historiadores como cultura, e o que não poderia.

Para esses três historiadores, cultura era algo feito para poucos, para uma elite letrada e erudita. Burke identifica cinco problemas para a história cultural clássica, realizada por esses historiadores:

Não há um enfoque preciso para a sociedade, ela é vista apenas com ênfase “na infraestrutura econômica, a estrutura política e social e assim por

diante”[...] em seguida a dependência de postulado de unidade ou consenso cultural, onde determinadas sociedades interagem em torno de apenas uma cultura definida, [...] a ideia de tradição, que durante muito tempo ficou quase que como uma obrigação para se determinar conceitos dentro de uma sociedade. Hoje percebemos que na maioria das vezes, essas tradições são em alguns casos invenções; [...] A relação estreita de cultura, vista apenas como alta cultura e [...] “a história cultural foi escrita pelas elites européias a respeito de si mesmas” BURKE (2010, p. 234-235).

Nesse caso deve-se desconsiderar a cultura de outras nações, muitas vezes considerados como bárbaros ou selvagens.

Ainda segundo Burke (2010, p. 172), a maior parte da população na Itália encontrava dificuldades em participar das manifestações artísticas no período renascentista, devido a **três barreiras**: a língua, já que as pessoas comuns falavam dialetos e não o Latim clássico, a falta de letramento, a maioria das pessoas não sabia ler e escrever, e por último, a barreira econômica, que impedia a maior parte da população de adquirir livros e pinturas.

Apesar dessas barreiras as camadas menos favorecidas conseguiam se inserir e participar, devido às ideias renascentistas da elite de difusão social e geográfica e um movimento artístico focado nas culturas de herança popular. Para Burke e vários outros historiadores, nesse período da história, houve uma via de mão dupla no sentido das camadas populares e da elite:

De um lado a propagação das ideias do Renascimento das elites para o povo, sua difusão social, assim como geográfica. Para conveniência – usando uma simples metáfora espacial – podemos chamar isto de movimento “de cima para baixo”. Do outro há um movimento “de baixo para cima”, em que os pintores e escritores italianos recorrem à herança cultural popular. (BURKE, 2010, p. 180)

Como forma de demonstrar esse movimento “de cima para baixo” alguns romances e poemas tinham grande apelo popular junto às camadas mais baixas da sociedade, onde os romances de cavalaria ganharam grande destaque, pois eram transformados em literatura de cordel e em apresentações orais, sendo assim, uma representação popular de uma cultura erudita, criada por um letrado, e adaptada para uma forma de expressão popular.

Devemos encarar essa cultura popular como uma espécie de “cultura da não elite”, mas sem darmos juízo de valor para a sua significância dentro da sociedade, se ela é menor ou maior que a cultura oficial, pode-se inferir que é uma cultura híbrida.

No lado oposto a cultura “de baixo para cima”, inicia-se um processo cada vez mais presente, de biculturalidade no lado de cima, quando aspectos populares eram adotados pelas elites. Nesse período, o surgimento dos romances de folhetim, e futuramente da fotografia, que contava com um alto valor em seu início, e passou a se tornar mais acessível na segunda metade do século XX, tornam-se uma afronta para a cultura erudita da classe alta, e também, uma ameaça à convicção

de valores focados em seus devidos estratos sociais, já que essa forma de literatura ou arte veiculada as camadas populares, e futuramente as “massas”, deixariam de transmitir valores ligados ao erudito, e passariam a transmitir valores culturais atrelados às classes mais pobres da sociedade:

A subcultura é um sistema de significados compartilhados, mas as pessoas que participam dela também partilham os significados da cultura em geral. (BURKE, 2010, p. 74)

1.3 A CULTURA DA MODERNIDADE

O conceito de cultura enquanto cultivo criado no século XV passará por uma grande mudança a partir do século XVIII, essa mudança se aprofunda com a revolução industrial e vem se acentuando até o tempo presente.

A modernidade apresenta uma nova forma de enxergar e consumir a cultura, impulsionado pela Revolução Industrial. Junto dela, a disseminação da cultura de diferentes civilizações e diversas manifestações para diferentes lugares e em escala global. Ela também consegue fazer surgir um movimento de estratificação do conceito de cultura, que passa a se assemelhar ao termo civilização, aproximando-se de uma visão universal e única.

O acesso à cultura na modernidade ganha novas dimensões. Quando, até o século XVIII se falava em literatura, o que vinha a mente era livros altamente intelectualizados, encontrados nas grandes universidades ou coleções particulares, acessados por uma reduzida elite letrada, uma aristocracia. Com o advento da Revolução Industrial e a substituição da manufatura pela maquinofatura, o volume de folhetins impressos se tornou muito maior e conseqüentemente essa produção precisava de mais consumidores, foi então, que as camadas populares passaram a ter acesso a uma cultura de massa. Modificou-se também, a forma de consumo da cultura, não somente imposta pelas elites, mas também agora se tem um consumo de forma um pouco mais “espontânea” pelas camadas populares. Um marco nessa mudança do consumo da cultura foi: o romance *Madame Bovary* de Flaubert, de acordo com GOMES (2006, p. 73-74)

O modo de ler *Ema Bovary* marca uma ruptura definitiva entre dois modos de consumo cultural: aquele que define o consumo da chamada alta cultura, institucionalizada e formalizando pela cultura escolar, portanto tutelado, e aquele que define o consumo de cultura de massa, realizado de forma livre, sem nenhum tipo de tutela, marcado por misturas, e que não obedece aos cânones do gosto da alta cultura.

Para entendermos e definirmos modernidade nos reportaremos primeiramente, a Giddens

(2002). Para ele a modernidade pode ser equivalente ao mundo industrializado, sem ser entendido como única dimensão institucional. Referindo-se as relações sociais transformadas pelo uso generalizado da força material e do maquinário nos processos de produção. E em uma segunda dimensão o autor define o capitalismo como o sistema de produção de mercadorias e a mercantilização da força de trabalho, podendo ser entendidos como disseminador dessa modernidade.

O mundo moderno é um “mundo em disparada”: não só o ritmo da mudança social é muito mais rápido que em qualquer sistema anterior; também a amplitude e a profundidade com que ela afeta práticas sociais e modos de comportamento preexistentes são maiores. (GIDDENS, 2002, p. 21-22)

Nessa esteira de um mundo veloz, sempre em mudança e repleto de alternâncias sociais, o autor elenca três mecanismos criados pela modernidade: o espaço-tempo, o desencaixe e a confiança, para identificar o caráter diferenciador do recorte temporal moderno dos outros recortes temporais, tais como a separação. Ou seja, nesse caso o autor define que diversas coisas podem acontecer ao mesmo tempo em lugares diferentes, e em lugares diferentes ao mesmo tempo, basta ocorrer a utilização de mecanismos que proporcionem a desconexão do espaço-tempo.

Por esses três mecanismos, Giddens (2002) expõe a insegurança do mundo moderno, classificando-a como um carro de Jangrená, onde os seres humanos podem guiá-lo até certo ponto, mas o carro nunca estará totalmente controlado, e nesse descontrole, ocorrem diversas consequências negativas, tais como, a degradação da natureza, principalmente a partir da Revolução Industrial e pela expansão do consumismo pelas sociedades e o perigo de uma hecatombe nuclear. Outra consequência que nos chama atenção na Modernidade é o processo de Globalização:

Uma das consequências fundamentais da modernidade, como este estudo enfatizou, é a globalização. Esta é mais do que uma difusão das instituições ocidentais através do mundo, onde outras culturas são esmagadas. A globalização que é um processo de desenvolvimento desigual que tanto fragmenta quanto coordena – introduz novas formas de interdependência mundial, nas quais, mais uma vez, não há outros (GIDDENS, 2002, p. 153).

Ainda deve-se entender a globalização de maneira dialética, onde muitas vezes os resultados não são como aqueles determinados, causando divergências nos polos em que a globalização é disseminada, sendo a principal consequência da globalização. Segundo GIDDENS (2002), a globalização é responsável por fazer com que o desenvolvimento mundial se torne desigual, para isso, ela precisa de mecanismos de infiltração nas civilizações, longe dos centros ocidentais, precisa de uma disseminação da cultura dos centros industrializados, e que mostre a maneira moderna de agir, pensar, falar, vestir, comer, trabalhar, estudar, mas principalmente consumir. Entre esses mecanismos de disseminação da globalização ao redor do mundo temos o cinema como uma

tendência globalizante, agindo de maneira a ditar os estilos de vida, com pluralidade de escolhas e influências.

O cinema foi fruto de uma série de melhorias nos meios de comunicação e de técnicas modernas, que evoluíram cada vez mais no quesito de transportar a população para dentro de uma representação da realidade, transportando para as telas as características da vida moderna. A fotografia foi uma das primeiras técnicas de produção de imagem, precursora do cinema. Assim a representação da modernidade passou para as telas de cinema, como podemos ver em CARNEIRO (2011, p. 165) citando Charney e Schwartz (2004, p.18):

O surgimento do cinema fora algo inevitável, pois a cultura moderna assim o tornou, posto que, as características do cinema desenvolveram-se a partir de traços que definiram a vida moderna em geral. Daí a noção de que “a cultura moderna foi ‘cinematográfica’ antes do cinema”.

O cinema surge no final do século XIX na França, ou segundo ORTIZ (1991), no final do segundo século XIX. O autor divide este século em dois processos de modernização. A primeira começando em 1789 com a Revolução Francesa e indo até 1914, com a Primeira Guerra Mundial e segunda parte, o pós-guerra, atrelada a um sistema ainda mais moderno, com o desenvolvimento da comunicação através do telefone, rádio e cinema, entre outros.

Neste sentido penso que existem duas modernidades. Uma primeira, Baudelaire descreve com ironia e vivacidade, que se associa a Revolução Industrial – estradas de ferro, iluminação a gás, telegrafo, fotografia. Uma segunda que tem como substrato um outro sistema técnico – automóvel, avião, eletricidade, telecomunicação (rádio), cinema. (ORTIZ, 1991, p. 31)

O sentido que o autor atribuiu à diferenciação das modernidades é a técnica, através dela é possível modificar a sociedade e a sua relação com a cultura. Podemos utilizar esse conceito de dupla modernidade em Bauman (2008), já que para ele a sociedade passa por um período onde se tinha uma comunidade de produtores e agora temos uma sociedade de consumidores, sendo o consumo uma “ocupação dos seres humanos como indivíduos”, resultando na acumulação, desejo e posse de objetos, pelo conforto ou pelo respeito que proporcionam. Além disso, o autor diferencia consumo de consumismo, elegendo a este último um “atributo da sociedade”.

Pode-se dizer que o “consumismo” é um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, permanentes e, por assim dizer, “neutros quanto ao regime”, transformando-os na principal força propulsora e operativa da sociedade, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de auto-identificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais. (BAUMAN, 2008, p. 41)

A modernidade interfere nas relações de produção, trabalho, consumo, cultura e também na

identidade. Como se viu, o cinema age como uma tendência globalizante, ditando os estilos de vida, “promovendo a padronização ao invés da diferenciação”, a roupa interfere na identidade social, como status e posição de classe, o consumo apresenta o que os narcisistas procuram através da propaganda, “uma sociedade dominada pelas aparências”. É o cinema como processo de padronização, contudo, existem movimentos cinematográficos que utilizam a resistência como um processo de linguagem (ver o caso do cinema novo).

Desta forma, Bauman (2008, p. 142), identifica que na sociedade líquida moderna de consumidores, a identidade não é vislumbrada nem na nascença e muito menos é dada ou é garantida ao longo de toda a vida, para ele a identidade é entendida como um projeto de “tarefas a serem empreendidas realizadas de forma diligente e levadas a cabo até uma finalização remota” o indivíduo se esforça para apropriar a identidade e depois luta todos os dias para manter.

Para os autores Barbosa e Campbell (2006, p.40), existe uma moralização do consumo, onde para alguns estratos da sociedade é visto como um defeito a sua prática, de outro lado tem a hierarquização do consumo, onde determinados estratos de consumidores da sociedade tem um gosto superior em relação ao consumo, mas não deixam de serem consumidores, “daí a propriedade da frase de Bourdieu (1983) que o gosto classifica o classificador”.

O consumo e o consumismo tornaram-se, portanto, moralmente condenáveis quanto mais se democratizaram e se expandiram pela sociedade, eliminando as fronteiras tradicionais entre aqueles que trabalham (produzem) e aqueles que consomem (gastam). Exatamente no momento em que todos estavam aptos a se tornar consumidores, no momento em que os operários deixaram de ser apenas trabalhadores e começaram a ter acesso ao consumo, este passa a ser alvo de condenação. (GOMES, 2006, p. 83)

Para os autores Barbosa e Campbell (2006, p. 108) a relação entre consumo e o ato de consumir deve ser entendida de maneira cultural, pois, “toda atividade, das mais triviais e cotidianas às mais excepcionais e específicas, ocorre sempre em um determinado esquema, simbólico que lhe dá sentido e significado”. Além disso, todo esse processo de “seleção, escolha, aquisição e descarte de um bem ou serviço” analisados nessa perspectiva desembocam na constatação que cultura e consumo são intimamente interligados e indissociáveis.

O cinema surge ou se apropria da modernidade para aparecer como uma das suas principais expressões culturais urbanas, além disso, possui um caráter modelador e propagandista para definir valores, manipular identidades, costumes e padrões de consumo de quem é influenciado por essa expressão cultural. Existe também um outro lado, o cinema traz uma série de informações distribuídas nas suas telas, tem seu caráter educacional, suas fontes documentais para o historiador e as representações sociais feitas pela sociedade que o produz.

Uma das principais características do cinema é a sua relação com o espectador. Já que Segundo Benjamin (1989) o cinema é uma arte voltada para as massas, e feita através da reprodutibilidade técnica, fazendo com que alcance em diferentes partes do globo culturas heterogêneas, o filme só terá seu sentido finalizado quando a sua relação com o público tiver sido concretizada, e as imagens reproduzidas serão capazes de serem influenciadas ou influenciar a arte cinematográfica.

Outro fator que interliga cinema e modernidade é o espaço onde o cinema se encontra, já que ele faz parte de uma cultura urbana, que se encontra dentro das cidades, essas que, por sua vez surgem como a expressão da modernidade, sendo o maior espelho da vida moderna, tanto é que a partir do século XIX, começando pelas cidades francesas há um intenso processo de remodelamento das cidades europeias, que visavam cada vez mais modernizar os seus centros urbanos.

As cidades foram os palcos dos tempos modernos, elaborando projetos e convivendo com inúmeras novidades que poderiam oferecer. A sociedade moderna industrial é fundamentalmente urbana e está em constante movimento. A cidade moderna é fragmentada, uma vez que a ideia de aperfeiçoá-la, reconstruí-la, é uma constante. Nessa perspectiva, dois personagens se destacam: o novo e o velho. (PEREIRA, 2002, p. 57)

Os espaços públicos e as ruas são os locais onde ocorrem, as formas de uma cultura dinâmica nas cidades modernas, são neles que as sociedades se encontram para debater ideias e realizarem seus laços sociais, neste caso a rua pode ser entendida como “um símbolo fundamental da vida moderna”, local onde “as forças materiais e espirituais modernas podia se encontrar, chocar-se e se misturar para produzir seus destinos e significados” (BERMAN, 2007, p. 371).

Essa era a visão das ruas e das cidades modernas antes da Segunda Guerra Mundial, nesse processo de mudanças constantes nas sociedades modernas, nesse constante movimento e confronto entre o velho e o novo, segundo o arquiteto Le Corbusier, as ruas passam de expressão da cidade moderna e passam a serem vistas como obsoletas, tem-se uma grande mudança no conceito de rua, e de uma cidade moderna, onde para ela ser considerada moderna precisaria acabar com as ruas, era o seu manifesto arquitetônico, onde para uma cidade se tornar moderna, a rua precisaria ser morta. Com essa nova visão a rua tem um novo significado na vida moderna, “a rua, que sempre servira à expressão da modernidade dinâmica e progressista, passava agora a simbolizar tudo o que havia de escondido, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto” (BERMAN, 2007, p. 372).

Nesta mudança das visões das cidades modernas, Berman (2007) enfatiza que os espaços públicos de reuniões passam a não ser mais o foco das concentrações urbanas. Essa expulsão violenta das pessoas do espaço coletivo tem um fim eminentemente político de controle dos corpos. Essa urbanização de grandes espaços vazios visa evitar a concentração de pessoas nesses espaços,

bem como sua aproximação, a criação de laços sociais ou associações que interajam as ideias, que possam se contrapor ao sistema vigente. Nessa nova versão de cidade moderna, as ruas são entregues exclusivamente aos veículos, e a população fica segregada aos guetos e subúrbios.

É nessa transformação permanente, que leva a desintegração da palavra em si, sociedade, que se descaracteriza a cada dia, tornando-se cada vez mais individualista. É esse cenário de mudanças, onde o autor analisa e define o conceito de modernidade. Neste cenário o mundo se encontra em perpetua desintegração e renovação, ambiguidade e contradição. Para Berman, a modernidade é uma experiência vital, segundo ele a “experiência de tempo e espaço, de si mesmo e outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como modernidade.” (BERMAN, 2007, p. 24)

Tal qual o título do seu livro já nos diz *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar*, seria de se pensar que em uma considerável mutação da vida moderna, haveria também uma constante transformação da sociedade e das ideias? Ou as ideias seriam capazes de sobreviver sem se alterar a esse processo de mudanças sólidas?

1.4 CULTURA DE MASSAS

O uso do termo “cultura de massa” é bastante significativo para quem decide trabalhar a cultura ou a arte pelo prisma da fotografia, do rádio, do cinema e da televisão. Por um lado encontramos juízos de valores e definições do que pode ser essa cultura de massa.

Não se sabe bem o que é massa. Ora é o povo, excluindo-se a classe dominante. Ora são todos. Ou é uma entidade digna de exaltação, à qual todos querem pertencer; ou um conjunto amorfo de indivíduos sem vontade. Pode surgir como aglomerado de indivíduos, para alguns autores, ou como entidade absolutamente homogênea para outros. O resultado é que o termo “massa” acaba sendo utilizado quase sempre comotativamente quando deveria sê-lo denotativamente, como um sistema fixado, normalizado. (COELHO, 1996, p. 25)

Os Escritores da escola de Frankfurt, que escrevem em um momento de desolação, por tudo que a técnica e as máquinas conseguiram fazer com aquele ideal inabalável de progresso da humanidade do século XIX, escrevem em um momento em que o mundo sofre com os resultados de uma Primeira Guerra Mundial devastadora, repleta de novas máquinas com o único propósito de matar, máquinas essas que outrora serviram para encurtar distâncias entre os povos como: o avião, o navio ou o carro, e que durante a guerra foram utilizadas como as principais armas no campo de

batalha.

O mundo ainda iria se deparar com os flagelos da guerra, uma crise econômica, ascensão do totalitarismo, e uma Segunda Guerra mais devastadora ainda, onde a técnica e as máquinas se fundem em um só ideal, não mais o do conforto e da praticidade, mas o da destruição sem precedentes.

É neste cenário em que os frankfurtianos se inserem, e vão reunir todas as suas teorias em torno do quanto à técnica e as máquinas podem ser ruim para a sociedade, tirando da cultura um caráter de admiração das artes, lhe dando um caráter mais comercial, a partir disso a cultura pode ser comercializada, adquirida e descartada como qualquer outra mercadoria.

A partir dos estudos da Escola de Frankfurt adota-se o termo “Indústria Cultural”, para significar toda a cultura vinda dos meios de comunicação, como o rádio, o cinema, a televisão, jornais e revistas, meios que são mais acessíveis a maior parte da população e capazes de gerarem um grande lucro.

Como é o caso do cinema, que é uma modalidade de arte, que para ser produzido é preciso um grande montante de capital, um filme considerado um Blockbuster como Jurassic World, lançado no ano de 2015, custou 150 milhões de dólares. Para isso o produto (ou arte) deve ser divulgado e assistido pela sociedade, em contrapartida outros produtos são exibidos e divulgados dentro da arte. E sempre que falamos em um filme, principalmente os norte-americanos falamos em uma indústria de especulação, onde o gosto da população é moldado a partir de um filme, ou vice-versa, como podemos ver em Wilensky:

O termo “cultura de massa” será usado para designar produtos culturais manufaturados somente para um mercado de massa. Características associadas mas não intrínsecas à definição a estandardização do produto e o comportamento de massa no seu uso. A cultura de massa tende a estandardização porque almeja agradar ao gosto médio de uma audiência indiferenciada. Os gostos comuns imprimem forma à cultura de massa. (WILENSKY, 1964, p.262)

Devemos entender que a crítica dos frankfurtianos a essa forma de arte parte do uso da técnica, eles não consideram cinema, rádio ou os produtos da “Indústria Cultural” como arte, principalmente Adorno e Horkheimer, críticos mais ácidos à cultura de massa do século XX. Para Ortiz (1986, p.7) a forma dos frankfurtianos de definirem cultura é remetido aos valores alemães onde existe a divisão entre Cultura e Civilização, muitas vezes entendida em outras escolas como a mesma coisa:

Cultura não significa práticas, hábitos ou modo de vida (...) Na verdade os autores seguem a tradição alemã que associa cultura à *Kultur*, e a identificam como a arte, filosofia, literatura e música. As artes expressariam valores que constituem o pano de

fundo de uma sociedade. (...) No debate sobre cultura, os frankfurtianos retomam ainda a diferença entre cultura e civilização, estabelecida pelo pensamento alemão. Eles associam o primeiro termo à dimensão espiritual enquanto circunscrevem o significado da civilização ao mundo material.

Essa dimensão espiritual de que Ortiz fala, será adotada em: *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (1985) de Walter Benjamin, nesta obra o autor usa o termo “Aura” para designar uma expressão singular ou uma obra única de uma sociedade, e à medida que a técnica influencia a arte, essa perde a sua “Aura” e se torna cada vez mais reprodutível.

Para Benjamin (1985, p. 166), a obra de arte sempre foi reprodutível em sua essência, à medida que uma obra era feita, os homens que a admiravam procuravam de alguma maneira copiá-la, “essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro”.

Cada obra possuía uma esfera de autenticidade, onde o aqui e o agora eram capazes de oferecer essa esfera, já na era da reprodutibilidade essa esfera de autenticidade foi deixada de lado, o original perde seu valor:

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destacada do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. (BENJAMIN, 1986, p. 168)

Para o autor, as artes tinham um caráter de divindade, onde cada artista fazia a sua arte com um caráter único, e aquilo tinha a sua “aura” que a partir de agora ela era única no mundo, contendo o seu caráter singular. A partir da reprodutibilidade técnica, ocorre o declínio da “aura”, “ocorrendo devido a duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas”. (BENJAMIN, 1986, p. 170)

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode pagar mais um filme. (BENJAMIN, 1986, p. 172)

O que ocorre agora, é que aquela arte que era composta por seu caráter único, que servia de representação de divindade perde o seu valor de “aura”, agora se tem uma reprodução em série do que pode ser chamado de arte, com isso perde-se também o valor de “autenticidade”, já que essa técnica necessita de um público bastante amplo para que os seus custos sejam ressarcidos, um filme, por exemplo, pode ser exibido ao mesmo tempo em vários lugares. O que era autêntico, agora é reproduzido, perde-se o culto, não na essência, já que existe as práticas cineclubistas, que reverenciam o culto ao cinema, mas aquela prática de exibição única, por outro lado cria-se a

exposição.

O cinema é a resposta às questões do autor, ele inaugura uma nova relação da arte com as multidões. Segundo Walter Benjamin, o que define o cinema é o seu caráter coletivo; o filme é uma criação coletiva para a coletividade, e, como veremos mais adiante, responde aos anseios perceptivos do homem moderno, do homem-massa. (TOMAIN, 2004, p. 103)

Já Adorno (1985, p. 144), contemporâneo de Walter Benjamin, afirma que:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem.

Adorno e Horkheimer são o extremo da Escola de Frankfurt, eles encaram determinados produtos, como cinema e o rádio, não como uma obra de arte. Isso se deve ao contexto de sua época, já que afirmava que após o Holocausto seria difícil surgir algo de valor, o que ocorre nessa nova sociedade de massas é a ascensão da técnica, perde-se o valor religioso e político, e se ganha uma estrutura ideológica, comandada pela técnica.

Com o advento da ascensão do Nazismo na Alemanha, vários pensadores e cientistas deixam o país e buscam refúgio nos Estados Unidos. Dentre eles Adorno e Horkheimer, nesse novo “lar”, eles encontram um cinema totalmente diferente do que havia na Alemanha. Em Los Angeles o cinema era controlado por estúdios, massificado e com um grande teor mercadológico, essa é a fonte de suas críticas. Para eles essa produção, sob controle dos grandes estúdios visando o lucro ao invés de artistas buscando expor um ideal, se afastaria do conceito de arte.

Benjamin, diferentemente deles, acreditava que com essa massificação da cultura, poderia acontecer uma democratização da mesma, acarretando mudanças sociais e políticas dessa massificação. O divertimento serviria também como forma de reflexão crítica.

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação. O fato de que esse modo tenha se apresentado inicialmente sob uma forma desacreditada não deve induzir em erro o observador. Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (BENJAMIN, 1988, p. 175)

Já Adorno e Horkheimer, partem do princípio iluminista, mas lhe conferindo um aspecto de negatividade, esse espírito iluminista tinha o caráter de estabelecer uma uniformização das consciências e agora é usado como padronização do produto, isso é usado pela indústria cultural, através de uma massificação da cultura, busca-se estabelecer um padrão de consumo para todos. Essa Indústria exerce uma influência bastante acentuada na sociedade, capaz de invadir até o tempo

do ócio do trabalhador, este estaria programado para consumir e propagar essa cultura de massa. “A indústria cultural permanece a indústria da diversão [...] A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 128).

Para eles, o principal objetivo da indústria cultural é o lucro. Nesse sentido essa indústria se insere no mercado cultural, diversos produtos que se tornarão o mais rentável possível e através das imagens e dos textos formatará o gosto das pessoas de forma ampla e generalizada. Se essas pessoas não possuírem de antemão um senso crítico, capaz de diferenciar arte de mercadoria, elas passam de alguma forma a serem manipuladas.

Para os autores, o termo cultura de massa é sinônimo de ideologia, no qual as empresas culturais nem seriam empresas neutras, nem tão pouco refletiriam democraticamente o gosto popular. A cultura agora seria algo fabricado, ela seria estabelecida por uma elite que dita as regras de cima para baixo, o consumidor seria o objeto primordial deste processo. Finalmente os indivíduos seriam manipulados para isso.

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livre do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 119).

O papel do filme na indústria cultural é estabelecer novas criações, novos efeitos e novas linguagens, para condicionar e manter as tradições. Uma vez que ocorre uma fixação da sua própria linguagem e vocabulário, portanto a arte de vanguarda é calculada em seus detalhes para que essa origem seja mantida. Os autores citam até Orson Welles, que com o seu filme *Cidadão Kane* (*Citizen Kane, 1941*) trouxe várias inovações técnicas e novas linguagens de roteiro para indústria cinematográfica, que para eles não passou de uma nova ordem para manter as tradições.

Para exemplificar, a indústria cultural para Adorno e Horkheimer não sublima, ela tem o único propósito de reprimir, quando se assiste a qualquer filme o espectador está condicionado a sofrer pressões de todos os lados, desde a atriz milimetricamente escolhida para o papel até o menor objeto de cena, uma visão bastante pessimista. Já Benjamin, acredita em certa redenção da obra cinematográfica, onde com essa democratização para as massas, o cinema pode ser capaz fornece alguma substância pensante.

Além de nos atermos a essa questão de cultura de massas e Indústria Cultural nos ideais frankfurtianos, temos que deixar claro que a cultura massificada altera drasticamente a Cultura Popular. Essa passa a ter um caráter de mercadoria, e deixa de ser feita por uma parcela da

população e passa a ser exibida e comercializada. Segundo Bosi, o poder econômico expansivo dos meios de comunicação parece ter abolido, em vários momentos e lugares, as manifestações da cultura popular, reduzindo-as a função de folclore para turismo (1992, p.328). Poderíamos inferir que essa expressão de cultura popular perde seu caráter de arte pura e se transforma em mera mercadoria para consumo. Os sentimentos passam a ser reproduzidos industrialmente e são trocados por dinheiro e é nesse sentido que afirmamos que a Industrial Cultural ao se apropriar da cultura popular muda todo seu sentido.

1.5 ESTUDOS CULTURAIS

Assim como a escola de Frankfurt, os teóricos dos Estudos Culturais surgem com uma proposta da história cultural, ligada as tradições marxistas, mas sem se fixar aos dogmas do marxismo soviético de Stálin, em um período de denúncias de crimes do sistema socialista Soviético.

Os estudos culturais surgem em um momento onde se procuravam respostas e alternativas para um mundo mais “humano”. A nova direita, que surgiu com força na Europa durante os anos 60 passou a controlar a política, tendo o seu ápice durante os anos 70 e 80. Do lado da esquerda, a desilusão com o modelo stalinista, que mostrava sua faceta com um período que pôs a perder a revolução socialista na Rússia, nas décadas de 1950 e 1960. Era preciso pensar em novas bases para se pôr em prática o socialismo, surge então a *New Left*, seus principais campos de atuação vão ser a educação, a análise teórica e a propaganda.

A *New Left Review*, fundada em 1960 a partir da fusão de duas outras publicações representou uma porta de entrada da produção do marxismo ocidental na Inglaterra e foi um elo de ligação entre a tradição de esquerda do momento antifascista dos anos 30 e as novas manifestações do marxismo dos anos Guerra Fria. (CEVASCO In LOUREIRO E MUSSE: 1998, p. 148)

Diante desse quadro político europeu, de avanço da Direita e cada vez mais de afastamento da esquerda stalinista, se destaca a produção do teórico britânico Raymond Williams, “compartilhava das preocupações com a cultura popular, com a análise dos feitos pela nova sociedade das mídias e das maneiras de se combater as formas de dominação cultural” (CEVASCO In: LOUREIRO E MUSSE: 1998, p. 148), esse teórico foi um dos principais articuladores de uma nova disciplina no currículo acadêmico britânico, a *Cultural Studies*.

Os estudos culturais surgem para dar outro tratamento à cultura, e é no ensino que ele começa a sedimentar as suas bases, especificamente no ensino para adultos, com isso estabelecendo uma educação democrática, “era praticada aí como uma militância, a luta pelo acesso da classe

trabalhadora aos instrumentos que ajudavam a levar à mudança social” (CEVASCO, 2003, p. 90). Além de Williams, entra em cena outro teórico britânico como um dos principais fundadores dos Estudos Culturais, Richard Hoggart, ambos vinham da classe trabalhadora.

Williams vê a cultura como “todo um modo de vida” (CEVASCO, 2003, p. 49) e estabelece respeito com a tradição cultural, mas diferencia-se de Leavis, estabelecendo que não queria preservar a cultura para uma minoria esclarecida, mas expor a um maior número de pessoas. Já Hoggart, acredita em uma postura difusionista, tendo como preceito difundir essa alta cultura para as massas que durante muito tempo ficaram privadas dessa herança. “Williams questiona quem tem o poder de atribuir esse valor cultural e reapropria esse poder para usos democráticos”. (CEVASCO, 2003, p. 54)

Três textos que surgiram no final dos anos 50 são identificados como as fontes dos Estudos Culturais: Richard Hoggart com *The Uses of Literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and Society* (1958) e E. P. Thompson com *The Making of the English Working-class* (1963). O primeiro é em parte autobiográfico e em parte história cultural do meio do século XX. O segundo constrói um histórico do conceito de cultura, culminando com a ideia de que a "cultura comum ou ordinária" pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com o mundo das Artes, Literatura e Música. E o terceiro reconstrói uma parte da história da sociedade inglesa de um ponto de vista particular - a história "dos de baixo". (ESCOSTEGUY, 2001, p. 1-2)

O campo dos estudos culturais só irá se organizar, como forma de curso de pós-graduação e centro de debates sobre cultura contemporânea e sociedade, com a criação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), em 1964 por Richard Hoggart, esse centro constituía-se na Universidade de Birmingham, onde os Estudos Literários já haviam se estabelecido como centro de estudos, anos antes.

O principal objetivo do Centro (CCCS) era analisar a alteração de valores tradicionais da classe operária da Inglaterra do pós-guerra. Diante disso, Hoggart parte para a metodologia qualitativa, analisando a cultura popular em confronto com os produtos oferecidos pelos meios de comunicação de massa, fazendo um parâmetro entre submissão e resistência, “A questão é dar condição para que todos sejam produtores de cultura, não apenas consumidores de uma versão escolhida por uma minoria”, (CEVASCO, 2003, p. 54). Já Williams, vê esse impacto cultural pelos meios de comunicação, com certo pessimismo, diante da escalada dos meios de comunicação sobre a cultura popular. Thompson analisa a cultura de forma diferente dos outros dois, para ele o confronto de classes era elevado a um possível confronto de modos de vida, diferente da visão dos outros dois, que viam a cultura como, relação e práticas constituindo a vida cotidiana.

Com esses fundadores que a cultura começa a ganhar, não um significado de

homogeneidade, mas de diferenciação, e perde-se aquela noção de passividade do indivíduo, diante da cultura, esse sujeito agora passa a ser também o criador e propagador, mesmo que seja em menor grau. Mas por outro lado, essa cultura pode sofrer de uma perda de autonomia, podendo sofrer contribuições e consequências das relações político-econômicas. Em síntese a nova visão de cultura “tem de conter em si mesma várias línguas e pontos de vista, incluindo os dos vitoriosos e vencidos, homens e mulheres, os de dentro e os de fora, de contemporâneos e historiadores”. (BURKE, 2010, p. 266)

Ao contrario da escola de Frankfurt, que trata as massas como incapazes de formular uma crítica a cultura de massas e de produzirem senso crítico, Williams, não considera o conceito de massas. Para ele essa é uma visão preconceituosa sobre a expressão cultural das classes trabalhadoras. Nesse sentido Williams descreve a sua forma particular de percebê-las:

Ela pode ser a de turba: ingênua, volúvel, como um rebanho, com gostos e hábitos vulgares. A formula, irá se originar de nossa intenção. Se nosso objetivo é arte, educação, dar informação ou uma opinião, nossa interpretação será em termos do ser racional ou interessado. Se, por outro lado, nosso objetivo é a manipulação – a persuasão de um grande número de pessoas que ajam, sintam, pensem, conheçam de certas maneiras – a formula conveniente será a das massas. (WILLIAMS, 2011, p. 329)

Ainda nessa discussão de massas, e maneiras de vê-las, para Williams (2011, p. 338) “toda teoria de massa depende, essencialmente, de uma minoria de alguma forma explorando uma maioria”, deixando claro que “essa exploração” foi colocada de maneira tendenciosa, pois, a comunicação de massa pode ser utilizada como mecanismo dessa minoria para controlar ou educar a maioria. Mas para os teóricos dos Estudos Culturais, essa maioria pode de alguma forma se rebelar e reverter o quadro, dando respostas a esse controle, sendo capazes de discernir e formar crítica diante da cultura divulgada nos meios de comunicação.

Para delimitarmos o projeto dos Estudos Culturais, em uma pequena síntese, é preciso utilizar a passagem de Schwarz (1994, p. 380) citado por Escosteguy (2001), onde:

[...] a identificação explícita das culturas vividas como um projeto distinto de estudo, o reconhecimento da autonomia e complexidade das formas simbólicas em si mesmas; a crença de que as classes populares possuíam suas próprias formas culturais, dignas de nome, recusando todas as denúncias, por parte da chamada alta cultura, do barbarismo das camadas sociais mais baixas; e a insistência em que o estudo da cultura não poderia ser confinado a uma disciplina única, mas era necessariamente inter, ou mesmo anti, disciplinar.

A partir daí, os estudos culturais influenciam e são influenciados, por serem interdisciplinares e com uma proposta inovadora, preenchendo uma lacuna de contextos, que até então, se mantinham isolados nos aspectos culturais da sociedade contemporânea. A partir do ensino de jovens e adultos, as publicações dos três fundadores, a formação do CCCS e

posteriormente a fundação do New Left Review, os Estudos Culturais se tornam o objeto central para novas contribuições e novos problemas, no campo dos estudos da cultura.

Uma das grandes preocupações dos estudiosos de Ciências Humanas sobre Estudos Culturais é como se comporta a sociedade em relação à cultura massificada presente cada vez mais no seu cotidiano. Essa cultura massificada e multifacetada surge e se expande durante o século XX, devido às grandes inovações tecnológicas, capazes de alcançar um número cada vez maior de pessoas em escala mundial.

No final do século XX, a partir da derrocada da União Soviética, abre-se o caminho para o sistema capitalista se expandir livremente pelo mundo. A partir disso, o que se vê é um grande crescimento da produção e comercialização de bens e serviços invadindo todas as sociedades. Nessa etapa atual, denominada de pós-modernismo por alguns teóricos, o consumo extrapolou das necessidades básicas para o consumismo indiscriminado de bens supérfluos em todas as classes sociais.

O cinema não está imune a essas transformações da cultura, agora o que se vê é uma crescente *Cultura da Mídia*, termo cunhado por Douglas Kellner (2011), para ele essa se destaca por oferecer experiências agradáveis pelos meios visuais e auditivos. Além disso, é capaz de seduzir o público, fazendo com que este se identifique com opiniões, atitudes, sentimentos e disposições desejados pelo produtor.

Para chegar a essa conclusão Kellner analisa uma série de filmes. Estes remetem ao período político liberal da era Reagan, um deles é o filme *Top Gun*, que foi capaz de alistar mais rapazes para o exército do que a própria campanha oficial feita pelo governo norte-americano. Em outro roteiro analisado por Kellner se revelam as mensagens de ameaça, a exemplo da conquista de direitos civis pelas minorias. Além dessas ameaças *Poltergeist*, evidencia como tema central a ameaça de um cemitério indígena assombrando uma família de classe média. E ao analisar a sua trilha sonora Kellner demonstra para o leitor a ascensão do movimento negro a partir do estilo musical Hip Hop, no final dos anos 1980.

Essa *cultura da mídia* é produzida por grandes empresas, que investem maciças quantidades de capital, onde o retorno é garantido, obtendo lucros altíssimos de alcance transnacional. Dessa forma cria-se uma espécie de cultura global, propiciando um sistema de doutrinação por meio de uma legião de seguidores em busca do prazer via consumismo.

Assim, o cinema é abarcado pela *cultura da mídia* e transformado em divulgador de produtos e mercadorias para a sociedade *tecnocapitalista*. Falando mais abrangentemente, a cultura

cinematográfica em si, tornou-se um grande negócio, visando somente o lucro, e impondo de maneira sutil e velada os produtos anunciados pelos seus patrocinadores ao seu público consumidor.

A cultura veiculada pela mídia transformou-se numa força dominante da sociabilização: suas imagens e celebridades substituem a família, a escola e a Igreja como ambientes do gosto, valor e pensamento, produzindo novos modelos de identificação e imagens vibrantes de estilo, moda e comportamento. (KELLNER, 2001, p. 27)

Os textos de *Estudos Culturais* podem nos servir de ferramenta para analisarmos como as manifestações da cultura popular são incorporadas e representadas pelo cinema. A cultura clássica por sua vez é pouco analisada enquanto objeto de estudo pelos autores dos Estudos Culturais. Curiosamente a cultura popular, tão valorizada para se compreender a sociedade atual pelos teóricos dos Estudos Culturais, é completamente ignorada pela escola de Frankfurt. Nesse sentido pretendo ainda destacar as críticas, as desigualdades e a dominação atreladas à cultura popular na atualidade.

Para isso devemos analisar o papel do cinema na relação conflitante de difusor do consumismo e sua representatividade cultural perante as pessoas. Mostrando a relação entre o público, as imagens, os textos e seus discursos difundidos. “Portanto, vemos a cultura da mídia como um terreno de disputa que reproduz em um nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade, e não como um instrumento de dominação” (KELLNER, 2001, p. 134). O filme é uma fonte por excelência, um texto que deve ser analisado, e encarado enquanto uma mensagem política e ideológica. E devemos segundo Kellner (2001), ver o público enquanto sujeito ativo dessa relação política, e não mais de forma romantizada e reducionista como massa.

Então podemos usar a contradição apontada por Kellner (2001, p. 142), “a cultura da mídia de fato manipula, mas também é manipulada e usada”, ou ainda de outra forma, a cultura da mídia é usada para passar mensagens ideológicas e políticas em seus textos.

O que podemos verificar neste século XXI, é um jogo de convergências no modo de vida das pessoas. De um lado, o modelo moderno atrelado às tecnologias, e do outro, o modelo antigo repleto de cultura popular e transmitido de geração a geração. Esse modelo antigo está quase extinto nos dias de hoje, tornando-se apenas uma lembrança, como por exemplo, a resistência do pequeno comércio familiar, já obsoleto, (insalubre) no centro das cidades, frente aos modernos e luxuosos *Shopping Centers*. Assim também como os cinemas de “calçada”, que vão ficando apenas nas memórias, daqueles que o frequentaram um dia em contraposição ao *Multiplex*.

Além disso, vemos uma convergência de culturas ou, melhor dizendo, uma transformação cultural diretamente ligada a outros consumos. No caso do cinema, que está localizado dentro do shopping Center, um grande centro comercial, onde o indivíduo assiste a um filme e saindo da sala

de cinema encontra uma série de outros produtos, serviços e atrativos. Desta forma, as empresas e mídias já não atuam e nem vendem seus produtos isoladamente. Outro exemplo são os livros, que viram filmes, depois viram jogos, e em seguida são feitas histórias pelos seus fãs (a chamada fan-fiction).

Em *Cultura de Convergência*, Henry Jenkins analisa essa transformação cultural, para ele, existe uma colisão das velhas mídias (cinema, música, livros e quadrinhos) e das novas mídias (celular, videogames, internet). A mídia corporativa e a mídia do público se fundem, tornando o produto cultural mais interativo e imprevisível, "o livro trata da relação entre três conceitos – convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva" (JENKIS, 2009, p. 29).

Podemos perceber isso pela capa do seu livro, que ilustra um *smartphone*, descendente do celular, que era apenas um objeto com a função de fazer e receber chamadas. Com o avanço da tecnologia, os aparelhos de celular passaram a interagir mais com o consumidor, acoplando as suas funções vários aplicativos de entretenimento e muitas mídias de convergência.

O que era o ponto principal do produto, receber e fazer chamada, está cada vez mais, em segundo plano, pelo nível de convergência de um celular, que pode receber e enviar fotos, ler livros, ver filmes, escutar músicas, acessar internet e mais outras séries de funções.

Em outros tempos, as formas de comunicação eram lentas e não alcançavam a maioria das pessoas (muitas eram analfabetas). Podemos lembrar o passado, onde a escrita era o meio de comunicação utilizado pelas pessoas e também pelas mídias. Nesse período uma carta levava meses para chegar de um país para outro. Depois vieram o telegrafo, o radio, o telefone, a televisão, o computador, o celular e ferramentas como a internet, capaz de integrar as pessoas em todo o planeta. Essa transformação tecnológica faz com que, os equipamentos mudem, mas é certo que as mídias se adaptam e desde tempos remotos são utilizadas para propagar ideias, sejam elas novas, ou até "remix" do passado. Exemplo disso, são às histórias em quadrinhos, que tiveram seu auge até a década de 1950 e agora revivem novamente o seu auge, por meio das telas do cinema.

Além do celular, outros equipamentos também acoplaram novas funções. A televisão já passou por uma fase, que tinha um videocassete integrado a ela. Hoje, as televisões têm acesso à internet, entradas para cabos USB, onde podemos conectar diferentes mídias. Podemos ver essa semelhança também nos aparelhos de Blu-Ray, onde até o rádio podemos ouvir. Essa inovação tecnológica dos produtos é utilizada para interação e convergência entre as mídias.

Nessa cultura de convergência todos podem participar, claro que não com o mesmo status e

influência. Determinados grupos, que tenham um capital financeiro e cultural maior são priorizados, mas as minorias políticas são capazes de se fazerem ouvidas, através da internet. Assim como os equipamentos, as grandes empresas produtoras de filmes americanos diversificaram seus produtos, acoplando vários itens nessa cultura de convergência:

Enquanto o foco da velha Hollywood era o cinema, os novos conglomerados têm interesse em controlar toda uma indústria de entretenimento. A Warner Bros produz filmes, televisão e música popular, games, websites, brinquedos, parque de diversões, livros, jornais, revistas e quadrinhos. (JENKIS, 2009, p. 44)

A *Cultura da Mídia*, a *Cultura de Convergência*, são exemplos de como a cultura cinematográfica está atrelada ao capital financeiro, tornando-se comum acreditamos que a cultura se transformou em produto, representado de várias formas através, das artes, música, cinema, ou até mesmo nas manifestações populares.

CAPÍTULO 2 – ENTRA EM CENA O CINEMA EM PORTO VELHO

2.1 A FORMAÇÃO DE PORTO VELHO

No final do século XIX e início do século XX, o ciclo decorrente da economia da borracha representou um significativo avanço no que diz respeito ao surgimento de núcleos urbanos na região norte, além disso, esse ciclo econômico conseguiu penetrar na Amazônia em diferentes lugares e consigo trazer as inovações do ocidente moderno.

É decorrente deste cenário de grande vulto econômico da extração da borracha que a cidade de Porto Velho surge em meio à selva, e ao desejo de vencer a natureza para se conseguir extrair o mais necessário e rentável para o mercado internacional naquele período.

A borracha foi capaz de trazer para a Amazônia uma das principais construções daquele período, a Estrada de Ferro Madeira Mamoré, que é o ponto inicial da cidade de Porto Velho.

Essa Estrada de Ferro foi estabelecida pelo Tratado de Petrópolis em 1903, firmado pelo governo brasileiro e boliviano, em virtude do conflito entre os dois países envolvendo o território, aonde hoje viria a ser o estado do Acre.

As tentativas de construção da ferrovia começaram durante o século XIX, pelo governo boliviano, que buscavam um caminho para escoar a sua produção gomífera:

A Bolívia perde as saídas para o Oceano Pacífico, e em decorrência disso propõe ao governo brasileiro transportar seus produtos através da bacia hidrográfica brasileira até o Oceano Atlântico, conseguindo um melhor escoamento aos seus produtos, já que pelo Oceano Pacífico era bem dificultoso, depois da perda de suas saídas para o Peru e para o Chile ficou ainda pior (FERREIRA, 1987, p. 55).

Para a Bolívia chegar até o Oceano Atlântico teria que ultrapassar os trechos encachoeirados do rio Madeira, local perigoso e de difícil navegação, para conseguir esse objetivo o general boliviano Quentin Quevedo, propôs uma canalização ou uma estrada de ferro, proposta também sugerida pelo engenheiro Silva Coutinho.

Em 1867 é assinado um tratado entre Brasil e Bolívia, tratado de Ayacucho, selando a paz e amizade entre as nações, a partir daí ambos os países buscam alternativas para tentar construir a estrada de ferro.

O Coronel George Earl Church fica encarregado pelo governo boliviano de uma comissão organizadora de explorar uma companhia de navegação ligando o rio Mamoré ao Madeira, “com o apoio do governo boliviano consegue-se um empréstimo na Inglaterra, e começam os projetos de construção, que ficam ao cargo da Companhia Madeira Mamoré and Railway” (FERREIRA, 1987).

A partir de várias tentativas de construção da ferrovia, todas fracassadas, a Madeira Mamoré and Railway contrata a empreiteira Public Works, que vem mal preparada para região acarretando um grande fracasso na construção. “Em seguida George Earl Church depois de um longo processo na Inglaterra, passa a ação para os Estados Unidos, a empreiteira agora seria a P&T Collins, seria a primeira tentativa de construção de uma empresa americana fora de seu solo” (FERREIRA, 1987).

Mais uma tentativa mal sucedida, vidas perdidas, e apenas 7 km de ferrovia construída. Novamente, o projeto de construção ficou parado até 1907, mas após o Tratado de Petrópolis tem-se uma redefinição do projeto, financiamento e iniciativa da construção pelo governo brasileiro, assim chegando à definitiva tentativa de construção, conseguindo ligar Porto Velho a Guajará Mirim.

Nas primeiras tentativas de construção, o ponto inicial era situado na cidade de Santo Antônio, lugar onde a insalubridade e o arcaísmo predominavam, um povoado que cresceu em decorrência do primeiro ciclo da borracha, com a abertura dos seringais nos trechos encachoeirados, lugar que segundo Neville Craig (1947), citado por Fonseca (2007, p. 100) “não oferecia nenhum atrativo, longe de qualquer comunicação e ligação”.

A cidade de Santo Antônio tinha estabelecimentos que levavam os trabalhadores para fora dos padrões do operariado, ocasionando perdas produtivas, estabelecimentos com jogos de azar, tirar bebidas e prostituição eram bem comuns no dia-a-dia do trabalhador na vila de Santo Antônio.

Além de o lugar ser bastante insalubre e ter um porto que não cabiam grandes embarcações. Na definitiva tentativa de construção da ferrovia, Porto Velho nasce com preceitos industriais, para conter e oferecer condições de trabalho produtivo e Santo Antônio sede seu lugar de ponto inicial para uma cidade com um planejamento estratégico para o futuro da região.

Mas apesar de um planejamento para controle dos trabalhadores da ferrovia, Porto Velho se torna uma cidade dicotômica, como destaca Fonseca:

Porto Velho era anunciada como uma cidade moderna, planejada a partir do pátio da ferrovia, seu núcleo inicial, observava-se a divisão funcional do espaço: o local de recreio, os locais da moradia (hierarquicamente divididos) e de trabalhos (oficinas e escritórios). Mas ao lado do espaço controlado pela ferrovia surgiu uma aglomeração que, desde o início, revelou ser o avesso de seu embrião. Anarquicamente nesta parte da cidade, misturavam-se as funções de moradia, trabalho e diversão (pouco recomendável segundo os padrões da administração da ferrovia). (FONSECA, 2007, p. 79)

Diferentemente de Santo Antônio, Porto Velho foi planejada e estruturada, através de um discurso higienista, para que não fosse tão assolada pelas doenças tropicais e pudesse receber um grande contingente de pessoas. Como Fonseca (2007, p. 89) destaca: “Porto Velho parecia caminhar para uma situação completamente diversa: todas as habitações eram teladas; havia abastecimento de água, luz, esgoto sanitário e um hospital”.

Mas todas essas comodidades eram encontradas no domínio da ferrovia, do outro lado, além dos portões surgia uma nova Santo Antônio. Segundo Fonseca, habitada por pessoas pobres, e excluídas ou que se ‘excluíram’ do ‘privilegio’ de trabalhar na ferrovia.

A cidade sem dúvida tinha o padrão de urbanização com um lado contendo as comodidades de uma grande cidade, e do outro contendo as mazelas, mas nesses dois espaços de uma forma ou de outra o lazer e a cultura urbana era disseminada. Segundo Nogueira (1913), citado por Foot-Hardman (1998, p. 271)

A iluminação domiciliar é feita por lâmpadas incandescentes de corrente alternativa, com capacidade iluminativa de 16 a 32 velas. Pelas ruas e nas imediações do povoado veem-se altos postes de ferro de onde pendem as lâmpadas incandescentes de iluminação pública, em grupos de cinco. O ponto de desembarque e suas proximidades estão providos de lâmpadas de arco voltaico.

Nogueira ainda relata várias instalações que eram possíveis de se encontrar em Porto Velho indo de fábrica de gelo até ateliê fotográfico, demonstrando como a cidade havia nascido com aspectos modernos, dando ainda ênfase a comparação de que ela, não devia nada a cidades europeias e americanas.

2.2 MODERNIDADE NA SELVA

Ao relacionar a Amazônia selvagem dos relatos dos primeiros viajantes ao imaginário das culturas do centro do país nos nossos dias, ainda resulta características estereotipadas por culturas separadas em épocas tão distantes.

A visão da Amazônia dentro do cenário nacional e mundial, desde o seu princípio, vem sendo feita de fora para dentro, não há uma busca pelo saber do homem amazônico e a sua cultura, seu modo de vida e hábitos. Tem-se uma visão imposta pelos estrangeiros, que vem em busca somente de suas riquezas, sem o mínimo de cuidado e interesse pelo conhecimento e sabedoria produzidos pelos caboclos da região. A Amazônia se insere nas políticas públicas, como um modelo faustico de desenvolvimento, que pode ser entendido como:

Prioridade aos gigantescos projetos de energia e transporte em escala internacional [...] criará uma nova síntese histórica entre o poder público e o privado, simbolizada na união de Mefistófeles, o pirata e predador privado, que executa a maior parte do trabalho sujo, e Fausto, o administrador público, que concebe e dirige o trabalho como todo. (BERMAN, 2007, p. 93)

O modelo de progresso amazônico está pautado em ciclos econômicos, sempre na dependência do capital exterior, o real desenvolvimento ou o real entendimento sobre a vocação ou a cultura amazônica fica despercebida, as decisões sobre a região sempre são pautadas pelo capital exterior ou dos centros econômicos do Brasil.

Um projeto moderno para a Amazônia também pode ser entendido como um modelo excludente, tal qual vimos no processo de modernização das cidades. De acordo com Berman (2007), à medida que as cidades vão aumentando e se “modernizando”, o processo de exclusão das camadas populares irá se intensificando, como podemos ver na Manaus enriquecida pela economia da borracha no final do século XIX, e início do século XX:

Modernizar, embelezar e adaptar Manaus as exigências econômicas e sociais da época, passa a ser o objetivo maior dos administradores locais. Era necessário que a cidade se apresentasse moderna, limpa e atraente, para aqueles que a visitavam a negócios ou pretendessem estabelecer-se definitivamente. (DIAS, 2007, p. 28)

Assim como Manaus, Porto Velho passou por um momento de repaginação para atrair os olhos do capital estrangeiro, não no decorrer da sua criação, mas anteriormente. Segundo Fonseca (2007, p. 91), a empresa decidiu iniciar a construção rio abaixo alegando uma série de dificuldades, tanto para a construção quanto para o ambiente de trabalho e da relação com o capital. Dentre essas dificuldades destacam-se a “insalubridade, problemas com o porto, falta de espaço e aquilo que poderíamos chamar o ambiente social da vila”, assim fizeram com que Porto Velho fosse o ponto inicial da ferrovia.

Fonseca ainda afirma uma confusão na afirmação de que a cidade de Porto Velho seria predominantemente moderna, e a compara ao projeto da cidade russa São Petersburgo, estudado por Berman:

As tradições dessa cidade são distintamente modernas, nascendo de sua existência como um símbolo da modernidade em meio a uma sociedade atrasada; mas as tradições de Petersburgo são modernas numa forma desequilibrada e bizarra, que brota do desequilíbrio e da irrealidade do próprio plano de modernização de Pedro. (BERMAN, 2007, p. 333)

O ponto de encontro entre as duas cidades é o projeto da modernidade, diferentemente de outros centros urbanos de países industrializados, São Petersburgo e principalmente Porto Velho são frutos de uma modernidade inserida em uma sociedade moderna, ainda que em São Petersburgo, o *homem do subterrâneo* procurava se encaixar em meio à modernidade.

Ainda usando Fonseca, a afirmação de que, “a cidade transformou-se conforme morria Santo Antônio, em uma cidade com duas personalidades”, já que a mesma com o seu modelo moderno em uma sociedade atrasada mostraram que esse projeto a princípio, visava o controle da produção do trabalhador, com uma fisionomia industrial e com toda a estrutura para o bem-estar no pátio ferroviário, mas que não foi capaz de solucionar a vinda de contingentes populacionais de outras cidades e da própria Santo Antônio, assim, formou-se uma cidade industrial dentro do pátio ferroviário e outra totalmente adversa.

Apesar do núcleo urbano ser uma extensão do pátio da ferrovia e do declínio da goma elástica, este incipiente núcleo consegue manter-se como célula populacional e evoluir para um significativo aglomerado urbano da região norte. Povoamento este possibilitado pelo empreendimento industrial da EFMM e formado principalmente por migrantes de diferentes partes do Brasil e também de vários outros países, que vinham para trabalhar na ferrovia e nos seringais.

A cidade em seu início foi povoada por estrangeiros, com um percentual maior que a média dos estados do Mato Grosso e Amazonas (FONSECA, 2007, p. 109), vinham para trabalhar na ferrovia, seja em empregos especializados ou para trabalho braçal. Uma parte da população vinha de outros estados do Brasil e a outra de Santo Antônio fez um processo migratório para Porto Velho, muitas vezes, essa parte da população não conseguindo emprego na ferrovia, iam à busca de emprego nos seringais, moravam na parte menos nobre da cidade, onde a bebida, o jogo, doenças e prostituição eram bem comuns.

Apesar de o desenvolvimento da cidade ser desigual e causar a segregação, aqueles que continuaram em Porto Velho, mesmo após o fim do ciclo da goma elástica, constituíram um laço com a cultura amazônica, principalmente aqueles que vieram da região nordeste do país.

No final do século XIX e início do século XX, a borracha representou uma grande fonte de recursos para o mercado imperialista da época, “foi a borracha que veio lançá-la [a Amazônia] ao renome, como produtora de uma das mais notáveis matérias-primas oferecidas a humanidade, através de uma gama de expectativas e aspirações crescentes” (TOCANTINS, 1982, p. 119) e com isso o sertanejo nordestino expulso da zona da mata pelos grandes latifundiários, e expulso do sertão pela grande seca, chega a Amazônia, desprovido de elementos essenciais, e já contando com uma dívida enorme a ser saldada com o seu trabalho. Nas palavras de Euclides, “trabalhou para escravizar-se”, e após um período sendo considerado brabo, foi ganhando consistência no trabalho.

Euclides da Cunha (2006) descreve a falta de assistência ao povo amazônico, desde as primeiras migrações dos retirantes nordestinos ou aventureiros da Borracha, o governo não foi capaz de enviar médicos ou outro tipo de assistência para a região, sem condições e nem elementos, o sertanejo foi presa fácil no sistema de Aviamento.

Enquanto o colono italiano se deslocou de Gênova à mais remota fazenda de São Paulo, paternalmente assistido pelos nossos poderes públicos, o cearense efetua, à sua custa e de todo em todo desamparado, uma viagem mais difícil, em que os adiantamentos feitos pelos contratadores insaciáveis, inçados de parcelas fantásticas e de preços inauditos, o transformam as mais das vezes em devedor para sempre insolvente. (CUNHA, 2006, p. 51)

Após o fim do primeiro Ciclo da Borracha, o nordestino ficou desamparado mais uma vez, agora do seringalista e dos suprimentos do barracão, coube a ele procurar se adaptar as oportunidades concedidas pela natureza, e com isso assimilou a cultura do indígena, nas palavras do naturalista Paulo Vanzolini, “o amazônida é o nordestino transplantado recentemente”.

Depois de períodos de estagnação a economia de Rondônia e principalmente Porto Velho passam a figurar, dessa vez não refêm apenas do interesse econômico estrangeiro, mas pode-se considerar também o interesse nacional nos empreendimentos de colonização na década de 70.

A Amazônia, depois de sua dependência externa (ciclo das drogas do sertão e da borracha) passou a subordinar-se ao que se poderia chamar de neocolonialismo interno [...] Paulistas são os novos pioneiros na ocupação amazônica. Implantam indústrias urbanas, formam pastagens para o criatório de gado. (TOCANTINS, 1982, p. 150)

Esse novo grupo de migrantes vem com uma condição e mentalidade diferente daqueles nordestinos do primeiro ciclo da borracha, o intuito são as grandes pastagens de criatório de gado, a ordem é devastar para criar. E esse pensamento segue em frente, com o pequeno criador sempre querendo se tornar um grande fazendeiro um dia, e nesse ritmo as pastagens foram aumentando cada vez mais. O caboclo amazônico que se encontrava estabelecido nessas terras corre um grande

risco, de perder suas terras e o seu ambiente de trabalho, também sua identidade regional, em virtude da pressão econômica e política do latifúndio para tomar suas terras.

Neste cenário atual, diante de várias culturas encontradas na região, “nesses ainda se misturam a ressignificação da cultura popular e o fascínio do moderno e urbano pelo maravilhoso” (SOUZA, 2011, p. 33), o que se tem é um confronto de culturas nas elites locais, a cultura formada na capital do Estado, que desde cedo se misturou entre o migrante estrangeiro, o nacional (principalmente nordestinos), que após o fim do ciclo da Borracha, tiveram que buscar outra saída para o seu desenvolvimento, e uma cultura que chega mais tarde, a partir da década de 1970, das regiões sul do Brasil com um estilo cultural bem diferente daquele encontrado na região amazônica.

Em cinquenta anos, a população “contabilizada” de Rondônia aumentou em 50 vezes o seu número. Ou seja, aquela população que estava gestando uma cultura sua e se baseava nas relações pessoais num clima provinciano de cidade do interior, em menos de 20 anos, de minoria, veio a se tornar uma pequena parte da sociedade. (SOUZA, 2011, p. 32)

A cidade que nasceu de um empreendimento moderno na Amazônia, pode ser descrita como um gênero cinematográfico, segundo Raimundo Moraes, e depois usado por Fonseca, ela nasce como uma cidade à Far West:

Quem pisa pela primeira vez em Porto Velho tem a sensação de estar pisando uma dessas cidades cinematográficas, construídas, armadas e povoadas por todos os materiais e por todos os agentes no far-west da grande República do pavilhão estrelado. É a memória fiel que constata semelhante identidade. (MORAES, 1960, p. 175).

Na tela, uma cidade caracterizada como um filme de gênero Western, que durante muito tempo foi o centro cultural, econômico e político do Estado. Hoje se encontra em uma crise de identidade e de cultura, o grande chamariz e ponto inicial da cidade, a ferrovia Madeira Mamoré se encontra em abandono tanto da memória local, quanto do poder público. A falta da identidade com esses patrimônios históricos e culturais que nos fazem referência ao momento em que a cidade reinava absoluta no cenário do Estado é latente. Hoje Porto Velho e a ferrovia, vivem de suspiros para tentar reavivar a cultura e a identidade de ambas, a cidade não passa de uma coadjuvante no cenário estadual e a ferrovia está abandonada e esquecida.

2.3 O CINEMA NA REGIÃO NORTE

Alguns debates historiográficos em torno da chegada do cinema no Brasil se dão em torno

da disputa entre a primeira exibição e a primeira produção. Segundo os defensores da primeira corrente, o cinema teria se iniciado no Brasil logo após a primeira exibição pelos irmãos Lumière na França, “os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical”. (SALLES GOMES, 1980, p. 30)

A outra corrente advoga ser a chegada do cinema no Brasil somente a partir da produção do primeiro filme. Segundo Bernardet (1995, p. 30), o historiador deveria levar em consideração o momento em que foi feita a primeira produção cinematográfica, o momento social no qual o filme precursor foi produzido. Neste caso as primeiras filmagens no Brasil foram realizadas por Afonso Segreto no ano de 1898. As suas filmagens remetiam às fortalezas e aos navios de guerra ancorados na Baía de Guanabara e se reportavam ao papel preponderante do exército na passagem da monarquia para a república. Já no ano de 1889 Segreto se tornara um dos principais opositores do regime monárquico, fator decisivo para se compreender o real motivo das primeiras filmagens se concentrarem em símbolos do Exército Nacional.

Se pensarmos no contexto social da chegada do cinema à região norte, de fato teremos duas datas importantes. A data da primeira exibição e a data das primeiras filmagens realizadas em solo amazônico. Nesta parte da pesquisa nos utilizamos de consultas bibliográficas e de levantamentos feitos sobre o cinema e sua relação com o público, com a modernidade, com o consumo e com a cultura cinematográfica.

Consultamos três textos sobre os diferentes centros urbanos da região norte, que se tornaram a base desse tópico. O primeiro que pode ser entendido como base para os estudos cinematográficos na região é o texto de Selda Vale da Costa. Em seu livro *Eldorado das Ilusões*, ela aborda o cinema na cidade de Manaus. O segundo texto, produzido na capital acreana em Rio Branco é a dissertação de Micheline Neves Pereira (2002), *No Escurinho do Cinema? Uma abordagem sobre o cinema em Rio Branco na década de 20*. E por último, temos no Pará a dissertação de Eva Dayna Felix Carneiro (2011), defendida no Programa de História da UFPA intitulada *Belém Entre Filmes e Fitas*.

Partindo dessa senda trilhada por Paulo Emilio Salles Gomes (1980), o cinema deve ser entendido e configurado como um fenômeno tipicamente urbano, e antes de tudo, é preciso compreender a cidade que o abriga. Já para Costa (2011), o cinema se dividiria em três etapas. Em seu livro, primeiro ela descreve historicamente a cidade de Manaus que abrigou a primeira exibição já no ano de 1898. Em seguida ela detalha o paralelo entre cinema e modernidade, e por último ela analisa o momento em que a produção cinematográfica foi pioneira tanto na cidade de Manaus,

quanto na região norte, pelo cineasta Silvino Santos.

Devemos lembrar que no final do século XIX, as cidades de Manaus e Belém passavam por um momento de desenvolvimento urbano magnífico, alavancados pelo “ciclo da borracha”, alçando a cidade de Manaus à condição de uma *Belle Époque* dos trópicos. Um período, em que a cidade foi alimentada pelas riquezas geradas em torno do comércio da borracha, e as riquezas estas que foram investidas nos centros urbanos de Manaus e Belém, a partir do consumo cosmopolita de exportadores e coronéis de Barranco.

Manaus foi a primeira construção Kitsch brasileira, uma cidade do sonho e do delírio, microcosmo das doenças do espírito burguês com toques de selvageria e grossura. Cenário para um vaudeville, seus habitantes souberam fazer desse gesto espetaculoso da democratização reificada da arte, a exorcização da visão abnegada dos costumes coloniais. Um estilo de vida ligeiro e frenético, em contraste com a linearidade portuguesa, dinâmico contra a fixa rotina. (SOUZA, 1977, p. 104)

A cultura e arte na sociedade “urbana” de Manaus do período da Belle Époque, recheada de ornamentos, simbolismos, moralismos e ostentações, era um Teatro de aparências. Segundo Souza (1977), rodeada por uma exportação do estilo europeu, e falta de senso crítico para os artistas e produtores, vislumbrando apenas a ascensão urbana, que seguia a mentalidade dos coronéis de barranco. Poucos artistas tiveram, ao invés do deslumbre urbano do “ciclo da borracha”, o olhar mais dirigido para o seringal. E entre as exceções, temos Silvino Santos. Por causa desse olhar seus filmes na época eram chamados de filmes “naturais”, hoje conhecemos como documentários.

Silvino Santos é reconhecido como o primeiro realizador de imagens cinematográficas na região amazônica. Esse artista expressa o “realismo da Ostentação”, traduz aquele desenvolvimento econômico nos centros urbanos, afetou de diferentes formas aqueles que não participavam desta ostentação gerada pela riqueza da borracha, “sua história profissional foi profundamente marcada pelo poder econômico dos coronéis da borracha, de quem foi sempre um zeloso e fiel servidor”. (SOUZA, 1977, p. 127)

O cinema surgiu em sua vida como uma encomenda qualquer. O seringalista Júlio César Araña, poderoso proprietário de terras do rio Putumayo, temendo que as denúncias do missionário Hardenburgo de que mantinha trabalhadores escravizados em seus seringais atrapalhassem seus negócios em Londres, procura Silvino Santos para realizar um documentário em suas terras. (SOUZA, 1977, p. 128)

A partir daí o jovem português ganha de Araña um estágio em Paris, já que não sabia nada da técnica cinematográfica, e após o estágio parte para a empreitada de realizar filmagens propagandísticas dos seringais de seu patrocinador. Essas filmagens se estabelecem como uma das primeiras a identificar o caráter propagandístico e de testemunho da verdade das imagens, tal qual Rondon futuramente iria fazer e tantos outros o fizeram. As filmagens não surtiram efeito, já que

não foram exibidas, foram perdidas em um naufrágio, e Silvino Santos a partir disso iria realizar outros documentários. Ele fez propaganda para o governo do Amazonas e também para o comendador J. G. Araújo, este foi seu patrocinador no período do declínio de Manaus, devido à decadência da economia da borracha.

Desde 1917, devido à queda da produção da borracha, principal produto da exportação da região amazônica, o Estado do Amazonas descobriu no cinema um mecanismo eficaz de propaganda para atrair capitais. O governo então, passa a incentivar filmagens e a montagem da primeira produtora cinematográfica amazonense, a Amazônia Cine-Film. É nessa empresa que Silvino firma sua técnica e arte com a realização de doze atualidades, registrando acontecimentos sociais, políticos e esportivos. Mas é na J. G. Araujo e Comp. Que Silvino filmou as suas principais obras: No Paiz das Amazonas, No Rastro do Eldorado, Terra Encantada e Miss Portugal, entre outros. (PEREIRA (2002), p. 40, citando COSTA (2011), p. 150-155)

No Paiz das Amazonas é o marco do documento visual da Amazônia, filmado de 1920 a 1922, mostrando vários lugares da Amazônia inclusive o Rio Madeira, a Estrada de Ferro e Rondônia. Filme exibido em circuito nacional, incentivado pelo momento de euforia, em decorrência do centenário da Independência e da Semana de Arte Moderna.

O filme foi visto pela imprensa como um orgulho nacional (grifo da autora). Enquanto o Amazonas se preocupava em mostrar as potencialidades econômicas e culturais da região, no intuito de estimular o interesse financeiro dos empresários sulistas e estrangeiros, a critica do Sul, por outro lado, passou a destacar os aspectos que evidenciavam a tentativa de identificar a região como o paraíso perdido, fonte das raízes nacionais, em que o homem, antes selvagem e preguiçoso, transforma-se no heroico valente do norte. (COSTA, 2011, p. 41)

Além do momento nacionalista da época, outro fator, que faz com que as filmagens de Silvino Santos sejam bem aceitas pelos críticos sulistas, são que elas demonstram o caráter do ciclo da borracha, a divisão existente entre “metrópole opulenta e seringais explorados”, são realizadas de forma “natural”. Ela apresenta a singularidade e simplicidade do seringueiro. Entretanto as imagens dos seringueiros encomendadas aos intelectuais foram exibidas pelos coronéis de barranco como peças de propaganda para deleite de seus convidados. Souza (1977, p. 131) nos diz que “No Paiz das Amazonas” é a obra mais importante do ciclo da borracha, por justamente tratar da totalidade das singularidades, buscando acontecimentos naturais sem dogmatismo.

do interior da ostentação, as imagens de Silvino Santos não traziam a opacidade da condenação em que estavam mergulhados os intelectuais e artistas da época. Vemos o seringueiro sem qualquer subterfúgio, a câmera em leves panorâmicas, planos médios, realizar o seu trabalho. E o interior do Amazonas, sempre tão guardado, resgatava-se pela imagem do filme. (SOUZA, 1977, p. 130)

O caráter exibidor se fez presente na Manaus opulenta no final do século XIX, mas preponderantemente, foi no caráter produtor de imagens em que ela mais se destacou. Ao ser lançada oficialmente pelo governo que incentivava a divulgação das imagens da região, apesar do

objetivo propagandista, isto contribuiu para a arte cinematográfica na região. Pode-se observar que o olhar revelador do artista se sobressaiu neste quesito, e a visão e originalidade de Silvino Santos, ainda desperta interesse sobre sua filmografia e o cinema em Manaus.

Em Belém, as informações se concentram mais em torno do caráter exibidor do cinematógrafo, mas devemos levar em consideração a cultura cinematográfica que se criou ao seu redor:

Evidencia-se assim, a forte ligação entre as produtoras, exibidoras e as revistas ilustradas, utilizadas como instrumentos de divulgação das novidades cinematográficas, e como importantes elementos na formação de plateias. (CARNEIRO, 2011, p. 48)

Por analisar o cinema na Belém dos anos vinte, Carneiro constata uma série de publicações relacionadas ao ato de ir ao cinema, os filmes exibidos, e aqueles que não deveriam ser assistidos, além disso, nessa época o cinema passa por um momento de reestruturação para se adequar as classes médias. Portanto, era necessário criar um ambiente favorável, para que o espectador se transportasse da sua casa para as salas de cinema, era necessário que ele vislumbrasse um mundo além da sua realidade, para isso os cinemas, além do filme deveriam oferecer toda a infraestrutura necessária, e um dos destaques nesse quesito era o cinema Olympia em Belém:

Mais do que o valor dos filmes, aquele cinema atraía pela infra-estrutura que aparentava. As cadeiras, a iluminação, o salão de espera, a música formavam uma atração à parte. Esses eram os principais elementos que definiam o “padrão” do cine-salão aos olhos da sociedade, e era esse conjunto de elementos concomitantes ao uso da propaganda, que definiam o status da sala de exibição. Ser definido como “popular” ou “chic”, para além da propaganda e valor dos ingressos, passava por esse conjunto de fatores ligado a estrutura do ambiente. (CARNEIRO, 2011, p. 71)

Na análise de Carneiro sobre os cinemas de Belém dos anos 20, constatou-se a diferenciação das classes sociais dentro das salas cinematográficas, ficando as classes divididas pelo valor do ingresso ou pela área ocupada dentro dos cinemas. Essa segregação, também percebida e compartilhada em outros estudos, como o de Márcio Silva, ao estudar o cinema em Fortaleza, ou em Micheline Pereira, sobre os cinemas em Rio Branco. Essas pesquisas nos revelam:

A existência da separação do público em dois grupos distintos: a Segunda Classe, - e em alguns casos as folclóricas “gerais” – sendo ocupada por grupos menos abastados, e por outro lado à primeira classe composta pela “gente fina e elegante” e que pagava mais caro. Esses trabalhos falam de uma relação incomoda entre esses dois grupos, marcada por discriminação e preconceito. (PEREIRA, 2002, p. 82)

Essas estratificações constatadas dentro do espaço exibidor remetem a uma disputa entre classes, principalmente se levarmos em consideração que além de assistir os filmes, o público que vai a uma sessão cinematográfica também se interessará em constituir laços sociais, conhecer novas

pessoas, marcar encontros de amizades ou amorosos, exibir-se para os outros ou tentar exibir um capital cultural. Outro motivo comum era o status social e a oportunidade de estar no jornal local, pois em Belém pelo jornal Olympia, havia uma coluna para comentários dos filmes exibidos. Segundo Pereira, “nos cinemas de Belém eram comuns os casos daqueles que frequentavam os cine-salão mais interessados em exibir-se e conquistar uma nota nas colunas sociais, do que pelo calor do próprio filme” (PEREIRA, 2002, p. 117).

O público tinha uma participação preponderante no caráter exibidor em Belém, tanto é que as entradas normalmente custavam \$100, e motivavam revoltas tanto para o público quanto para os cronistas daquela época.

A relação entre o público e o cinema é usada por Carneiro através do modelo texto-leitor, ela não encara o público como uma massa amorfa e receptora, mas como um público que procura interagir com as imagens, que traça para si ideias de identificação com atores, o estímulo da criação de hábitos, costumes e padrões de consumo.

A questão que se põe é de como o cinema era consumido por essa platéia que frequentava as salas de projeção, ou de que forma o cinema colaborou para a construção de novas formas de se perceber os papéis sociais das mulheres, crianças, famílias, entre outros. (CARNEIRO, 2011, p. 127)

Desta forma, a vontade de se parecer, se comportar ou se vestir como determinadas atrizes e atores é motivada por particularidades, fazendo parte de uma necessidade própria. Por vezes o filme exibido na região chegava com atraso, de até 3 anos, depois da exibição nas telas na América do Norte e na Europa. Exemplo disto foi a atriz Theda Bara, que já não tinha tanto prestígio no cinema americano, mas no Brasil despontava como exemplo feminino para as mulheres de Belém. Enquanto que, atrizes mais famosas de Hollywood nos anos 20, como Clara Bow, foram completamente ignoradas nos semanários de Belém.

Carneiro realizou uma pesquisa rica em detalhes e quis demonstrar como era a relação entre o cinema, a cidade, o público na Belém dos anos vinte, identificando vários elementos a serem considerados, a exemplo dos laços sociais, de estratificação social e de identificação das pessoas com os filmes.

Partindo do entendimento de que o cinema teve participação relevante nesse processo de modernização, em especial no conjunto de valores que atuaram no ordenamento da cidade, com o processo de modificação urbana e higienização dos espaços públicos, optei por tentar compreender o papel do cinema na elaboração dos padrões de comportamento, da forma como ele atuou no incitamento de estímulos, desejos de consumo, que poderiam não necessariamente ser novos, e diferentes formas de sociabilidade, o que possibilitava reflexões sobre as representações sociais de gênero e infância. (CARNEIRO, 2011, p. 165)

Assim como a pesquisa de Carneiro, Pereira consultou fontes documentais, principalmente jornais e crônicas feitas no jornal Folha do Acre. Sua pesquisa também dá destaque para a formação da cidade de Rio Branco, seu surgimento e sua formação e paralela ao cinema, como este se estabeleceu no lazer urbano, e a sua relação com o público frequentador do cinematógrafo. Ela destaca o caráter dessa atividade, como um encontro de grupos, estabelecendo e imitando padrões de comportamento e visão de mundo de outros países.

O cinema, além de ser uma diversão, teve uma influencia no público com suas imagens. A moda, sempre mutável, é ponto de referencia daquilo que é chique e moderno. Estar na moda é estar em destaque, e o cinema, por trazer imagens, vai funcionar como fonte de inspiração desses novos padrões a serem ou não seguidos. Vestir-se conforme as atrizes é uma tentativa de se aproximar, também, dos hábitos europeus. (PEREIRA, 2002, p. 56)

O cinema em Rio Branco também passou por um período de estratificação de classes, mas ao contrário de Belém, o ingresso girava em torno de 1\$000 (mil réis), “fazendo com que as pessoas de menor poder econômico pudessem ter mais facilidade de ir ao cinema em virtude dos preços baixos”. (PEREIRA, 2002, p. 49)

Pereira (2002) encontrou muitas fontes sobre o Cine Rio Branco, não por acaso foi o primeiro cinema a exhibir um filme falado, em 1939. Outros cinemas não foram objeto da autora devido à carência de fontes. Ou também por eles durante algum tempo, serem exibidos de forma itinerante, sem um lugar fixo, muitas vezes não sendo a atração principal, por causa da incerteza do retorno do investimento para as casas exibidoras ou da falta de uma linguagem consistente da arte cinematográfica:

É importante notar que, nos primórdios, os empresários do cinema ambulante alugavam salas de projeções ou exibiam seus filmes animados em teatros, cafês ou em estabelecimento que já atuavam no ramo do entretenimento, como os teatros de variedade. Estes últimos, por sua vez, apropriaram-se do cinema como mais um espetáculo inserido em suas programações e, posteriormente, em alguns casos, o único. (PEREIRA, 2002, p. 92)

Pereira (2002) destaca a importância do cinema como um “lócus” cultural na cidade. Destacadamente a capacidade de tornar um ponto de encontro para amigos, um lugar propício às relações sociais. Onde se sentiam à vontade para expressar sentimentos, se divertirem, e entrarem em contato com as imagens cinematográficas. Estes proporcionavam novas ideias e novos padrões, podendo ser ou não passível de assimilação, enfim novas influências que o cinema propunha em disseminar.

Nota-se que na época pesquisada por Pereira (2002) e Carneiro (2011), a produção cinematográfica exigia um valor de custo médio, o que a partir da década de 1950 começa a mudar:

A produção de custo médio diminuiu nitidamente, em favor do investimento maciço em filmes monumentais que dificilmente se pagariam ou aufeririam lucros no mercado interno americano, mas que se tornaram viáveis graças à dominação dos mercados da época. (BERNARDET, 1998)

A partir de um maior custo de produção, tem-se uma mudança de público frequentador do cinema no mundo, principalmente nos Estados Unidos, acontece uma retração do “público de massa” e uma entrada do “público de elite”, ocorre uma espécie de elitização dos cinemas, há uma mudança também na linguagem cinematográfica.

2.4 O CINEMA EM PORTO VELHO EM SEUS PRIMEIROS ANOS

Em Porto Velho o cinema não demorou a chegar, há relatos que já em 1913 na cidade já se encontrava dois cinemas:

Existiam, em 1913, dois cinemas dos quais um se encontrava desativado, o outro fazia exhibições para um público internacional de trabalhadores que o autor, na falta de melhor definição, caracterizou reticentemente como “ruidoso”. (NOGUEIRA (1913) apud FONSECA (2007, pág.76)

No início de sua formação, Porto Velho tinha espaços de lazer intrínsecos, tanto no galpão ferroviário, quanto no bairro da Favella criado em 1917 para os menos favorecidos, era possível se encontrar o cinema, como parte da paisagem “urbana”, uma espécie de espelho da urbanização, já que seu surgimento se deu nas cidades, um artefato moderno do XIX. A Porto Velho que se situava sobre os domínios da EFMM, na década de 1920, poderia ser considerada em termos de estruturas, um embrião de cidade moderna, pois ela já contava com diversos equipamentos urbanos que muitas capitais brasileiras não possuíam.

Na pesquisa feita por Francisco Foot-Hardman (1998, p. 197) em seu livro sobre a Estrada de Ferro Madeira Mamoré, chamado “*Trem Fantasma*”, diz que já havia em Porto Velho, em 1916, dois cinematógrafos sob a tutela do Instituto Beneficente dos Empregados da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, onde eram rodados filmes para o divertimento dos trabalhadores.

No jornal Alto Madeira da década de 1920, 1930 e 1940 encontram-se enunciados sobre os filmes, como eram exibidos e a descrição do público frequentador, que incluía, pessoas da região de diferentes nacionalidades. Nessa época, como o cinema era mudo, necessitava de orquestra, por vezes cantores se apresentavam, enquanto o filme passava isso acontecia no Cine Bar-Rosas onde,

os anúncios destacavam além dos filmes, cantores e a orquestra que iria se apresentar. “Essa orquestra, para muitos, sobrepuja em interesse artístico ao próprio cinematográfico”, Segundo Nogueira (1913), mostrando a interação ativa do público em preferir a orquestra aos filmes. (APUD, FOOT-HARDMAN, 1998, pág. 170)

O escritor Fonseca também põe como evidência a prática de oferecer ao público não só o cinema, mas uma rede de entretenimentos com outros estabelecimentos. É o caso da Casa do Pasto, que atendia apenas uma parcela de empregados com salário superior a quinze mil réis, local onde é hoje a sede do Ferroviário Clube. Depois de algum tempo este local foi arrendado a por um cidadão italiano, Marcos Panigni. O estabelecimento englobava além de um restaurante, uma casa de jogos, um pequeno teatro e um cinema.

Menezes (1988), também cita algo semelhante em seu livro “*Retalhos Para História de Rondônia*”, situando o local onde essa Casa do Pasto ficava:

Na atual Avenida 7 de setembro, no local onde está a sede do Ferroviário Atlético Clube, foi ideada e construída na gestão do Engenheiro Ananias Ferreira de Andrade, uma nova gare e a linha férrea teria de desviar para aquele local. Naquele local, no tempo da construção da Madeira Mamoré, foi levantada uma casa de grandes proporções, destinada a restaurante dos empregados da Empresa, que ganhassem salário superior a quinze mil réis. (MENEZES, 1988, p. 56)

Como se vê a Casa do Pasto era um local de bastante convivência social, e fica clara a sua elitização e o público desejado naquele local. Além da Casa do Pasto, Porto Velho contava com o Café-Central, neste lugar o intercâmbio cultural era bem disseminado, já que lá a frequência do público não elitizado era maior, “O café Central era um local de promiscuidade que sintetizava a aglomeração urbana da cidade”. (FONSECA, 2007, p. 137)

Os centros de lazer da cidade eram separados em duas partes, as elites tinham o Clube Internacional como ponto de encontro, destinado às pessoas ricas, a médicos, engenheiros e altos cargos da ferrovia Madeira-Mamoré. As camadas menos favorecidas da cidade também tinham seus locais de lazer, lugares reservados para a massa pobre, marginalizados, viajantes de passagem, entre outros. Em meio à formação da cidade, os cinemas iam surgindo como equipamentos coletivos de lazer, fazendo parte das características “urbanas” da cidade.

Em um recente levantamento Evandro da Rocha Lopes, em sua pesquisa, para o livro *Memória da Energia Elétrica de Rondônia*, descreve alguns cinemas da cidade de Porto Velho, como: Cinema Caripuna, Cine-Teatro Phoenix, Cine Rosas, Cine Ideal, Cine Avenida, Cinema dos Padres, Cine Rocha, Cine Catega, Cine Brasil, Cine-Teatro Resky, Cine Lacerda e outras salas que

não foram registradas. Destes tantos citados cinemas, aqueles que ainda se mantêm na memória da população da cidade de porto velho, são o Cine Brasil e o Cine Teatro Resky.

O Cine Brasil primeiramente chamado de Cine Cátega, foi propriedade de George Resky, um migrante libanês que veio se aventurar na cidade na época da construção da Estrada de Ferro, tendo grande importância como entusiasta e promotor da cultura cinematográfica. Foi no Cine Cátega inaugurado em 1939, que os portovelhenses assistiram o primeiro filme sonoro e totalmente a cores da região do Madeira-Mamoré.

Nos anúncios do jornal Alto Madeira, a primeira citação sobre o Cine Brasil aparece em 1938, aquele informava em primeira mão que em breve a cidade receberá um entretenimento “chic” e que os aparelhos utilizados seriam o Movietone e Vitafone. O primeiro equipamento era uma evolução do segundo, por meio deles se buscava solucionar os problemas de chiados e dessincronização. O Vitafone, por sua vez, era uma máquina de projeção, que havia sido inaugurado com a exibição do filme “*O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*”, em 1927. Essas máquinas permitiam uma novidade para a época, que se traduzia na capacidade do som ser reproduzido junto com as imagens, sincronizando o áudio dos diálogos e as imagens correspondentes, isso era considerado um luxo para época fornecendo uma ilusão de concretude perfeita como se fosse real.



Figura 1: Primeira Notícia do Cine-Brasil no Jornal Alto Madeira.

O primeiro filme totalmente colorido é anunciado no jornal Alto Madeira de 9 de Abril de 1941, “*Conquistadores do Ar*” (1938). Esta película foi colorida pela empresa Technicolor, que surgiu na década de 20 e teve grande sucesso em Hollywood. Sua técnica utilizava uma câmera especial com três filtros de cores: o vermelho, azul e verde. A partir dessa mistura limitada de cores sobre o negativo ainda no laboratório dava a sensação do filme ser totalmente colorido, sendo apenas uma tosca representação da realidade. Os filmes “coloridos” artesanalmente por essa empresa tinham como característica marcante as cores quentes, causando um forte contraste nas pessoas ao assistir um filme colorido pela primeira vez.

Naquele período, os filmes eram exibidos com grande atraso em relação ao centro de distribuição ou criação, principalmente dos Estados Unidos. Observando-se a lista de filmes, constata-se, que eles eram de variados anos (1933 até 1938), guardando na distância de anos entre o lançamento do filme no país de origem, e da sua exibição na cidade de Porto Velho. Atraso compreensível, uma vez que havia uma dificuldade de se trazer esse tipo de entretenimento para na “cidade” isolada dos centros urbanos do país. Fato interessante é que o cinema funcionou durante algum tempo sem som, mesmo assim as sessões não foram interrompidas. Segundo os anúncios do jornal Alto Madeira, foram anunciados filmes sem som entre as datas de 4 de dezembro de 1940 até 25 de janeiro de 1941.

Devido a esse atraso na exibição, muitos atores cultuados no circuito dos cinemas já em Porto Velho se encontravam em decadência ou substituídos por outros, em Hollywood. Nesse momento no circuito de cinema na Europa e Estados Unidos alguns atores chamavam muita atenção, dos locais por vezes até mais do que os próprios filmes. Em Porto Velho, o culto às estrelas causava grande impacto nas bilheterias do Cine Brasil. Observa-se na lista de filmes que eram exibidos, uma marcante idolatria pelos astros da época, Gary Cooper, Clark Gable, Otto Kruger, Humphrey Bogart, Joan Crawford, Claudette Colbert, entre outras estrelas tinham seus nomes anunciados em letras garrafais no jornal Alto Madeira do período.

Enquanto nos Estados Unidos e aqui no Brasil, as exibições cinematográficas utilizavam filmes que buscavam agradar um grande contingente de público, para isso era utilizado a figura de grandes estrelas, que com seu tipo físico, a moda, e suas particularidades eram cultuadas pelo público.

Na Europa, estava ocorrendo dois movimentos cinematográficos que utilizava novas

técnicas para contar histórias, buscando assim atrair o público com essa novidade, e experimentar a linguagem do cinema, como expoentes desse período temos o cinema soviético com o construtivismo, tendo Eisenstein como principal expoente:

Os soviéticos também, como não podia deixar de ser, fundamentaram o seu trabalho na relação e na montagem, mas com extrema valorização da montagem. Para eles, montagem não é reconstrução do real imediato, mas construção de uma nova realidade, uma realidade propriamente cinematográfica. (BERNADERT, 1998, pág. 48)

Já na Alemanha, durante as décadas de 1920 e 1930 ganhou força o movimento conhecido como “Expressionismo Alemão”, marcado por uma técnica sombria, marcada por alegorias e histórias fantásticas:

Fortemente influenciado pela literatura e pelas artes plásticas, este cinema contava estórias, mas digamos estórias fantásticas, e as imagens que mostrava tinham pouco a ver com a realidade cotidiana que nos cerca: os espaços, a arquitetura, os objetos lembravam, sem dúvida, ruas, casas, florestas, mas totalmente “deformadas”. O que se procurava era expressar uma realidade interior, era como o cineasta poeta sentia a realidade. (BERNARDET, 1998, pág. 53)



Figura 2: Fachada do Cine Brasil em 2007, pouco antes de ser modificada pela nova administração.

Os filmes do movimento soviético dificilmente foram exibidos em Porto Velho, já alguns filmes alemães foram exibidos no Cine Brasil, embora de uma época posterior ao movimento expressionista.

O Cine Brasil, mesmo com um histórico de “longa duração” e grande contribuição cultural à Porto Velho não resistiu às inovações tecnológicas da modernidade. Fenômeno que pode ser observado de forma alarmante nas cidades brasileiras. A crescente pirataria de filmes, o medo causado pelo aumento da criminalidade nas ruas, além do abandono das salas de cinema pela falta de manutenção dos proprietários, a especulação imobiliária que os extirpou dos centros das cidades, e levou ao fechamento dos “cinemas de calçada”, em 2007.

O que podemos identificar como um processo normal dentro da história da estrutura cinematográfica de exibição, com períodos de espaços mais elitizados e mais populares, é um processo onde o cinema resiste a essas mudanças.

Em seu fim o Cine Brasil agonizou à baixo preço, naquele período foi possível assistir filmes recém lançados com uma comodidade não tão boa, por apenas 6 reais. Nos dias atuais, o valor de um ingresso raramente é menor que 20 reais. O Cine Brasil deu lugar há uma loja de eletrodomésticos, nem a sua fachada que ostentava a tradicional frase “fundado em 1939” resistiu.

O outro cinema que é guardado na memória da população de Porto Velho é o Cine-Teatro Resky. Este não conseguiu sobreviver tanto tempo como o Cine Brasil, mas apesar disso é bastante lembrado pelos cinéfilos das “antigas”. Sua inauguração data de 1950, era localizado na Praça Marechal Rondon, já era fruto de um projeto mais moderno e encorpado, bastante avantajado em relação ao Cine Brasil, já que a cidade de Porto Velho de 1950 que contava com apenas 27.244 habitantes, era muito sofisticado. O Cine Resky possuía mais lugares e tela panorâmica, ele era fruto do sonho do seu proprietário que durante uma viagem de negócios ficou maravilhado com o cinema do Rio de Janeiro. Em seu retorno construiu o Cine Resky baseado na arquitetura dos cinemas cariocas. O cinema ficou em funcionamento até a década de 1990, período que sucumbiu à concorrência para a televisão, fechando suas portas e sendo substituído recentemente por uma Igreja Evangélica.

Esse novo cinema havia trazido um “plus”, um algo a mais para as exibições cinematográficas. Pois além de exibir filmes, também havia apresentação de peças teatrais e shows musicais. Durante o período em que esteve em funcionamento, recebeu muitos artistas de renome nacional e tinha a preferência da população portovelhense até a década de 70.

O Cine TeatroResky era o preferido da juventude. Entrada com espelhos bem instalados, reproduzindo em várias posições as imagens dos frequentadores, oferecia uma ante-sala, cadeiras para os que gostavam de um ligeiro bate-papo. Uma boa prosa dava um novo sabor para as novidades do momento. (BORZACOV, 2007, p. 105)



Figura 3: Fachada do Cine-Teatro Resky, Fonte: <http://www.gentedeopiniao.com.br/lerConteudo.php?news=44406>

Mesmo sendo um projeto moderno, e não dependendo somente das exibições cinematográficas, o Cine-TeatroResky não resistiu à forte concorrência durante a década de 70. A televisão chegava com força total aos lares dos portovelhenses, havia sido inaugurada uma torre de transmissão da Rede Amazônica, a TV Globo local, fazendo com que o interesse pelo cinema diminuísse e o tornasse inviável.

À medida que o interesse do público ia diminuindo, o Cine-TeatroResky ia se transformando, deixando de passar filmes “lançamentos”, e incorporando à programação outros entretenimentos, que agradassem uma pequena parcela do público ávido por consumo. O Resky passou a exibir filmes pornô e também espetáculos de sexo ao vivo, como nos diz Waldinei Resky:

a história de como o cinema acabou mudando de cara, e por falta dessa modernização, acabou que resolvemos fechar, e aquilo foi ficando renegado a passar filmes de... diminutivos, filmes de sexo, karatê, é... vamos dizer assim, espetáculo de sexo ao vivo, foi cada vez degradando né... cada vez caindo mais o nível, até o ponto de se tornar insustentável e inviável financeiramente e ele foi fechado, e alugado para uma igreja, que posteriormente comprou. (INFORMAÇÃO VERBAL).

Os novos herdeiros e proprietários do cinema ainda tentaram repassá-lo para o governo do Estado. Após diversas tentativas e na intenção de que se tornasse um patrimônio público, mas depois de sucessivas tentativas frustradas aliada à uma clara demonstração de falta de interesse por parte do poder público, o cinema foi fechado, alugado e posteriormente vendido para a Igreja Mundial da Força de Deus no ano de 2012.

No começo do ano de 2015, o antigo prédio pertence agora à Igreja Internacional da Graça de Deus passou por uma reforma, e nela a fachada do Cine-Teatro Resky foi totalmente modificada. Fato que motivou uma ação de populares contra os líderes da Igreja. Eles alegavam transformações arquitetônicas, deformações e descaracterização da fachada, tombada como “Patrimônio Histórico de Porto Velho”, em 04.05.1994, pela Secretaria Municipal de Cultural e Esporte.

A nova fachada do Cine-Teatro Resky vai muito além da mera demonstração da perda de um patrimônio arquitetônico e cultural para a cidade de Porto Velho, carente de grandes centros culturais e históricos. Nessa escalada de abandono público e esquecimento da população estão empreendimentos, que foram de extrema importância para formação e história da cidade: o Cine Brasil e o Cine-Teatro Resky e a lendária Estrada de Ferro Madeira Mamoré e não são apenas patrimônios materiais, mas principalmente patrimônio imaterial, subjetivo e simbólico que nos revela outra cidade, outra cultura, enfim na sociedade engolida pelas transformações tecnológicas que reconfiguram o centro da cidade. De ponto de encontro dos jovens, o centro se tornou área marginal e perigosa frequentadas por desempregados, pedintes e dograditos. O espaço público ficou reduzido à escombros de uma sociedade frágil e periférica, a classe média e média alta foi confinada em novos guetos vivendo como ratos em condomínios fechados. O cinema perde sua aura de ponto de encontro para se tornar área de consumo.

CAPÍTULO 3 – CULTURA, CINEMA E CONSUMO EM PORTO VELHO

Neste capítulo, o texto se concentrará nas relações existentes entre o público participante das diferentes modalidades de cinematógrafos em Porto Velho. O cinema não deve ser analisado apenas em seu espaço físico de exibição. Ele foi bastante além, propiciando o surgimento de uma cultura cinematográfica, relacionada à produção, consumo e produtos apresentados pelas imagens. Estas levam ao cultivo de identidades, recepção e imaginários sobre os atores e personagens apresentados na “telona”. As relações que são criadas entre o público e a película fazem parte de um elemento preponderante da influência de uma cultura cinematográfica. Esta começa na exibição e se estende por onde o espectador for capaz de carregá-la consigo.

Entre as modalidades cinematográficas existentes na cidade de Porto Velho destacamos três: em primeiro lugar o reticente “cinema de calçada” que durante muito tempo, agradou a população com sua arquitetura receptiva, em seu interior e arredores se estendia filas de pessoas esperando sua vez de entrar. Estamos falando daquele cinema tradicional que em Porto Velho, resiste ao tempo, às novas mídias e mantém as portas abertas, o Cine Veneza.

A outra modalidade é a mais atual e chamativa, por sua novidade o Multiplex dos *shoppings centers*, contando com várias salas, nelas são exibidas diferentes fitas ao mesmo tempo. Além do filme, essa modalidade oferece a comodidade de poder visitar lojas e fazer compras, alimentar-se, e vaga garantida no estacionamento próprio, tudo isso cercado por seguranças armados de um lugar reproduzindo uma extensão do condomínio.

Por último, os festivais de cinema, com destaque para o Festcineamazônia, são nestes festivais que o público é capaz de interagir com o que é visto nas telas, através de debates e oficinas. Muitos filmes participantes são produções do próprio público, além da mostra de vários filmes que nunca chegariam a ser exibidos e assistidos no circuito comercial.

Nesta última parte da pesquisa foi feito um estudo empírico da recepção, e também sobre a influência dos filmes as sessões cinematográficas inerentes às três modalidades. Esse estudo foi executado na forma de um trabalho de campo com o público participante, por meio de entrevistas e observações dos cinéfilos. Além da pesquisa de campo, também foram utilizados os autores para suporte textual acerca das teorias da recepção e do espectador cinematográfico, este que durante as décadas de 70 e 80 tiveram diferentes abordagens na teoria de recepção:

Reduzindo a uma mera “inserção textual”, o espectador é compreendido como uma

entidade obstante e passiva, as suas leituras e prazeres com o texto fílmico dominante sendo coordenados como instrumentos de um “posicionamento subjetivo” no interior da ideologia capitalista. Já a partir dos anos 80, na esteira de uma ruptura teórico-metodológica contextualista, produz-se uma heterogeneização das concepções do espectador. Passa-se a examinar a relação entre texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais, historicizadas, contemplando-se a adversidade encontrada, extratextualmente, nos momentos de produção e recepção. (MASCARELLO, 2004, p. 102)

Nas teorias de recepção é latente a dualidade entre os tipos de espectador, entre o “bom” que é capaz de ter um conhecimento prévio das imagens e passível de criticar e interpretar as imagens exibidas, enquanto do outro lado temos o “mau” espectador passivo, que sem um conhecimento prévio é sugado pelas imagens e facilmente manipulado.

[...] quando Freud explica o sonho como um cenário composto de imagens, no qual se narra uma história do desejo e dos interditos em relação aos quais aquele se mascara, não é de cinema que ele está falando? E quando invoca mecanismos psíquicos como a projeção e identificação, a semelhança com o vocabulário cinematográfico será apenas metafórico? O espectador, prostrado diante da tela em estado de abandono e submotricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na tela-espelho qual Narciso na água, não reproduz uma situação primordial que pertence a psicanálise? O olhar é elemento constitutivo da pulsão escópica que atua tanto no sujeito quanto no cinema. [...]. (MACHADO, 1997, p. 41)

Usaremos a abordagem do modelo texto-leitor, onde a recepção deve ser entendida não como uma absorção passiva, mas como um lugar de produção de sentidos, com uma imagem ativa do espectador podendo rejeitar ou subverter as significações que o texto lhe impõe. Assim sendo, o espectador seria dotado de qualidades como resistência, interpretações e a reinterpretação.

Queremos deixar uma afirmativa de que o modelo-texto leitor não é considerado como uma abordagem absoluta no campo da recepção, já que se trata de produtos culturais dos quais o espectador não exerce o controle. A capacidade interpretativa do leitor é limitada, “sendo interpretado aquilo que podem ver e dependendo dos seus recursos naturais” (DAYAN, 2009, p. 65-66), nesse sentido, encaramos a partir desse modelo texto-leitor o objeto como heterogêneo e contrastante, com reações e visões diferentes do modelo binário de interpretação:

No qual vem se acomodar em duas colônias os atributos do espectador. Do “bom” lado, encontramos um espectador ativo, crítico, participante. Do lado mal, encontramos um espectador estúpido, passivo, ingênuo, apático. O espectador ativo e atento é supostamente capaz de escapar a influencia das mídias. O espectador passivo distraído, supostamente sucumbe a elas. (DAYAN, 2009, p. 70-71)

O espectador nunca será visto de maneira absoluta, mas no modo da recepção, devemos atenuar o modelo binário. E a partir disso interpretarmos o espectador sendo ativo, produtor de sentidos, capaz de interagir com o filme, embutindo significados próprios. Assim, o espectador deixa de ser apenas receptor dos dados das imagens exibidas nos filmes, e passa a absorvê-las e reinterpretá-las.

3.1 O CINEMA NO TEMPLO DO CONSUMO

Desde o seu início, a cidade de Porto Velho cresceu a partir de um projeto significativo e ordenado de planejamento empresarial, nascendo dependente do empenho do Governo Federal para executar uma obra de interesse internacional privado. Resultado disto foi à construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré. Foi na tentativa de ocupar os ditos “espaços vazios” criado o território Federal pelo presidente Getúlio Vargas e sua campanha de “Marcha para o Oeste”, na qual o Estado tomava frente na condução do processo de “ocupação” da região.

A questão é que seja na economia, ou no fluxo migratório, a ocupação de Porto Velho esteve sempre ligada aos ciclos econômicos bem conhecidos na região, onde um dos mais notáveis foi o ciclo da Borracha.

Neste início do século XXI, a cidade de Porto Velho serviu a mais um projeto do Governo Federal, a construção de duas Usinas Hidrelétricas, a de Santo Antônio e a de Jirau:

A hidrelétrica de Santo Antônio está sendo construída no Rio Madeira, a uma distância de cinco quilômetros do centro de Porto Velho, para geração de R\$ 3.150 MW de energia (2.218 MW de energia média), ao custo inicial de R\$ 15,1 bilhões. A hidrelétrica de Jirau está sendo construída a uma distância de 135 quilômetros do centro dessa capital (medidos ao longo do rio) para geração de R\$ 3.300 MW de energia (1.975 MW de energia em média), ao custo inicial de R\$ 13,5 bilhões (AGRA, 2012, p. 03).

Após uma série de ciclos que desempenharam um rápido crescimento econômico e populacional durante sua implantação, seguidos geralmente de um período de estagnação após o seu fim. A administração federal, bem como a regional e a municipal nunca se preocuparam com as consequências vindouras, tampouco fez planos emergenciais para amenizar o impacto negativo na vida das pessoas.

No início da construção das usinas em Porto Velho a cidade destacou-se nacionalmente pelo rápido crescimento populacional, aumento de investimentos privados e geração de vagas na construção civil direta de Usinas, e indiretas no setor urbano:

Incentivados pela construção das Usinas, de acordo com o SEBRAE, Porto Velho recebeu mais de 8 (oito) mil novas empresas nos últimos anos, além de mais de 50 (cinquenta) mil novos empregos. Segundo a federação das Indústrias do Estado de Rondônia (FIERO), o estado possui hoje a maior taxa de ocupação da população economicamente ativa da região Norte (94,6%) e a segunda menor taxa de desemprego do Brasil. A renda média do trabalhador porto-velhense é também a mais alta da região e a renda per capita em Porto Velho (RO) é de R\$ 6.931 (IBGE)

(AGRA, 2012, p. 03).

Em relação ao fenômeno das migrações a cidade também se destacou. Porto Velho recebeu trabalhadores, empresários e pessoas prestadoras de serviços diretamente ou indiretamente vinculados as usinas. Ainda posteriormente, a cidade recebeu um significativo contingente de migrantes do Haiti, em virtude de ser uma porta de entrada para outras capitais brasileiras.

Para se ter ideia do crescimento populacional de Porto Velho, basta verificar os dados do IBGE. Na década de 1980, a partir do ciclo do ouro no Rio Madeira e da criação do Estado, a cidade contabilizava 133.882 habitantes. Já na década de 2000, onde a extração do ouro havia sido proibida, a economia da cidade se concentrava em torno do setor de serviços, e a população era de 391.014. Seguindo a mesma lógica, na década de 2010 devido a construção das usinas, a população saltou para 428.527 habitantes. Enquanto que o Estado de Rondônia em 2000 tinha 1.379.787 e em 2010 esse número saltou para 1.535.625.

Segundo Brito (2013, p. 10), houve mudanças significativas na cidade após o início da construção das usinas hidrelétricas, tais como: rápido crescimento demográfico, aumento alarmante do fluxo de pessoas nos hospitais, crescimento da violência urbana, explosão da especulação imobiliária, aumento da precarização dos transportes coletivos, aumento vertiginoso de veículos particulares, engarrafamento no trânsito urbano, transformações e novas exigências no mercado de trabalho, precarização dos equipamentos públicos escolares, ruas e hospitais. A capital periférica do norte, que não possuía a mínima estrutura ficou caótica.

É neste cenário de aumento populacional, e exacerbação das desigualdades sociais, e implantação de incentivos fiscais, de investimentos privados e mudanças culturais, que se instala em Porto Velho o seu primeiro *Shopping Center*, inaugurado em outubro de 2008.

Segundo a Associação Brasileira de Shopping Centers (ABRASCE) os investimentos nesses empreendimentos são atribuídos a vários fatores, entre eles, a segurança dos consumidores e diferentes tipos de serviço num mesmo local, conforto, ambiente climatizados.

Junto a inauguração do primeiro *Shopping Center* da cidade, vieram também, novas tendências, crescimento das relações comerciais e econômicas, fatores que atraíram consumidores não só da própria capital, mas também do interior do estado.

Além disso, o *Shopping Center* mudou drasticamente o cotidiano do portovelhense, acostumado há muito tempo com os seus cinemas de rua, agora se deparava com uma novidade no campo da cultura cinematográfica, as cinco salas de cinema oferecidas pelo Porto Velho Shopping, contando com cerca de 1.373 lugares, ampla sala de espera e bomboniere.

Inaugurado em outubro de 2008, o Porto Velho Shopping, mudou a rotina dos moradores da capital. Primeiro empreendimento do gênero no Estado, foi construído pela Ancar Ivanhoe, uma Joint Venture entre a nacional Ancar e a canadense Ivanhoe Cambridge, resultado de um investimento de 140 milhões.

As novidades não se deram apenas pela instalação do primeiro cinema Multiplex do estado, mas também a implantação de novas marcas de lojas nacionais e internacionais, como Renner, C&A, Lojas Americanas e McDonald's. Esse fenômeno marcou a “inserção cultural” de Porto Velho na globalização com seus novos produtos. Essas inovações ainda foram acompanhadas de uma academia, e de um campus universitário dentro do *Shopping*, que se mostrou também planejado como um atrativo a mais, um plus de benefícios para aqueles que frequentam o *Shopping*: “É que eu venho estudar né!, é que eu estudo aqui na Uniron, ai eu venho mais para estudar” (INFORMAÇÃO VERBAL). Outra forma de usar o Shopping é pagar contas nesse ambiente seguro, livre de assaltos, já que o mesmo conta com bancos, lojas e lotérica: “Bom venho só pra serviços, pra resolver coisas, banco, pagar contas e cinema é a parte do lazer” (INFORMAÇÃO VERBAL).

O fato mais curioso é notar pessoas que não apreciavam o Shopping, e mesmo assim, de alguma forma, se sentiram pressionados a frequentar o local, fosse para uma entrevista de emprego, ou para quitar os seus compromissos em ambiente mais tranquilo:

Na verdade eu não vim no cinema, e no shopping eu venho só quando venho pagar alguma conta, não sou muito chegada não. (INFORMAÇÃO VERBAL).

Também nesse caso o porto velhense garantiu uma nova forma de lazer, advinda da expansão comercial juntamente do processo de urbanização. Segundo Dumazedier (1973, p. 25), “a necessidade do lazer cresce com a urbanização e industrialização”, este lazer foi definido aqui como uma “oposição ao conjunto das necessidades e obrigações da vida cotidiana” (DUMAZEDIER, 1973, p. 31). O lazer passou a ser parte importante da vida cotidiana da sociedade urbana. Segundo Dumazedier, ele apresenta “três funções importantes: a) Função de descanso, b) função de divertimento, recreação e entretenimento; c) função de desenvolvimento”. (1973, p. 32)

A palavra lazer como uma dimensão do consumo, surgiu na contemporaneidade, após a Revolução Industrial, mas só veio melhor denominar ações que buscam diversão e entretenimento e fazer parte da história das sociedades humanas, assim como sua própria existência. Esse termo encontra-se associado ao trabalho, ou mais precisamente, ao tempo livre do trabalho, mas não devemos associá-lo a todo tempo livre, já que o lazer depende da vontade, atitude e até de condições financeiras do indivíduo para fazer alguma atividade.

Entre as atividades de lazer na vida urbana dos dias atuais, encontramos o *Shopping Center*, como já dito anteriormente é oferecido para a sociedade de Porto Velho, gerando uma expectativa de se tornar um espaço perfeito dentro da mesma. O *Shopping Center* seria um local de segurança,

comodidade, além de proporcionar uma série de produtos e atrativos. No entanto percebemos que toda essa estratégia de “facilidades” tem um único objetivo, o de transformar os seus transeuntes e visitantes em consumidores constantes.

O consumo, meta e objetivo final do Shopping se torna algo imperceptível, e fica em segundo plano, nas palavras do sociólogo Pintaudo (1992, p. 07) “[...] o *Shopping Center* tornou-se além de um lugar de compras, um local de lazer (substituindo às vezes até o clube)”, e em uma cidade com poucos pontos de lazer, o cinema no interior do *Shopping Center* veio a se tornar um centro para essa atividade, como nos diz um colaborador:

Ah... é raro, não tem muita opção, eu não sou muito de balada então, eu venho mais no cinema, e passeio nos pontos turísticos as vezes (INFORMAÇÃO VERBAL)..

Outra depoente observa as poucas opções, mas também classifica os rios regionais, e os clubes como opções de lazer:

Eu gosto de vários pontos, nós temos poucos mais... eu gosto do shopping, da praça, é... do parque ecológico. Ultimamente né? Tá meio caído, mas dá para ir, de vez em quando rios que tem por aqui, piscinas (INFORMAÇÃO VERBAL) .

Outros entrevistados classificaram atividades referentes ao lazer como “passear”, assim como “sair à noite para festas”, e outro até manifestou a extrema carência de opções de lugares para ir.

Devemos observar que o *Shopping Center* é um local de segregação, ele é um local de formação cultural. A pessoa para ir e se identificar com o Shopping precisa de uma sociabilidade com ele, dessa forma as pessoas devem se identificar de alguma forma com o mesmo, se não, se sentirão excluídas. Esse centro de compras é destinado a uma pequena parte da população. O acesso a esse tipo de lazer dentro da cidade, somente é franqueado aquele segmento que se identifica culturalmente, tanto em nível econômico e cultural, quanto na expectativa de associar consumo ao lugar e principalmente ao status. Frequentar esse espaço é sinônimo de ascensão e ponto de reunião de “iguais” nessa capital periférica do Norte.

3.2.1 APRESENTANDO O MULTIPLEX

O *Shopping Center* inovou o lazer e a cultura para as classes médias na cidade de Porto Velho. Se antes nos finais de semana as praças eram tomadas pelas pessoas, agora ficam quase

vazias, tanto pela disputa com o shopping, como pelo aumento da criminalidade e abandono por parte dos gestores públicos dos espaços de convívios coletivos. O shopping se mostra um lugar mais diversificado e poupador de tempo, contando com segurança, concentração de várias lojas no mesmo local, facilitando a alimentação por meio de restaurantes com horários mais elásticos acompanhados de cozinhas globalizadas, marginalizando o sabor regional.

Os *Shopping Centers* não se intimidam com a concorrência de lojas localizadas em várias partes da cidade e nem com o comércio online, que cresce vertiginosamente a cada ano no Brasil. Segundo dados do site e-bit, o e-commerce em 2014 teve um faturamento de 35,8 bilhões no ano de 2014, aumento de 24% em relação ao ano de 2013. Dados ainda tímidos se comparados ao faturamento dos shoppings em 2014, de 142,28 bilhões, contabilizando um valor de 19% nas vendas no varejo nacional, a região norte com 25 shoppings (4.7% do total nacional) e apenas 1 em Porto Velho.

Diante dessa crescente concorrência com o e-commerce, o *Shopping Centers* investem cada vez mais em entretenimentos para atrair os consumidores, no caso de Porto Velho, a maior atração já é o *Shopping Center* em si, uma vez que se trata de uma novidade para a cidade.

Uma dessas atrações do Porto Velho Shopping é o Multiplex Cine Araújo, contando com 5 salas, e a comodidade de ver vários filmes no mesmo local, pela variedade de ofertas, horários e sessões, além de contar com um período mais longo de filmes em exibição, no caso os sucessos de bilheterias famosos no circuito comercial.

No caso da programação do cine Araújo, ela é a mais tradicional possível. A linguagem cinematográfica que possa atrair o maior número de público, destacando-se os sucessos hollywoodianos, e as comédias e filmes populares nacionais.

Ao longo da pesquisa não “entraram em cartaz” nem mesmo os filmes de baixo orçamento, ou produções de outros países da Europa, Ásia ou América Latina. Mesmo do cinema nacional, só são exibidos os filmes que são indicados a prêmios e contam com grande aceitação da crítica especializada, como o filme *O Lobo Atrás da Porta* indicado brasileiro ao Oscar no ano de 2014. Já a película *Hoje eu Quero Voltar Sozinho*, que foi exibido na cidade pela 9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos do Hemisfério Sul no ano de 2014 em circuito alternativo.

Pelo produto oferecido o cine Araújo tem uma clientela fixa, que busca diversão e entretenimento passageiro, uma atitude mais passiva, principalmente assistindo filmes dublados, já que filmes com áudio original raramente são oferecidos, e se são, estão nos últimos horários da noite, por volta das 21 horas, este espectador se adequa ao conceito de Daniel Dayan, apresentado

neste trabalho.

A dublagem pode ser vista como um fenômeno de integração e de incluir mais pessoas nos cinemas, já que a sua aceitação se trata de uma questão cultural nos cinemas de Porto Velho e do Brasil. Várias pessoas alegam não entender o idioma inglês da maioria dos filmes, e também não tem a disposição do hábito de leitura regular. Isso não deve ser encarado como falta de inteligência ou educação do brasileiro, já que em países da Europa como França e Alemanha, os filmes dublados também dominam o circuito de exibição, trata-se em alguns casos meramente de questão cultural.

Segundo uma pesquisa da Filme B, no ano de 2014, 6 em cada 10 brasileiros preferiram assistir a filmes dublados. Os filmes dublados contam com uma renda de 57 %, enquanto os legendados com 32% e os filmes nacionais com 11%. Um dos fatores que fazem provavelmente o filme dublado prevalecer na oferta dos distribuidores é o hábito dos brasileiros assistirem televisão, onde todos os filmes são dublados. Na pesquisa também é relatada outros dois fatores, a incorporação das classes C e D nos cinemas, e o crescimento dos filmes ofertados na tecnologia 3D.

Na semana de exibição do dia 6 de Agosto de 2015 a 12 de agosto de 2015, o Cine Araújo estava exibindo cinco filmes, quatro Blockbusters americanos (Quarteto Fantástico, Homem Formiga, Pixels e Sobrenatural: A Origem) e todos dublados, e um filme nacional – Carrossel, O Filme, totalizando 18 sessões em diferentes horários, começando às 15 horas e finalizando com a última sessão às 21 horas e 30 minutos.

Os ingressos contam com promoções nas segundas, terças, quartas e quintas-feiras, com pagamento de meia entrada para todos, o ingresso custa 10,00 reais nos filmes 2D e 12,00 reais nos filmes 3D, nas sextas e finais de semana, o ingresso custa 20,00 para filmes 2D e 24,00 para filmes 3D.

Além do Multiplex Cine Araújo, Porto Velho ainda conta com o Cine Veneza, cinema de rua, que se mantém frente a modernidade, e a capacidade de reinvenção do próprio cinema, mantendo-se frente a pesada concorrência.

Para o público frequentador do Multiplex Cine Araújo, a sensação de modernidade que ele transmite é um de seus principais atrativos, “é interessante o cinema, é bem organizado, eu gosto bastante”. Os cinéfilos representam o Cine Veneza enquanto “ultrapassado” ao compará-lo ao Multiplex.

Por que eu acho que é o único, é o melhor da cidade esse aqui, venho mais nesse, antigamente eu ia em outros, mas os outros estão meio ultrapassados, e esse aqui está... é o melhorzinho da cidade (INFORMAÇÃO VERBAL).

Para outra entrevistada, o conforto oferecido pelo Multiplex é bastante superior ao outro, assim como a organização e limpeza do cinema:

Nesse cinema? A organização e a limpeza dele, eu acho muito bacana por isso né? Eu já fui em outros cinemas, que tem aqui na cidade, e não gostei por conta da falta de organização e por falta de limpeza né! E também eu acho ele mais confortável do que os outros cinemas (INFORMAÇÃO VERBAL).

Em relação à frequência, o público entrevistado afirma ir semanalmente ou mensalmente “Frequento mais no final de semana, pela tarde que dá menos pessoas, e as vezes, todo final de semana”. As pessoas que começaram a frequentar o Cine Araújo, Multiplex do Porto Velho Shopping, deixaram de frequentar o Cine Veneza localizado na Joaquim Nabuco:

Bom quando esse foi lançado ele veio com, veio diferente né? Com mais conforto, e os outros não tinham tanto investimento, né? Quando esse foi lançado até os outros, até diminuiu o público (INFORMAÇÃO VERBAL).

Outro item que atrai o público é a variedade. Os entrevistados alegaram ter diferentes opções, dentre elas podemos elencar os lançamentos, que procuram bons filmes, que satisfaça as necessidades pessoais do público de massa, e quando isso não acontece se torna uma frustração. Além de declararem gostos pessoais por gênero cinematográfico como o romance, “Acho que emoção, por que eu gosto de romance, então eu acho que é emoção” (INFORMAÇÃO VERBAL)., o grupo de amizades também determina o que deve ser escolhido, dependendo da ocasião e da companhia o filme muda, independente do gosto pessoal, “Vai depender da companhia, sabe? Preciso de uma companhia pra que ajude eu escolher, né!” (INFORMAÇÃO VERBAL).

E quando perguntados sobre o que esperam de um filme, as afirmações são de que, grandes atores, efeitos especiais, e grandes produções atraem o público, “Bom, espero, sei lá... um... roteiro bom, imagens boas, atores consagrados, isso aí”. Além dos gêneros cinematográficos diversos, “Depende muito do que eu escolher né? Eu gosto mais de filmes de comédia, alguns filmes de histórias reais também” (INFORMAÇÃO VERBAL), ou simplesmente que satisfaça de forma genérica o público, se atingir esse feito, se torna um bom filme: “Que seja, que me satisfaz, que faça com que eu saia satisfeito do que eu vi” (INFORMAÇÃO VERBAL).

As emoções e atividades dentro do Shopping costumam ser diferenciadas e fragmentadas, tendo o consumo como a principal atividade, nos cinemas a principal atividade é ir ver o filme, e com isso o prazer e os sentimentos sentidos pelo público são compartilhados, como vimos à companhia, o conforto, a modernidade influencia na escolha do filme e do cinema a ir.

O público frequentador pode ser caracterizado como diverso:

Eu acho que é diverso, quando eu venho aqui vem de várias idades, as vezes tem

filme infantil vem infantil, vem adulto, é pessoas que vem ocasionalmente vem aqui assistir ao filme (INFORMAÇÃO VERBAL).

E familiar:

Um público familiar né! Eu acho assim, como é um ambiente mais público né, vem casais, famílias né, eu acho um ambiente muito agradável (INFORMAÇÃO VERBAL).

O Shopping desempenha um papel importante na formação cultural do indivíduo frequentador, além do mais o cinema também é um divulgador cultural, infiltrando signos e culturas “distantes” da nossa. Nesse caso o cinema se tornou uma mercadoria bastante atrativa, assim como a cultura de acordo com Jameson:

Na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimante e de forma tendencial, uma crítica a mercadoria e um esforço de forçá-la a se auto transcender (JAMESON, 1989, p. 14).

Sobre a contribuição cultural do Multiplex Cine Araújo, alguns afirmam que ele não desempenha uma atividade cultural, que só se manifesta no campo do lazer:

Bom não sei, acho que já depende do filme né? É pra ser cultural, mas ai eu não sei, é mais como uma opção de lazer, cultural é bem menos eu acho (INFORMAÇÃO VERBAL).

Outros acham que a identidade cultural do cinema está na formação de amizades, de rever amigos e através dos sentimentos do filme se sentirem menos estressados:

Bem eu acho que contribui sim, pela questão que é um ambiente onde a gente possa trabalhar também, onde a gente possa desestressar, a gente possa vê gente nova, a gente né? Eu acho, muito bacana por isso, eu venho pra cá, pra desestressar, pra ver pessoas novas, encontrar amigos, é isso. (INFORMAÇÃO VERBAL)

E o valor a uma história bem contada, capaz do espectador se identificar com o filme, ao ponto de refletir sobre a sua própria vida, e sobre o mundo que o cerca:

De repente é a história que a gente vê né? pra poder raciocinar, né! As vezes até uma coisa tá passando com a gente mesmo, a gente já pega um pouquinho dentro desse filme, acho que é isso. (INFORMAÇÃO VERBAL)

O que aprendemos com os teóricos dos estudos culturais, é que devemos deixar o preconceito de lado, de que existe uma cultura de massas, ou filmes de “arte” e aquelas “mercadorias”, devemos enxergar o cinema enquanto manifestação cultural. Por este raciocínio os filmes são obras, e essas por sua vez devem ser encarada com o senso crítico daquele público presente, percebendo o cinema de maneira ativa, contestando, procurando entender signos e mensagens enunciadas.

3. 2. 2 O CINEMA PELA NOSTALGIA?

A palavra nostalgia que nos referirmos aqui se assemelha a uma memória do passado, que é representado por boas lembranças, primeiras experiências, diferentemente da definição de Hobsbawn (2013, pág. 46), que vê a nostalgia como uma forma de reconstruir um presente insatisfatório, com os bons tempos do passado, “um retorno à boa e velha moralidade”, estamos ligando a palavra nostalgia aqui apenas como memórias que o cinema de rua proporcionou para determinado público, e não com a volta dos tempos de ouro dos Cinemas de Rua.

Os cinemas de rua, como são denominados atualmente, são caracterizados por se encontrarem fora dos *Shopping Centers*. Eles se localizam em áreas centrais e decadentes das cidades, às vezes até mesmo nas periferias. Além disso, em sua maioria exibem filmes variados, aqueles que não se vê no das redes Multiplex.

Esses cinemas eram bastante populares entre as décadas de 1950 e 1970. Após esse breve período foram perdendo para a televisão, depois para o vídeo cassete portátil, em seguida os cinemas multiplex nos shoppings, e por último a pirataria. Em várias cidades brasileiras o processo de abandono, fechamento, e transformação dos cinemas de rua em igreja e lojas de departamento vem ocorrendo.

Além do processo de avanço tecnológico que possibilitou o consumo de filmes no conforto e segurança de casa. Existe o fator crescimento das cidades que junto do aumento da criminalidade das zonas centrais, a falta de estacionamento e segurança, enfim fatores que obrigam as pessoas a escolher os cinemas localizados no Shopping. Esta nova pratica quebra todo o ritual que existia de se ir ao cinema de rua, aguarda a vez na fila da calçada, enquanto fazia amigos ou se reunia com amigos. O lazer estava em ir ao cinema e aproveitar de todo o ritual em torno dessa opção de lazer, e não ir ao shopping.

O Cine Veneza em Porto Velho perdeu o seu lugar de cinema moderno e que o havia diferenciado desde a sua inauguração. Pois o Veneza tem capacidade para receber 220 espectadores. Antes da chegada do Cine Araújo, era a sala principal das grandes estreias em Porto Velho.

Antes de 2008, os cinemas de Porto Velho funcionavam em rede pois havia três cinemas, e todos pertenciam ao Sr. Francisco Alves Lacerda, membro de uma família de empreendedores. Esta

família foi a precursora na década de 1950, na inauguração do Cine Lacerda, hoje o Cine Lacerda deu lugar à galeria Lacerda abrigando lojas e serviços.



Figura 4: Fachada do Cine Veneza, lembrando os cinemas de calçada ou rua, 2015.

O principal cinema antes de 2008 era o Cine Veneza, com ingressos mais caros, poltronas melhores, maior espaço e maior tela. Em seguida vinham o Cine Rio, que funcionava no já fechado Rio Shopping, uma pequena galeria localizada no centro da cidade, os seus filmes eram exibidos somente após saírem de cartaz do Cine Veneza. E por último mas não menor, o Cine Brasil, o cinema mais antigo da cidade, era o último cinema da rede, recebia os filmes mais atrasados, contando com lugares e adequações em estado precário, e tinha ingressos bastante acessíveis, chegando a custar R\$ 6 em 2007.

O Cine Veneza até 2008 vendia sua imagem para um público ávido de novidades, pelas estreias e lançamentos em primeira mão, e por ter a melhor estrutura dentre as outras salas de cinema da cidade. Entretanto após a chegada do shopping, a sua imagem perante o público frequentador mudou, e a sua posição de destaque como principal sala de cinema da cidade também.

O perfil do público frequentador do Cine Veneza também mudou nos dias atuais, está mais voltado para as famílias, e pessoas que procuram um lugar mais reservado, buscando ficar longe das grandes filas do Multiplex Cine Araújo, e também um ingresso mais barato num local mais próximo

de casa.

Embora o Cine Veneza tenha perdido público para o Multiplex Cine Araújo, não se alterou a programação dos filmes. Apostam nas velhas e conhecidas fórmulas de exhibir as estreias da semana, os grandes sucessos arrasa quarteirões americanos, e principalmente procuram atrair as famílias, com filmes de animações voltados exclusivamente a esse público.

Ainda que seja um cinema de rua, não procura atrair o público com filmes “Cult”, de estilo alternativo que não são exibidos nos grandes circuitos comerciais, nem tampouco filmes “estrangeiros” no máximo o Cine Veneza tem o cuidado de manter religiosamente uma sessão legendada, embora seja no último horário. O numero de sessões varia, dependendo das estreias, chega-se a ter cinco aos sábados e domingos, dia em que recebe maior público, começando às 15 horas, e os filmes em cartaz não excedem os três filmes por semana. Em relação ao preço dos ingressos, estas chegam a R\$ 18,00 nas sessões 3D, mas oferecem promoções de meia entrada para todos até as 18 horas.

A concorrência com o Multiplex Cine Araújo também forçou o Cine Veneza a buscar atrair o público pela comodidade. Outro fato fundamental foi o incêndio na Boate Kiss, em Santa Maria (RS), em janeiro de 2013. Esta tragédia trouxe mudanças na Legislação para o funcionamento de locais fechados com lotação superior a 200 pessoas:

Depois do incêndio na boate Kiss, em Santa Maria (RS), o Corpo de Bombeiros pediu que o Cine Veneza passasse por diversas adequações. Hoje em dia, o cinema não conta mais com as cortinas vermelhas e o carpete, mas tem um poderoso sistema de emergências para os possíveis 220 espectadores – caso todas as poltronas sejam ocupadas. “Ficamos três meses fechados depois daquele incêndio para fazer as adequações e aproveitamos para aprimorar a tecnologia do cinema”, explica Dr. Lacerda. (MACHADO, 2015)

Pode-se observar que existe muita pressão para a modernização do Cine Veneza, seja por meio de reformas estruturais ou mecânicas, como novos aparelhos para projeção, novas poltronas e ter outros itens de segurança.

Com o atual momento econômico do país, que reflete na queda de público e a in justa concorrência do Multiplex, o proprietário do Cine Veneza vem pensando em fechá-lo. No entanto, ainda ha uma nostalgia dos tempos de ouro dos cinemas de Rua que resiste em fechar o cinema. Sentimento que o Sr. Lacerda chama de amor ao estabelecimento:

Já pensei em fechar sim. Mas não consigo. Então pensei em reformular, construir mais uma sala e passar a administração para a minha filha, mas ainda não decidi.

Muitos amigos me perguntam se eu fechei ou vou fechar o cinema, eu garanto que não. É o meu xodó. (Dr. Lacerda apud Machado, 2015)

Pelas suas afirmações percebe-se que o cinema já não proporciona o retorno esperado. A pressão pela renovação aumenta a cada dia, e talvez o cinema tenha que optar por um público cada vez mais restrito para poder continuar exibindo os filmes. Ou então selecionar dias para exibição, o que ocorre também com outros cinemas de rua em algumas cidades do Brasil.

3.3 O FESTCINEAMAZÔNIA

As luzes se apagam, o local de exibição não é um cinema, estamos dentro de um Teatro. O público que aos poucos foi se acomodando espera para discutir questões, que pouco ou dificilmente seriam abordadas nos filmes que aparecem no circuito exibidor nacional. Estávamos na décima segunda edição do Festcineamazônia, que tinha como lema a frase, “um grito de amor pela natureza”.

A abertura foi cuidadosamente feita pela exibição de vídeos de introdução, a narração foi de um ator “global” conhecido por grande parte do público, nesta edição o mestre de cerimônias de 2014, foi o ator Cacá Carvalho, além disso na programação estava reservada para o último dia a entrega do Troféu Mapinguari, prêmio destinado aqueles que haviam desempenhado um papel relevante em defesa do cinema e a natureza, o homenageado desta décima segunda edição foi o ator Osmar Prado. O que se vê nessa breve análise é a Amazônia e a sua cultura sendo deixadas de lado e o caráter comercial do Festcineamazônia se mostrando. Isso não se dá como em os outros cinemas de Porto Velho, que comercializam o filme. No Festcineamazonia se comercializa o capital cultural que reproduz o apelo da mídia tradicional ao atrair o público por meio de presença de atores renomados no cenário televisivo nacional.

No primeiro dia de exibição, o festival foi apresentado por meio um vídeo informativo, este continha as principais questões a serem abordadas dentro dos 5 dias de festival. Entre os dias 04/11 a 08/11, o Festcineamazônia além do espaço cinematográfico, inseriu outras atividades ao longo de sua programação, como o “cinema no terreiro”, “A escola vai ao cinema”, “Cinema no circo”, “Cinema e samba” e “Cinema no bairro”, além de shows musicais, mostras de poesias, palestras, mesas redondas, oficinas e uma mostra itinerante que do dia 16 de novembro ao dia 24, levou o cinema a cidades menores do estado de Rondônia, como Nova Califórnia, Extrema, Vista Alegre,

entre outras, que não contam sequer com um cinematógrafo. No primeiro dia, a atenção foi voltada a um filme documentário de origem peruana.

O público alvo de um festival de cinema é aquele público que procura encontrar um produto que raramente seria exibido no Cine Veneza ou no Cine Araújo. Além de contar com uma diversidade de filmes, não só brasileiros, de outros países da América do Sul, e até de Rondônia.

Os festivais de cinema, na atual política econômica cinematográfica, existem como uma rede de distribuição alternativa. Peranson (2009) esclarece que o propósito mais significativo desses eventos é permitir à sua audiência a possibilidade de ver filmes que são projetados comercialmente em um espaço comunitário – obras que a maioria da comunidade, mesmo as mais cosmopolitas, não teria oportunidade de apreciar nós iremos. (FLECK, 2013, p. 122)

Na opinião de uma das organizadoras o festival desempenha esse papel de divulgador ou distribuidor de filmes que não chegariam ao grande público ou até mesmo favorecer o acesso aos cinéfilos que tentariam assistir os filmes exibidos e não conseguiriam por falta de distribuição.

Eu acho que os festivais de cinema eles são fundamentais, porque o público que vai aos festivais de cinema, aquilo que a gente já tava falando, não vão acessar esse conteúdo no cinema comercial, né! E é a partir também dos festivais de cinema que você tá... perdão. Que você tá dando visibilidade ao... as produções que existem. Então é assim, tem produções, que são a partir dos festivais é que elas acontecem, que elas geram uma curiosidade do público pra que possa é... e aí entra toda indústria.... Comercialização, distribuição dos filmes para que o público possa assistir também no cinema comercial. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Já para outro entrevistado, o festival além de exibidor tem na sua proposta o caráter de divulgador de informações e conscientizador dos acontecimentos na Amazônia, diferenciando-o do cinema comercial, pelo conteúdo exibido:

Aqui eu, acho que a diferença tá na... no conteúdo principalmente. E também questão do que quer passar pra outras pessoas, porque a gente vê que... principalmente na apresentação do portfólio do festival que o objetivo é fazer com que as pessoas elas foquem mais na natureza, a questão da... de conscientizar outras pessoas a entender a importância da natureza. E compreender não só que a natureza tá em si ligada aos povos às outras pessoas, então eu acho que... acho que é isso. (INFORMAÇÃO VERBAL)

No ano de 2014, o festival aconteceu no teatro Banzeiros, localizado à rua José do Patrocínio, no centro de Porto Velho, espaço que foi adaptado para se tornar uma sala escura de cinema. Mesmo sendo um local apropriado para eventos desse porte foi marcante a má acomodação do público, sendo que alguns ficaram sem lugares para sentar, ou sentaram nos corredores e nas escadas. Durante algum tempo o Fescineamazônia foi exibido no Cine Veneza, local adequado

para receber as exibições cinematográficas tanto para a parte técnica como para a acomodação do público. Essa mudança de local foi notada por um de nossos colaboradores que há tempos não ia ao festival, e notou o espaço reduzido daquele local:

Esse ano, eu percebi, fazia muito tempo que eu não vinha, eu percebi que... pelo local aqui, já imagino que não venham tantas pessoas entendeu? É bom que isso evolua, que as pessoas comecem, passem a vim mais, prestigiar esse tipo de coisa, que no ano que vem e no outro, possa ser num local maior que possa lotar esse local entendeu? As pessoas interessadas. (INFORMAÇÃO VERBAL)

O mestre de cerimônias Cacá Carvalho, nos deu seu ponto de vista sobre a importância dos festivais e do filme exibido na noite de abertura:

Ah os festivais de cinema são importantíssimos por que eles são... é eles fazem do privado aquilo que entra nas padarias de cinema, quando você entra no cinema, muito dos filmes que passam nos festivais de cinema não fazem parte da indústria que detém o poder da exibição dos filmes dentro das padarias de cinema, que são importantíssimas mas, elas não olham para, para produções que entram no *mainstream* da coisa dentro do mercado de... de... de... horários e datas de cidades e nem tem cópias para distribuição. Então é todo um mecanismo de distribuição complicadíssimo que penaliza determinados estudos e reflexões que são estruturados de forma artística como por exemplo o filme que hoje abriu esse festival, o filme que abriu hoje este festival tem um pensamento artístico, uma coisa um pensamento de mundo, uma coisa de qualidade incrível que não tem como fazer distribuição, nem espaço onde ele chegar na casa de A,B ou C. Então quando ele encontra acolhida no lugar como este festival com um perfil como este público, ele é uma espécie de vacina e ele é uma espécie de vírus ao mesmo tempo. Paradoxalmente um vírus que espera que te contamine com cultura e reflexão. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Outra característica do Festcineamazônia, que devemos ressaltar, é o programa intitulado “A escola vai ao cinema”, alunos de duas escolas participaram nesse primeiro dia de exibição, as escolas Antônio Ferreira e Juscelino Kubitschek, de Porto Velho. Essa prática da escola ir ao cinema faz parte de um processo de “democratização da sétima arte”, instituída pelos organizadores do festival, onde levam o cinema a vários pontos da cidade, não ficou restrito ao local do Teatro Banzeiros, como nos diz uma de nossas colaboradoras:

Eu além de espectadora eu trabalho na atividade, “A escola vai ao cinema”, priorizando o público de escolas e trazendo pros alunos interagirem com o cinema, descobrirem como é uma semana inteira de cinema, então trabalho nessa parte de mobilização de escola, na atividade “A escola vai ao cinema”. (INFORMAÇÃO VERBAL)

O tema em foco do festival é a Amazônia, não só a brasileira, como a de outros países da América do Sul, como Peru, Bolívia entre outros. Além disso, espera-se encontrar discussões sobre a fauna, flora, indígenas, confronto de culturas, desmatamento e várias outras questões envolvendo o ecossistema e a sociedade ao seu entorno, fazendo com que o festival tenha um caráter único.

Primeiro que ele é o único festival ambiental da região norte, só existem três

festivais no Brasil de... ambientais. Segundo, a extensão em que a gente cobre, a gente também faz o festival itinerante, nós já caminhamos 153 mil quilômetros, levando cinema a comunidades que nunca tiveram acesso a uma sala de cinema, que nunca tiveram acesso a uma tela, nunca viram na verdade um filme. Eu acho que só isso faz diferença, e eu acho que a outra diferença é o desafio de fazer um festival de cinema fora dos grandes centros como Rio e São Paulo. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Além da reflexão a momentos de interação, entre o filme, o público e o apresentador do festival, o ator Cacá Carvalho sobe ao palco, onde é feito um discurso sobre a situação atual do país, período pós-eleição, onde discussões sobre a Amazônia e os seus vários habitantes são abordadas. O ator interage com o público e espera o retorno, invocando o grito do Mapinguari, uma espécie de lema do festival, onde o grito busca alertar e fazer com que aqueles que o ouçam se atentem para a mudança de mentalidade e de conscientização que devem ser feitas, referente à Amazônia. Essa parte também foi notada por uma de nossas colaboradoras, o papel da interação e reflexão do público:

Bem nesse tipo de festival a gente vê justamente é... a gente percebe a questão do papel social a gente sai desse espaço de ficção e vem pra retratar não só um, mas vários momentos e vários olhares que as pessoas podem tá tentando retratar em vários espaços. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Quanto às entradas, em todos os dias e em todas as exibições foram gratuitas, o projeto tem apoio do Ministério da Cultura. Ao final da exibição do documentário de abertura, foi feito um show da cantora francesa Valerie Lu, pouco mais de uma hora o público presente teve oportunidade de escutar tanto música francesa, quanto blues e MPB.

3.3.1 A OBRA FÍLMICA E A RECEPÇÃO DO PÚBLICO

O festival exhibe filmes de diversas categorias, sendo curtas e longas metragens, divididos nas categorias de: documentário, ficção, animação, filme experimental e reportagem ambiental. Além de filmes convidados, conta também com uma mostra paralela e outra competitiva, sendo que nesta última a edição contou com mais de 200 filmes inscritos, destes apenas 23 foram selecionados para a competição.

Os 200 filmes inscritos vieram de diferentes regiões do Brasil, inclusive Rondônia, e de outros países como França, Peru, Bolívia, Estados Unidos, mostrando a maturidade do festival por contar com uma grande gama de diretores e exibidores interessados no festival e na diversidade cultural exibida, mesmo com o foco do festival sendo o cinema ambiental.

O público de alguma forma se mostrou heterogêneo, participou das interações do

apresentador e a grande maioria ficou até o fim da exibição do filme peruano que marcou a noite de abertura, *Iskobakebo: um difícil reencontro*, de Fernando Valdivia. O cineasta esteve presente durante a exibição e falou um pouco sobre o seu filme, que conta a história de povos indígenas que vivem em isolamentos voluntários na fronteira do Peru com o Brasil. O documentário denuncia as constantes ameaças sofridas por essas tribos pela moderna sociedade ocidental, com a chegada das rodovias, do desmatamento ilegal, do tráfico de drogas e da disputa por suas ancestrais terras.

Abriremos um parêntese nesse espaço para fazer uma breve análise sobre o documentário exibido, já que ele vem ao encontro com os temas estudados nos Estudos Culturais e são fundamentais para se pensar a nossa sociedade atual.

Este filme, aborda um tema pouco conhecido pelo grande público. Na fronteira do Peru com o Brasil, existe uma reserva indígena no lado peruano, instituída pelo governo daquele país para que a população indígena pudesse conviver e disseminar a sua cultura. Isso em teoria, pois na prática o governo peruano não tem condições de manter a autonomia da reserva, e por sua vez essa comunidade ancestral vive constante ameaçada, tanto por outras tribos, como principalmente por madeireiras que se “infiltram” na região para explorar o corte ilegal da madeira.

Além disso, denuncia como o poder público do Peru e do Brasil construiu uma rodovia transpacífica, vindo do Oceano Atlântico ao Pacífico. Essa rodovia em uma analogia direta mostrada no filme, uma cobra gigante que jogou no passado o povo Isconahua, já que a construção dessa rodovia seria uma ameaça direta aos povos que ali residem há tempos imemoráveis. Existem relatos de pesquisadores e madeireiros sobre povos que vivem em tribos isoladas.

O filme mostra o impacto causado no cotidiano de tribos que no passado foram segregados pelo homem branco, e que ao trazê-los para a “civilização” acabaram dizimando a maioria dos indígenas. Hoje, os que sobraram lutam para sobreviver em meio às disputas por suas terras tradicionais. Além da dor e do desapontamento com aqueles que os impediram de se isolarem, resta a esperança naqueles que buscam de alguma maneira ajudá-los, é o caso de pesquisadores universitários e do próprio diretor.

Logo no primeiro dia de exibição o que se viu foi um documentário arrebatador e denunciante, que mostra de maneira clara o modo de vida de várias pessoas que foram privadas do seu caminho e da sua cultura, por uma vida dita de “civilizados”. O documentário consegue demonstrar como a visão do outro foi completamente ignorada, e que os reflexos dessa atitude violenta e autoritária.

Mudando para o perfil produtor regional, no caso as obras fílmicas feitas na cidade de Porto

Velho e o Estado de Rondônia, nessa XII edição foi bem considerável. Chegou a seis obras, podemos até arriscar a dizer que ao longo das doze edições o festival foi formando o gosto do público e fazendo com que eles se abrissem para diferentes formas de cinemas, e pudessem realizar o seu próprio cinema. É o que nos diz um dos colaboradores ao enfatizar o sucesso do festival justamente por criar um espaço novo para que obras regionais pudessem ser exibidas para um público com o mesmo sotaque e que se reconhece na tela, reproduzindo linguagens sentimentos, novas representações e sentidos nunca antes valorizados:

Eu acho que doze anos de festival é uma mostra de que ele é um sucesso né? São doze anos que ele tá acontecendo, então acho que é um sinal bem bacana e outro sinal que eu vejo é as produções locais, as pessoas estão começando a realizar filmes aqui em Porto Velho, os filmes tão começando a ser selecionados pro festival né? Isso eu acho muito bacana, acho que isso já é um reflexo do festival de cinema. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Uma dessas obras regionais exibida é um curta-metragem inspirado nas comédias de Charles Chaplin. “Pistolino e Pisitóia”, em “*O Ribeirinho*”, com direção de Jair Rangel, o Pistolino, já conhecido de edições anteriores e que nesta XII edição foi exibido na mostra paralela. Seu outro curta, chamado “*Pistolino e Pisitóia em A Invenção*”, seu primeiro curta denunciava a cheia do Madeira e a vivência do ribeirinho com a vizinha modernidade da sociedade urbana, de maneira cômica. O filme de maneira geral despertou grande interesse do público presente, pela sua criatividade a partir de situações cômicas e comum para o cotidiano daqueles que por diversas vezes se aventuraram pelas selvas amazônicas, em pescarias ou visitas a comunidades ribeirinhas.

Outro documentário local bem recebido pelo público foi realizado por professores e estudantes da Universidade Federal de Rondônia. “*Entre a Cheia e o Vazio*”, foi dirigido pela Lou Ann Kleppa, este documentário denúncia aborda a histórica cheia no Rio Madeira, ocorrida no ano de 2014. Fala sobre o impacto que as Usinas Hidrelétricas de Jirau e Santo Antônio causaram, além de dar espaço e voz, para as famílias que tiveram grandes perdas a partir de um fenômeno artificial e pudessem nos mostrar a sua visão do impacto social ambiental por meio dessa obra.

Minutos antes da exibição do documentário houve relatos de moradores ribeirinhos que tiveram suas casas alagadas e manifestaram ali, junto ao público suas perdas e revolta. Esse filme também foi lembrado pelos nossos colaboradores, seja pela poética do seu título, seja pelo seu significado:

Tem... o significado na minha vida, eu acho que... assim... essa... gera a expectativa já, de eu querer ver os filmes, por exemplo, tem um filme como agora excede agora, “cheias e vazios”, olha como o nome é lindo né? Então você já... ai já fiquei com o nome desse filme nesse ano na cabeça, cheias né, das nossas cheias, e o vazio que ficou, então eu acho que já é... a importância é a expectativa que se cria pro próximo ano, o que vai te marcar naquele ano, o quê que vai chamar atenção.

(INFORMAÇÃO VERBAL)

E das questões sociais e atuais abordada pelo documentário portovelhense, além do interesse comum do público pelo filme em questão:

É... a questão que eu posso especificar bem, a questão de... no num filme que vai ser exibido a questão das pessoas que foram atingidos pelas enchentes são muitas pessoas que, algumas que vieram que eu conheço, vieram para assistir e tá tendo uma relação e uma característica. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Além desses filmes destacados, que foram produzidos em Porto Velho, temos outros filmes regionais que não foram destacados pelos colaboradores, como o documentário “*Sioma – O Papel da Fotografia*”, de Eneida Serrano e Karine Emerich, o documentário em colaboração com São Paulo, “*A Saga dos Haitianos Traficados no Brasil*”, de Lucas Ferraz e Avenir Prado, o documentário “*As Nove Luas*” de Michele Saraiva, Fabiano Barros e Marya Braga, a reportagem ambiental “*Maior Soltura de Filhotes de Tartarugas à Natureza*”, de Benedito Teles, e o filme experimental “*Añima 4*” de Joeser Alvarez e Ariana Boaventura.

Essa mostra competitiva comportava duas categorias de premiação, a primeira tinha um júri composto por cineastas, dramaturgos e jornalistas, dentre eles o diretor Fernando Valdivia. Nessa categoria tivemos vencedores regionais como no Premio Manoel Rodrigues Ferreira: Melhor Filme Experimental, *Añima4*, de Joeser Alvarez e Ariana Boaventura.

A outra categoria é julgada pelo público, o chamado júri popular, nesta foram vencedores: Premio Thiago de Mello (Troféu Esperança) – dirigida por Cássio Ferreira dos Santos de Minas Gerais, “*Marina Não Vai à Praia – Ficção*”, de Lou-ann Kepla Melhor Produção Rondoniense – “*Entre a Cheia e o Vazio*”, melhor Reportagem Ambiental Rondoniense – de Lucas Ferraz e Avenir Prado, “*A Saga dos Haitianos Traficados Para O Brasil*”, além da Melhor Reportagem Nacional, de Pedro Barbosa, do Estado de São Paulo, – “*Episódio Belterra*”.

3.3.2 – A VISÃO DO PÚBLICO SOBRE O PÚBLICO

Podemos considerar que as pessoas que participam de um festival de cinema sabem exatamente o que estão procurando, e que também estão ali presentes curiosos que procuram por um produto cultural se identificar e corresponder a sua expectativa. E a partir disso possam produzir e ressignificar o que foi visto na tela, e uma possível rede de admiradores de festival, um público seletivo:

Tais festivais de cinema podem ser considerados influenciadores da identidade de espectadores assíduos, assim como um local no qual laços são criados entre os espectadores e também com os cineastas convidados. (FLECK, 2013, pág. 15)

Conforme enuncia Fleck, o festival de cinema propicia o encontro entre o espectador e o produtor. Além de oportunizar o acesso à obras cult fora do circuito de distribuição comercial, e poder conversar com os realizadores desses filmes. Assim como encontrar atores conhecidos e poder se identificar ainda mais com a personagem real dos mesmos. Há também no Festcineamazônia, a participação da cultura criadora destacada por Bosi, de roteiristas, cineastas, atores e pessoas envolvidas com essa cultura cinematográfica e com os festivais de cinema. Como narrou o cineasta Tarcisio Lara, que participou nessa edição com a obra “*Do Meu Lado*”, sobre a oportunidade única de exibir um filme, e sentir a reação do público, é levar o produto (ou arte) e vê-la consumida no momento e lugar certo:

Meu interesse é por que é um festival popular, pessoas, o público assiste aos filmes eh... e a cidade ela acolhe bem o festival, e é sempre importante a gente poder exibir um filme com públicos né? É diferente de ver na internet, ou em outros lugares né. Essa importância do festival e numa cidade como Porto Velho, gosto muito, então venho, e acabei até rodando um filme aqui que foi exibido ano passado chamado “*Quimera*”, rodado todo aqui em Porto Velho. (INFORMAÇÃO VERBAL)

E ainda destaca o papel do festival mostrar a cultura local, é como se os filmes fossem feitos e vistos por um público específico. Ao invés de nos emocionarmos por culturas distintas das nossas, o que é visto em tela está lá fora ao sair da sala escura:

Acho que é a possibilidade de ver coisas diferentes né. Quando você vai num cinema comercial, você vê um filme americano ou estrangeiro, é diferente de você ver um filme que fala o seu sotaque, que fala das suas questões, especialmente no festival que traz questões ambientais muito fortes, então acho que essa é a maior diferença, ver filmes que falam mais a nossa realidade. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Para o público frequentador e participante do Festcineamazônia, torna-se passível destacar como uma fração da cultura erudita brasileira, como classifica Bosi, encontra-se ligada às universidades, ou seja, pessoas letradas e com ensino superior, com uma pequena fração de participantes da cultura de massas e popular (como no caso dos ribeirinhos filmados no filme *A Cheia e o Vazio*). Ou também podemos dizer que o público frequentador é “Diversificado, o público é bem diversificado, não tem um público específico não”. (INFORMAÇÃO VERBAL).

É frequente no Festcineamazônia se deparar com artistas de todos os gêneros, tanto feiras de livros de autores regionais na entrada, com os mesmos dando entrevistas. Ou ali ainda no mesmo cenário participando do festival, cantores, fotógrafos, cineastas regionais ou de outros lugares, universitários e estudantes são os tipos culturais mais identificáveis no festival, como foi notado por

um colaborador:

É... universitários, uma parte de universitários e pessoas ligadas à cultura. Apesar de não conhecer muito as pessoas, mas nesses festivais aparecem um povo até considerável. (INFORMAÇÃO VERBAL).

O tema central do festival teve potencial para envolver diversos públicos, de diferentes idades. Os jovens são muito perceptíveis, seja pela busca de uma cultura regional ou pelo simples interesse em questões ambientais tão presentes no nosso cotidiano:

O que eu vi hoje, e no histórico que eu já li uma juventude incrível que é importantíssima, uma classe média culta que eu vi sentada ali, e que eu fiquei maravilhado por que coexistem e que juntos são os jovens que gritaram, quando eu gritava o mapinguari, gritavam juntos também. Não sei você tava lá dentro, você gritou junto também, provavelmente você virou um mapinguari naquele momento, entendeu? Esse grito é de revolta, é de alegria que bom que tenha essa oportunidade de soltar um grito de não aguento mais, soltar um grito de alegria que chegou cultura, soltar um grito de porra que quero mais, soltar... você está entendendo? É essa coisa do fundo, da mata que está aqui dentro, que está sendo devastada, daqui a pouco não nasce mais nada, leva muito tempo pra replantar o fundo desse mato, que está aí dentro. (INFORMAÇÃO VERBAL).

E nas palavras dos organizadores:

A gente tem um público muito heterogêneo, assim... a gente tem desde os estudantes, as crianças e um público juvenil, até as pessoas mais maduras, então é um público bem heterogêneo. (INFORMAÇÃO VERBAL).

3.3.3 – MUDANÇAS DE VISÕES

Ao longo de doze edições o Festcineamazônia aborda um tema cada vez mais recorrente entre a sociedade atual, seja pelo anseio de diminuição do desmatamento na Amazônia, pelas conferências de clima mundo afora, ou na busca por um mundo mais sustentável. A questão ambiental é tema central dessas edições, com destaque para uma conscientização, ou tentativa de mudança de visão dos espectadores presentes:

Ah.... acho que ela me torna uma pessoa mais madura. Tipo, o que é passado aqui, como eu estava falando, de conscientizar de mudar de trazer uma nova visão pra essa nova geração, acho que o que eu estou vendo vou levar comigo e passar para outras pessoas. (INFORMAÇÃO VERBAL).

Essa mudança de visão acontece mutuamente no lugar fixo do festival, e pode posteriormente ser levada a outros lugares que não tem a chance de receberem obras filmicas, como comunidades ribeirinhas ou pequenas cidades, o festival organiza essa parte através do cinema itinerante.

Nessa mesma linha, o trabalho educativo de levar “A escola ao cinema”, e de poder desde cedo ir educando os alunos através das imagens sobre o significado de sustentabilidade ou meio ambiente, deve ser passado para posterioridade:

Sim, e... não só envolve mais como é importante por que às vezes a gente não tem esses retratos, né. As vezes a gente não tem essas vivências nos espaços nas nossas comunidades, e por mais que esteja acontecendo aqui, mais é um filme que está sendo passado, talvez é um filme que posteriormente possa ser usado em outros lugares, levantando discussões, esses debates sobre alguma questão. (INFORMAÇÃO VERBAL).

A cidade de Porto Velho está sendo inserida na lógica cultural do capital, em um jogo de confrontos e inserções culturais mais ligadas ao centro do país, já podemos perceber uma retração na cidade de barraquinhas de tacacá, para vendedores de cachorro quente, feiras e mostras regionais, são substituídas por shows nacionais e uma ida ao cinema.

Através do Festcineamazônia, a cultura amazônica pode ser inserida de forma harmônica na proposta, já que um dos pilares é mostrá-la. E nesse “perde-ganha” de cultura, o Festcineamazônia depende de patrocínios e uma organização bem sucedida, o que é esperado para os próximos anos:

Ah! Promissor, certeza, eu creio que ele seja promissor e... depende, isso também depende dos organizadores, se eles continuarem com a mesma pegada tem tudo pra deslanchar e vim a ser um dos maiores, não só da região norte, mais sim do país. (INFORMAÇÃO VERBAL).

De acordo com o colaborador, o festival depende principalmente dos organizadores, e nas palavras de um dos organizadores:

Eu espero que a gente tenha apoio pra que consiga continuar fazendo o festival né! Um dos grandes desafios que a gente tem é fazer um festival fora dos grandes centros brasileiros como o Rio de Janeiro, São Paulo. É a gente espera sempre poder contar com o apoio de nossos parceiros, dos nossos patrocinadores. (INFORMAÇÃO VERBAL).

O Festival continuará com o desafio de manter-se como um divulgador da cultura amazônica, mesmo ainda sem um espaço físico, se tornou ao longo das edições como um evento cultural “marcado à ferro” no calendário oficial da cidade:

Ai, eu acho que assim... que uma mudança de atitude, uma mudança de pensamento ela leva muitos anos, mas eu acredito que esse festival, ele... o futuro dele é que... vai chegar um momento que não vai precisar mais a mobilização de escolas, que as pessoas mesmo, vão ter interesse, vão vim sozinhas, não vai mais precisar ser tão apelativo, a questão do... da... da... divulgação, que já vai ser mais simples por que as pessoas já vão está mais informadas, os pais já vão ter vindo, já vão falar pros filhos que é bom, os filhos já vão vir por que o pai disse que é bom, então eu acho que o futuro é que vai... com essa divulgação já vai ser bem mais tranquilo, as pessoas já vão tá bem mais familiarizadas com a questão do cinema especialmente aqui no Festcineamazônia que vem com coisas maravilhosas, importantíssimas, os documentários, eu acredito que o futuro é que vai ter mais...

que o público vai crescer vai ser um público mais amadurecido... mais público.
(INFORMAÇÃO VERBAL).

O Festcineamazônia está caminhando para décima terceira edição, visto pelos colaboradores como um festival que tende a crescer, tanto na recepção do público como na produção e divulgação de jovens cineastas que sonham em ter seus filmes exibidos. Evento que presa pela conscientização de um público participativo, e por meio das imagens divulgadas os problemas enfrentados nas comunidades amazônicas, e que a cultura da região seja vista, resgatada e valorizada neste novo mercado global.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira exibição cinematográfica aconteceu no final do século XIX, na França, pelos irmãos Luminère, a partir daí, o cinema passou por um processo de maturação, ganhou novas formas, técnicas, linguagens e principalmente um lugar de exibição.

As primeiras exibições ocorriam nos chamados *Vaudevilles* e *Nickelodeons*, espetáculos que reuniam vários tipos de entretenimento que faziam sucesso na época, como o Circo, shows musicais e ilusionísticos, e o cinema desempenhava um papel secundário nesses espaços.

Assim como a população de preferencia consumia aquelas exibições, relegada pela “alta classe”, pois diziam-se que era um espetáculo de párias, desempenhava um espetáculo de “idiotização” e não de contemplação, como o teatro ou a ópera. Ele foi contemplado primeiramente pelas classes baixas que frequentavam esses *vaudevilles* e *Nickelodeons*.

Com a contínua evolução da técnica e da linguagem cinematográfica, feita pelos primeiros diretores a assinar a produção dos filmes, ganha-se a adesão da classe média nos cinemas. Assim como o aumento nas discussões sobre filmes, e o surgimento dos cineclubes, o cinema passa de espetáculo de classe baixa, para ser classificado como arte, ou até mesmo chamada de sétima arte.

Ao longo dessa evolução é notória a utilização das obras cinematográficas, vista há muito tempo como instrumento capaz de conquistar a mente e o coração daqueles que usam e dedicam seu tempo para essa arte. Podemos ver isso na Primeira Guerra Mundial, onde teve início o uso da propaganda de guerra no cinema. Ou nos filmes de D. W. Griffith, que considerava os negros os grandes vilões dos Estados Unidos, assim como os Judeus para a Alemanha Nazista, ou por outro lado, a maneira de Eisenstein trabalhar a ideologia marxista em suas montagens objetivando o

processo de consolidação da União Soviética.

Importante ainda notar os debates acerca do cinema na Escola de Frankfurt, visto como uma mercadoria qualquer, que não pode ser considerado como arte, assim como o rádio, talvez por se tratar de uma cultura material, e não espiritual, por não conter uma “aura”, objeto que consolidaria as tradições de consumo e capitalismo no ocidente e teria como principal papel espalhar-se como agente globalizante.

Mesmo assim, podemos olhar o cinema pelo prisma dos Estudos Culturais, vendo como uma cultura da mídia, ou seja, uma maneira de observar e ser observado. Aqui o cinema é entendido como formador de uma cultura, essa que passa a agir de cima para baixo, e de baixo para cima. Uma visão assim ajuda-nos a entender que o cinema não é apenas um objeto capaz de sofrer construções, e que o sujeito também é construído da mesma forma, ganha uma cultura na medida em que as trocas de informações são feitas.

O cinema é resultado do avanço da tecnologia e da técnica, e se incorpora à cidade para se tornar uma cultura urbana. Podemos observar na cidade de Porto Velho as maneiras distintas que ele se adequou e resistiu em suas transformações. Não tardou a chegar na cidade, passou por um longo período de consolidação, mudanças de nomes, fachadas, mas o mais importante se manteve, a criação de laços culturais entre os participantes, memórias afetivas entre o lugar cinema, e o imaginário cinema.

O que se mostra na cidade hoje são três formas de entender e apreciar cinema, num primeiro momento, temos um reduto daquilo que foi o mais excitante lugar para se ver um filme, filas dobrando a esquina, saguão de entrada, cortina vermelha, e lugar acanhado. Esse lugar hoje perde espaço, tem que se modernizar, mas também é vítima da modernidade, do crescimento urbano, passa a ser sustentado pelo amor do proprietário, pelo preço convidativo, ou simplesmente por já ter criado laços entre o público frequentador e o local exibidor.

Em um segundo momento temos uma novidade na cidade, fruto também do crescimento urbano e do crescimento das cidades, amparado e visto como entretenimento, buscado pelo público como passa tempo, realizador de fantasias, para esquecer os momentos difíceis do dia a dia, um momento para descansar. No cinema do Shopping, temos variedades, comodidade, modernidade, mas a lógica que funciona é a do capital, o que fica em cartaz é o que dá lucro, as pessoas são mais moldadas a estilos massificantes, assim como o espaço cinema é considerado secundário, é uma maneira de atrair consumidores, é mais uma opção de consumo sintetizado na célebre frase “vamos ver o que está passando?” do Nickelodeon ao Multiplex de U\$ 5,00 só mudou o preço.

E por último temos o festival, não um de gênero cinematográfico, um festival que busca abrir discussões sobre a Amazônia, questões ambientais, saberes locais, e cultura local, dando espaço para que cineastas divulguem seus trabalhos, que algumas vozes caladas sejam ouvidas, e que uma plateia seja formada no final. Seu espaço cinematográfico não é aquele puro como o da primeira modalidade, a sua atração não é tão aderida como a da segunda modalidade, mas podemos considerar que o seu conteúdo pode ser visto como tão diverso e específico que os dois. E que o seu caráter de arte e informação seja esta já mais presente aqui, assim como a união de interesses entre o público, que além de assistirem os filmes, se reúnem para debater a Amazônia representada nestas obras.

REFERÊNCIAS

AGRA, Klondy Lúcia de Oliveira. **PORTO VELHO E AS USINAS HIDRELÉTRICAS DE SANTO ANTÔNIO E JIRAU RISCOS E VULNERABILIDADES SOCIOAMBIENTAIS**. Revista GeoNorte , v. 2, p. 565-572, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Vida Para Consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).

BERMAN, Marshall. **Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e Pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. **O Que é Cinema**. 3ª Ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2001.

BRITO, Samia. **A Construção Das Usinas No Rio Madeira Em Rondônia e os Impactos No Município De Porto Velho: Uma Abordagem Socioeconômica E Ambiental.** In: IX CNEG - CONGRESSO NACIONAL DE EXCELÊNCIA EM GESTÃO, 2013, RIO DE JANEIRO. CONGRESSO NACIONAL DE EXCELÊNCIA EM GESTÃO, 2013.

BURKE, Peter. **O Que é História Cultural?** 2. Ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800.** São Paulo – Companhia das Letras, 2010.

Borzacov, Yêdda Pinheiro. **Porto Velho - 100 anos de História – 1907-2007.** Porto Velho – Academia de Letras de Rondônia, 2007.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização.** São Paulo – Companhia das Letras, 1992.

CARNEIRO, E. D. F. ;**Belém entre filmes e fitas: notas sobre a recepção cinematográfica nos anos de 1920.**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.

_____; **A Recepção Cinematográfica e as Representações Sociais de Gênero na Belém dos Anos de 1920.** História e-História, v. 4, p. 1, 2011.

CANTANHEDE, Antônio. **Achegas Para a História de Porto Velho.** Manaus: S/Ed., 1950.

CARR, Edward Hallet. **Que é História?** 7. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CHARNEY, Leo; SCAWARTS, R. Vanessa. **O cinema e a Invenção da Vida Moderna.** São Paulo: Casac&Naify, 1995.

CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre Estudos Culturais.** São Paulo: Bomtempo Editorial, 2003.

_____. **Cultura: um tópico britânico do marxismo ocidental.** In: LOUREIRO, I.; MUSSE, R. (Orgs.). Capítulos do marxismo ocidental. São Paulo: Editora da UNESP, 1998, p. 145-172.

CUNHA, Euclides da. **A Margem da História.** São Paulo: Martin Claret, 2006.

COELHO, Teixeira. **O Que é Indústria Cultural.**São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação.** Rio

de Janeiro: Azougue, 2005.

DA COSTA, Selda Vale. **Eldorado das Ilusões Cinema e Sociedade: Manaus (1987/1935)**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1997.

DAYAN, Daniel. **Os Mistérios da Recepção**. In: Cinematografo: um olhar sobre a história. Jorge Novó, Soleni Biscouto Fressato, Kristian Feigelson (organizadores). Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

DIAS, Edinea Mascarenhas. **A Ilusão do Fausto – Manaus 1890 – 1920**. 2ª edição – Manaus: editora Valer, 2007.

DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e Cultura Popular**. Editora Perspectiva S. A. São Paulo, 1973.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Os Estudos Culturais**. Texto previamente publicado em: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). Teorias de Comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 151-170.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **A História Viglada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FLECK, João Pedro dos Santos. **Consumo Fanático: uma análise implorativa nos festivais de cinema fantástico**. Porto Alegre, 2013

FONSECA, Dante Ribeiro da. **Estudos de História da Amazônia**. Porto Velho: Gráfica e Editora Maia, 2007.

GARCIA CLANCLINI, Néstor. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GIDDENS, Anthony. **Identidade e Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

GOMES, Laura Graziela. **Madame Bovary ou o consumo moderno como drama social**. In: **Cultura, Consumo e Identidade**. Organizadores: BARBOSA, Livia, CAMPBELL, Colin – Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem Fantasma: a modernidade na selva**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

HOBBSBAWN, Eric J. **A Era Dos Impérios (1875 -1914)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

JAMESON, F. **O pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

JENKIS, Henry. **Cultura de Convergência**. – 2 ed. – São Paulo: Aleph, 2009.

KELNNER, Douglas. **A Cultura da Mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico**. Eco-Pós (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 7, n.2, p. 92-110, 2004.

MEIHY, J. C. S. B. **Manual da História Oral**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

MENEZES, Erson Penha de. **Retalhos Para a História de Rondônia**. 2. Ed. Porto Velho: Editora Gênese, 1988.

RODRIGUES FERREIRA, Manuel. **A Ferrovia do Diabo: história de uma estrada de ferro na Amazônia**. 4. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1987.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980

SOUZA, Valdir Aparecido. **Rondônia Uma Memória em Disputa**. Tese (Doutorado). – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2011.

SOUZA, Márcio. **A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo, Alfa-Omega, 1977

PEREIRA, Micheline Neves. **No Escurinho do Cinema? Uma abordagem sobre o cinema em Rio Branco na década de vinte.** – Recife – O Autor, 2002.

ORTIZ, Renato. **A Escola de Frankfurt e a Questão de Cultura.** In: Revista Brasileira de Ciências sociais, v.1, nº1, São Paulo, 1986.

_____. **A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. **Cultura e Modernidade: a França no século XIX.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

TOMAIM, C. S. **Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade.** Estudos de Sociologia (São Paulo), FCLAR/UNESP, v. 9, n.16, p. 101-122, 2004.

TOCANTINS, Leandro. **Amazônia – Natureza, Homem e Tempo: uma planificação ecológica.** Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército/Editora Civilização Brasileira, 1982.

WILENSKY, Harold L. **Sociedade de Massa e Cultura de Massa.** In: COHN, Gabriel. Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo: USP, 1964.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SITES

Mostra de Direitos Humanos do ano de 2014
<<http://www.mostracinemaedireitoshumanos.sdh.gov.br/2014/?q=cidade/portovelho-ro>> Acesso em: 15 de Jun. de 2015

Pesquisa Sobre a Preferência de Filmes Dublados.<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1666126-pesquisa-revela-que-6-em-10-brasileiros-preferem-filmes-dublados.shtml>> Acesso em: 15 de Jun. de 2015.

Faturamento de E-commerce em 2014 <<http://www.profissionaldeecommerce.com.br/e-commerce-cresce-24-e-vende-358-bilhoes-em-2014/>> Acesso em: 15 de Jun. de 2015.

Associação brasileira de shopping centers.

<<http://www.portaldoshopping.com.br/site/monitoramento>> Acesso em: 20 de Jun. de 2015.

IBGE acessado em 24/08/2015 - <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>

FONTES ORAIS

Carlos (62 anos): nascido em Belém, ator, e mestre de cerimônias da edição do Festcineamazônia do ano de 2014, entrevistado em 04 de Novembro de 2014.

Camila (38 anos): Participante do Festcineamazônia, na edição do ano de 2014, professora da rede estadual de Rondônia, entrevistada em 07 de Novembro de 2014.

Everton (25 anos): Participante do Festcineamazônia, na edição do ano de 2014, Funcionário Público, entrevistado em 07 de Novembro de 2014.

Flávia: Uma das organizadoras do Festcineamazônia, entrevistada em 04 de Novembro de 2015.

José (16 anos): Estudante, participante do Festcineamazônia, na edição do ano de 2014, entrevistado em 04 de Novembro de 2014.

Elio (42 anos): Participante do Festcineamazônia, na edição do ano de 2014, trabalha na construção das Hidrelétricas do Madeira, entrevistado em 04 de Novembro de 2014.

Tatielle (27 anos): Participante do Festcineamazônia, na edição do ano de 2014, formada em jornalismo, entrevistada em 07 de Novembro de 2014.

Tarso (40 anos): Cineasta, apresentava um filme na edição de 2014 do Festcineamazônia, entrevistado em 07 de Novembro de 2015.