

Edição v.36  
número 3 / 2017

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 36 (3)  
dez/2017-mar/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

## A cotidianidade do cinema

---

## The everyday life of cinema

---

### RENATA ROGOWSKI POZZO

Doutora em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Professora do departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. E-mail: sul.renate@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3965-4813.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

POZZO, Renata Rogowski. A cotidianidade do cinema. Contracampo, Niterói, v.36, n. 03, pp. 85-111, dez. 2017/ mar. 2018.

Enviado em 30 de abril de 2017 / Aceito em 18 de julho de 2017

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v36i3.1002>

## Resumo

Neste ensaio, exploram-se *os efeitos do cinema na vida cotidiana*, partindo de uma reflexão sobre a exibição cinematográfica brasileira nas décadas de 1950 e 1960, mediante as experiências de uma moradora da cidade de Laguna, Santa Catarina. Dona Betinha, por 18 anos manteve um diário onde registrou 805 idas ao cinema, das quais 69 foram para assistir à produções nacionais, em duas salas de rua da cidade: o Cine Mussi e o Cine Roma. Coloca-se o problema de pensar o cinema que existiu como parte da vida cotidiana no contexto da modernidade, que estendeu-se como acontecimento na cidade, motor de sociabilidade, e que é presente enquanto memória.

### Palavras-chave

Cinema brasileiro; Exibição cinematográfica; Sociabilidade urbana; Modernidade.

## Abstract

This paper explores the *effects of cinema on everyday life*, starting from a reflection on the braziliancinematographic exhibition of the 1950s and 1960s, through the experiences of a resident of the city of Laguna, Santa Catarina. Dona Betinha, for 18 years, kept a diary where she recorded 805 trips to the cinema, of which 69 went to watch national productions in two of the city's cinemas: Cine Mussi and Cine Roma. Presents the problem of thinking the cinema that existed as part of everyday life in the context of modernity, which was extended as an event in the city, sociability engine, which is present as memory.

### Keywords

Brazilian cinema; Film screening; Urban sociability; Modernity.

## Introdução

*As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas  
com acontecimentos de destinos humanos.*

LUKÁCS, 1965, p. 73

Entre 1950 e 1968 Maria Bernadete Fernandes Pereira frequentou o cinema 805 vezes. Quase 50 anos depois, as investigações realizadas junto a um projeto de pesquisa sobre as salas de cinema de rua de Santa Catarina conduziram a ela e seu diário, objeto de análise deste ensaio<sup>1</sup>. Por 18 anos Dona Betinha manteve o hábito de anotar todos os filmes que assistiu em duas salas de cinema de rua da cidade de Laguna, o Cine Mussi e o Cine Roma. Estas anotações são dotadas de grande representatividade para a historiografia do cinema brasileiro, tendo em vista que um acompanhamento rigoroso sobre a exibição cinematográfica no Brasil passou a existir apenas a partir da fundação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Cinema), em 1972. No período relatado no diário, Betinha assistiu a 69 produções nacionais.

Partindo da análise desta fonte, o objetivo central deste escrito é investigar a *presença do cinema* na esfera das relações sociais e, mais especificamente, da sociabilidade urbana. Conforme Benjamin (2006, p. 240): “O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). (...). Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida”. O problema é pensar o cinema a partir do olhar do espectador, o cinema que existiu enquanto parte da vida cotidiana do público. O cinema que se estende como *acontecimento* na cidade, motor de sociabilidade, e que é presente enquanto memória. Por isso, a análise pode ser entendida como uma *geografia - urbana - do cinema* ou, ainda, como uma análise de sua *geograficidade*. Trabalha-se, portanto, com a matéria prima do cotidiano, na perspectiva de Lefebvre (1991, p. 35):

Tratando-se de cotidiano, trata-se, portanto, de caracterizar a sociedade em que vivemos, que gera a cotidianidade (e a modernidade). Trata-se de defini-la, de definir suas transformações, e suas perspectivas, retendo, entre os fatos aparentemente insignificantes, alguma coisa de essencial, e ordenando os fatos. Não apenas a cotidianidade é um conceito, como ainda podemos tomar esse conceito como fio condutor para conhecer a 'sociedade', situando o cotidiano no global: o Estado, a técnica e a tecnicidade, a cultura (ou a decomposição da cultura) etc.

---

<sup>1</sup> Projeto de pesquisa “Corpor Espacial do Cinema: uma cartografia social das antigas salas de cinema de rua de Santa Catarina”, em desenvolvimento na Universidade do Estado de Santa Catarina (2016/2 - 2018/1).

O pano de fundo deste ensaio é uma reflexão sobre o cinema brasileiro nas décadas de 1950 e 1960, em seus aspectos de produção, distribuição e exibição, a partir destas anotações de Betinha, dignas de um colecionador benjaminiano. A análise entrega-se à narrativa de Betinha, e, mediante ela, encontra a historiografia do cinema brasileiro, especialmente na esfera da exibição. Este movimento, do particular (o diário de Betinha) para o geral (a exibição cinematográfica), apoiou-se teoricamente nas ideias dos marxistas ocidentais<sup>2</sup> Walter Benjamin, Georg Lukács e Henri Lefebvre, bem como seus interlocutores, Agnes Heller e Marshall Berman.

Benjamin (2006, p. 15), em seus escritos reunidos como a obra das "Passagens", definiu como problema central do marxismo justamente este jogo entre o geral e o particular, pensando "de que maneira seria possível conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista". Apropriadamente, a resposta encontrada por Benjamin relacionou a pesquisa histórica ao método da montagem cinematográfica:

A primeira etapa seria a de retomar na história o princípio da montagem. Portanto, edificar as grandes construções a partir de elementos mínimos, confeccionados com agudeza e precisão. Ou seja, a de descobrir na análise do pequeno momento singular, o cristal do acontecimento total. (BENJAMIN, 2006, p.15).

Por sua vez, Lukács (1981) assinala que uma pesquisa ampla não pode descuidar do encadeamento cotidiano dos fatos, tendo sua unidade como horizonte, mas deve abstrair dos fatos particulares o sentido que revela uma característica histórica da sociedade. Para Lukács (1965, p. 57), "a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais".

Neste sentido, desmontar e remontar o diário de Betinha proporciona a imersão em um passado frutífero ao presente (utilizando a expressão de RAMPIM, 2014), neste momento em que a indústria cinematográfica cresce mais que outros setores no Brasil (NUNOMURA, MEDEIROS e SANCHES, 2016) e brotam iniciativas progressistas como as promovidas pela Spcine (empresa pública de cinema da cidade de São Paulo). O diário auxilia no estudo da recepção cinematográfica, tão importante para a historiografia contemporânea do cinema brasileiro que tradicionalmente concentrou suas análises na esfera da produção, negligenciando a distribuição e a exibição.

A relação entre o espectador e o cinema integra o campo das teorias da recepção ou da espectralidade fílmica. A teoria do cinema preocupa-se com esta relação desde suas origens, conforme atesta a publicação do livro "The Film: a psychological study", de Hugo Munsterberg, em 1916 nos EUA (XAVIER, 2003). Especialmente a partir dos anos 1970, uma maior preocupação com "os modos de

---

<sup>2</sup>Segundo demarcação de Anderson (2004).

recepção, de leitura e de interpretação, inclusive de uso e de apropriação dos filmes enquanto objetos textuais ou obras no espaço social” ocupa o centro dos debates teóricos sobre o cinema, sobretudo mediante análises estéticas, ou, textuais, e psicanalíticas, focadas nas interpretações e reações do espectador relativas à imagem fílmica (BAMBA, 2013, p. 9). Um pouco mais tarde, surgem as análises sociais da recepção, que ancoram esta interpretação em conteúdos de classe e gênero, por exemplo.

Apesar de a recepção do público fazer parte da história do cinema tanto quanto os filmes e os cineastas, no Brasil o interesse por esta esfera ganha maior corpo somente a partir dos anos 1980, notadamente a partir da publicação da antologia “A experiência do cinema” por Ismail Xavier em 1983, apesar de alguns importantes textos que trataram direta e indiretamente desta questão já terem sido reunidos em 1969 na coletânea “A ideia do cinema”, de José Lino Grunewald.

Nestas análises, a ideia de *cinema* costuma-se restringir-se ao *filme*. A relação espectador-cinema que é investigada no presente ensaio considera o cinema enquanto forma e conteúdo, ou seja, *um filme sendo exibido em um espaço*, o da sala de exibição. Segundo Bamba (2013, p. 11), as pesquisas sobre recepção dos espectadores de cinema podem “levantar questões atreladas ao tipo de relação que eles mantêm com os chamados lugares institucionais de cinema (salas de cinema, cineclube, cinemateca etc.)”. É o que Silva e Bonin (2013) intitulam de contexto situacional da recepção. Estas análises, entretanto, não conectam os chamados lugares de cinema ao movimento histórico da cidade; não têm demonstrado o interesse de refletir, por fim, sobre a geograficidade deste hábito cotidiano especial<sup>3</sup>.

Tal ausência de debate, possivelmente encontra origem nas análises psicanalíticas da recepção - predominantes até os dias atuais - em que, no sentido diretamente oposto ao que se busca problematizar neste trabalho, é comum a *situação cinema* ser apresentada como uma *fuga voluntária da realidade cotidiana*, tal como expõe Mauerhofer no texto “A psicologia da experiência cinematográfica”, de 1966<sup>4</sup>. O mesmo tom de separação e isolamento entre o cotidiano e a prática de ir ao cinema aparece em outro texto seminal das teorias psicanalíticas da recepção. Em “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”, de 1970, Jean-Louis Baudry afirma que: “Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto

---

<sup>3</sup> As raras relações entre cinema e cotidiano comumente aparecem no sentido de revelar a influência do conteúdo fílmico na vida social. Heller (2004, p. 27), por exemplo, menciona como o cinema influencia e valora certos papéis sociais: “toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros.”

<sup>4</sup> Entretanto, não deixa de ser interessante sua valoração quanto à prática consuetudinária de ir ao cinema: “A cada dia ele torna suportável a vida de milhões de pessoas. (...) O cinema [...] oferece compensação para vidas que perderam grande parte de sua substância. Trata-se de uma necessidade moderna, ainda não cantada em versos. (...). Alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida.” (MAUERHOFER, 2003, p. 380).

como um cartão de pêsames já apresentam condições privilegiadas de eficácia. Nenhuma circulação, nenhuma troca, nenhuma transfusão com o exterior". (BAUDRY, 2003, p. 395).

Atualmente, análises que enfocam as salas de cinema enquanto lugares-base de uma prática cotidiana motriz de sociabilidade urbana, tal qual proposto neste ensaio, são realizadas no âmbito do Centre for Cinema and Media Studies da Universidade de Ghent, na Bélgica, coordenadas por Daniel Biltereyst. É o caso do projeto "The 'Enlightened' City", desenvolvido por Lies Van de Vijver.<sup>5</sup>

Seguindo estes caminhos teóricos, o ensaio organiza-se em duas partes. Na primeira parte, apresenta o diário de Betinha como obra e como fonte de pesquisa, partindo das ideias contidas em "O colecionador" e "O narrador" de Benjamin (2006; 1983b), "Narrar ou descrever?" de Lukács (1965) e pensadores do campo da teoria da história que refletiram sobre a adoção de diários e narrativas pessoais como documento de pesquisa. Neste momento, analisa-se brevemente também os títulos nacionais assistidos por Betinha no período temporal correspondente ao diário.

No segundo momento, desenvolve-se a problemática sobre a importância das duas salas de cinema frequentadas por Betinha, o Cine Mussi e o Cine Roma, como pontos nodais de uma rede de sociabilidade urbana estabelecida no centro da cidade nas duas décadas de anotações. Neste âmbito, tendo como pano de fundo a organização espacial do setor exibidor da indústria cinematográfica, reflete-se sobre como o processo de fechamento das salas de cinema de rua vivido por grande parte das cidades pequenas brasileiras impacta seus centros tradicionais em termos de sociabilidade urbana. Ao mesmo tempo, o fechamento de salas de cinema é produto de um processo de alteração do significado social dos centros tradicionais brasileiros na segunda metade do século XX. As fontes das informações sobre as salas são entrevistas com moradores da cidade, cinéfilos de outrora, compiladas na publicação "O Cinema na cidade: uma cartografia das antigas salas de cinema de Laguna" (POZZO, 2016).

## O Diário

Especialmente a partir da publicação de "História da Vida Privada" em 1990 (coleção dirigida por Phillippe Ariès e Georges Duby), a pesquisa historiográfica assumiu novos espaços e, conseqüentemente, novos documentos (GOMES, 2004),

---

<sup>5</sup>Disponível em: <<http://www.cims.ugent.be/research/past-research-projects/-enlightened-city>>. Acesso em 20 de junho de 2017.

passando a preocupar-se com os diários e cartas autobiográficas, que já eram objeto de interesse da teoria da literatura.

O diário de Betinha compreende anotações entre as datas de 17/12/1950 e 13/4/1968. A vontade de iniciar o registro demonstra ter surgido após a inauguração do Cine Mussi, pois a primeira anotação do diário trata-se justamente do filme exibido na noite de inauguração desta sala (Figura 1).

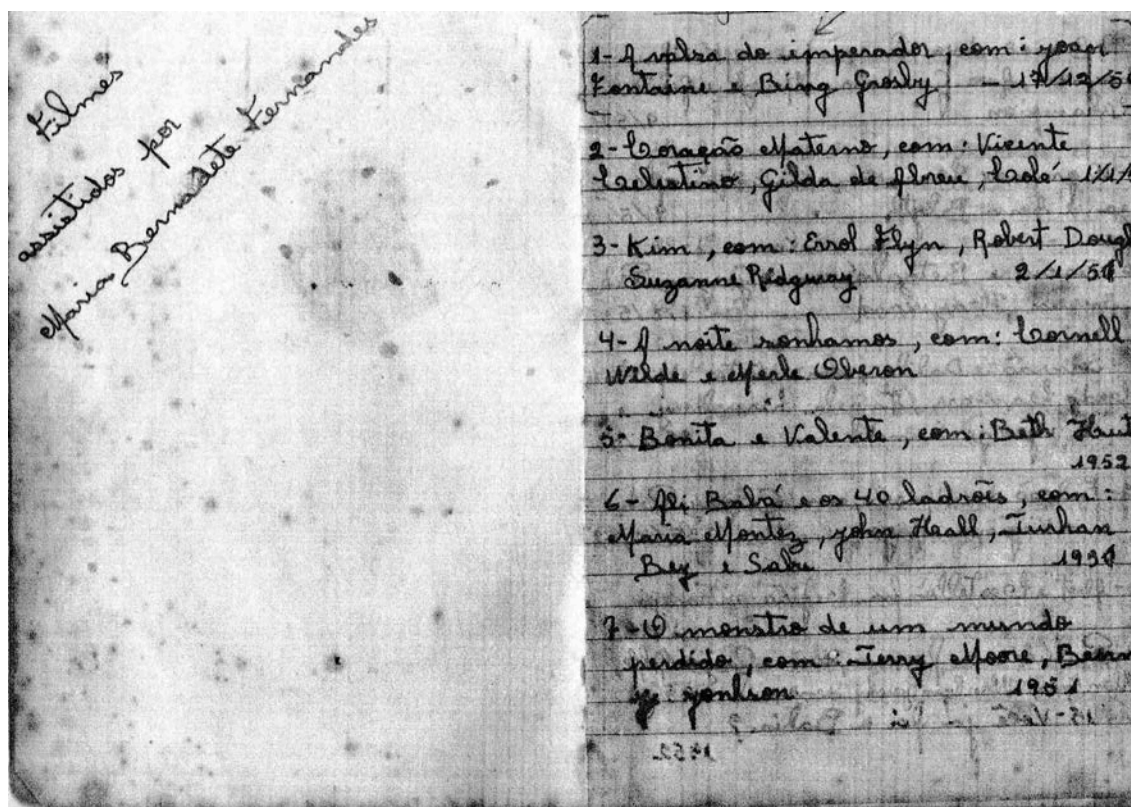


Figura 1 - Contracapa e primeira página do diário de Betinha.  
Fonte: Acervo documental da autora.

Nos dois primeiros anos, não há precisão na anotação das datas; em alguns momentos Betinha marca apenas o ano, em outros volta no tempo. Isto indica que neste período nem sempre anotava diariamente o que via, ocorrendo momentos de rememoração. Após estes lapsos iniciais, o diário segue um rígido padrão organizacional. Betinha cria uma sequência numérica para os filmes que assiste (do número 1 ao 805). Após o número, anota o nome do filme que, seguido da conjunção “com”, é acrescido dos principais atores e atrizes. Em seguida, aparece a data em que o filme foi visto por ela no cinema.

Betinha captura estas 805 obras de sua existência aparentemente independente e as integra em um sistema que, do ponto de vista historiográfico, pode representar sua salvação, ou, redenção. Tamanha ordenação identifica a figura de Betinha ao colecionador benjaminiano. Conforme Benjamin (2006, p. 245)

“O colecionador (...) reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo”. Desta forma, na coleção de Betinha, cada filme é uma coisa que através do diário encontra com outra que lhe é semelhante (BENJAMIN, 2006). É como se, através de suas anotações ela promovesse o encontro entre filmes que a princípio não teriam nada em comum. Passando por seu diário, “O preço da ilusão” (Brasil, Nilton Nascimento, 1957)<sup>6</sup> e “Cinderela em Paris” (EUA, Stanley Donen, 1957) tornam-se *dois filmes assistidos por Betinha no Cine Mussi em 1959*.

Ao mesmo tempo, e também através do diário, Betinha, conscientemente ou não, empreende a “luta contra a dispersão”, atitude característica do colecionador benjaminiano<sup>7</sup>. Isto porque, além de proporcionar o encontro entre os filmes, o faz entre estes e nós, observadores anacrônicos e remotos de suas idas ao cinema. O diário, como testemunho narrado e escrito, é um antídoto contra o esquecimento, que permeia a relação entre memória e história, de acordo com Ricoeur (2003). Segundo Chartier e Hébrard (1998, p. 42), “escrever muda a relação com o tempo, porque o escrito pode ser relido”. Por isso, a escritura estabelece uma *relação de duração, acumula passados*.

Por outro lado, o ímpeto de registrar os filmes de acordo com a data em que os assistiu evidencia que Betinha não coleciona os filmes que viu, mas, mais propriamente, suas idas ao cinema. Neste sentido, o sistema histórico ao qual Betinha integra tais idas é parte aparentemente importante de sua própria história pessoal. O diário é em si uma coleção, mas, também, uma narrativa. Uma coleção de movimentos no espaço, de relatos do espaço (CERTEAU, 1994). A cada anotação Betinha conta, na verdade, que foi ao cinema e que este ato forma parte importante de sua vida cotidiana.

O conteúdo narrativo do diário fica ainda mais evidente levando-se em conta a maneira como a pesquisa teve acesso ao documento. Betinha não usou de muitas palavras, e entregou uma cópia dos dois cadernos que integram a obra junto a uma carta de encaminhamento essencialmente narrativa, escrita à mão com caneta azul. Benjamin (1983b, p. 68) descreve a narrativa pela sensação, da parte de quem ouve a história, de estar na companhia do narrador e acrescenta que “mesmo quem lê participa dessa companhia”. Lukács (1965, p. 94) adiciona: “... participar ou observar (narrar ou descrever?) é uma questão ligada à posição do

---

<sup>6</sup>“O preço da ilusão” é considerado o primeiro longa catarinense. Foi idealizado pelos modernistas do Grupo Sul, com roteiro de Salim Miguel e Eglê Malheiros, e rodado em Florianópolis. O filme decepcionou o público e a única cópia existente misteriosamente desapareceu. Até a pesquisa ter acesso ao diário, não era possível afirmar que a película havia sido exibida fora da capital.

<sup>7</sup>É interessante notar que a identificação do espectador do cinema como colecionador, e sua obstinação, foi apontada por Federico Fellini sobre sua própria experiência enquanto tal: “Em minha assiduidade de espectador de filmes americanos havia uma obstinação de colecionador, para quem todas as interpretações de um ator ou uma atriz eram como selos de uma série que eu colava no álbum de minha memória, preenchendo pouco a pouco as lacunas” (FELLINI, 2004, p. 16).



escritor em face da vida". Há, ainda, dois tipos de narradores, segundo Benjamin (1983b, p. 58):

Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra. Se se quer presentificar estes dois grupos nos seus representantes arcaicos, então um está encarnado no lavrador sedentário e o outro no marinheiro mercante.

Histórias de cinema reúnem, pois, os dois tipos de narradores: a sala de cinema transforma o lavrador sedentário em marinheiro mercante. Certeau (1994, p. 199-200) complementa: "Os relatos (...) atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços. Vendo as coisas assim, as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais. (...). Todo relato é um relato de viagem - uma prática do espaço".

Vejamos a carta:

*"Cine Teatro Mussi"*

*Quanta beleza! Quantos sonhos! Quantas formaturas! Quantos filmes maravilhosos! Quantas histórias de amor, tanto nos filmes como na vida real. Quantos shows, danças teatros! Quantas palestras! Tudo isso e muito mais no "Cine Teatro Mussi". Inaugurado no dia 17 de dezembro de 1950, com o filme "A valsa do Imperador", com Joan Fontaine e Bing Crosby. Em um dia de sol, eu e minha irmã Darci, estávamos lá, bem na frente, vendo o Sr. João Mussi cortar a fita. Havia muita gente, mas só me recordo do Sr. João Mussi, minha irmã e eu. Quando as portas se abriram e o povo entrou, todos ficaram encantados com tanta beleza. A sala de espera com poltronas e com balcão de balas (balinhas de chocolate inesquecíveis), escadas laterais para ir lá para cima assistir ao filme de lá. A toalete feminina ficava na sala de espera ao lado direito de quem entra e a masculina do lado esquerdo. Ao lado das poltronas ficavam os cinzeiros altos. Subíamos uns três degraus e atravessávamos s cortinas cor de vinho e entrávamos na sala de espetáculo. E que espetáculo! Com os jogos de luzes nas laterais e na frente. Primeiro ficava-se na penumbra, depois escurecia e até chegar a claridade novamente. As luzes acendiam e começavam as badaladas do sinal (3 badaladas), para dar início ao filme. Onde há gente, há vozerio, e quanto dava o primeiro sinal, todos iam ficando quietos e quando dava o terceiro sinal, o silêncio era total e aí começava o filme, que sempre terminava com o famoso beijo da mocinha e do mocinho (astros principais) e finalmente: The end! Fim! As luzes acendiam e todos saíam pelas portas laterais que eram três ou pela porta principal, a da entrada. Tenho marcado em duas cadernetas todos os filmes que assisti na época áurea do "Cine Teatro Mussi".*

*Todos os domingos às 14 horas havia matiné para as crianças, mas também iam muitos jovens e adultos, pois geralmente era o mesmo filme que passaria na sessão das 18: 15h e 20: 30h.*

*Algumas vezes o filme da matiné era diferente.*

*As pessoas tinham que ir bem cedo para comprar as entradas, pois o cinema ficava sempre lotado. Muitas e muitas vezes, a fila para comprar as entradas, passava do prédio do Correio.*

*Era uma maravilha aquele movimento!*

*Era uma alegria total, nossa turma sempre ia ao cinema, reuníamos lá em casa depois do almoço e depois seguíamos todas juntas rumo ao "Cine Teatro Mussi".*

Maria Bernadete Fernandes Pereira  
Laguna, 6 de outubro de 2014.

Nota-se, ainda, que Betinha não dá sinais sobre seu gosto em relação aos filmes. Apenas é perceptível sua admiração por certos atores e atrizes nos casos em que ela os cita como parte do elenco com certa frequência, enquanto ignora outros. Este é um tímido traço de "intencionalidade inconsciente", descrita por Le Goff (2003) quando se trata de trabalhar com a memória como documento. Em virtude da organização racional, cronológica, e sumária imperar, as poucas demonstrações de predileção são intrigantes. Na página 28, por exemplo, há uma marcação na parte superior da folha e o nome de Ronald Reagan - ator hollywoodiano que se tornou presidente dos EUA em 1981 - está sublinhado (Figura 2). Na página 25 do segundo caderno, há um coração ao redor no número do filme 792 (Figura 3).

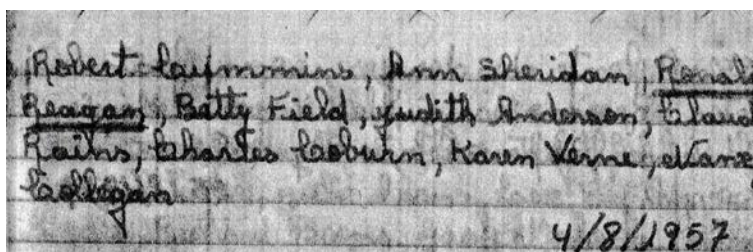


Figura 2 - Página 28 do primeiro caderno.  
Fonte: Acervo documental da autora.

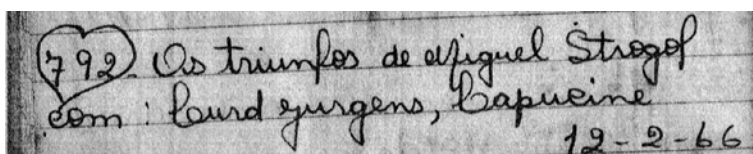


Figura 3 - Página 25 do segundo caderno.  
Fonte: Acervo documental da autora.

A imprecisão do início do diário volta a aparecer em seu fim. Na página 26 do segundo caderno, em um período entre 13/6/66 e 9/9/67 não há anotações (Figura 4). Logo depois, ela "desiste de anotar", e nos dá uma pista sobre o motivo: a sala de cinema já não era a única janela para se assistir a um filme (Figura 5).

794 - Teus olhos castanhos  
13-6-66

795 - Vida e morte de Kennedy  
9-9-67

Figura 4 - Página 26 do segundo caderno.  
Fonte: Acervo documental da autora.

Assisti muito mais filmes  
mas; desisti de marcar.  
Betinha

E o vento levou...

Lí o livro, assisti no  
cinema 2 vezes e assisti  
pela televisão também 2 vezes.

Figura 5 - Última página do segundo caderno.  
Fonte: Acervo documental da autora.

O diário, mesmo sem grande carga de subjetividade aparente, teve uma parte censurada no momento em que ela fez a cópia concedida à pesquisa (Figura 6). Percebe-se, ainda, que houve uma releitura da cópia do diário antes da entrega, pois notou-se algumas correções a caneta sobre a fotocópia. Contradições à parte, de fato, o diário de Betinha não é íntimo. Foi escrito para seus leitores.

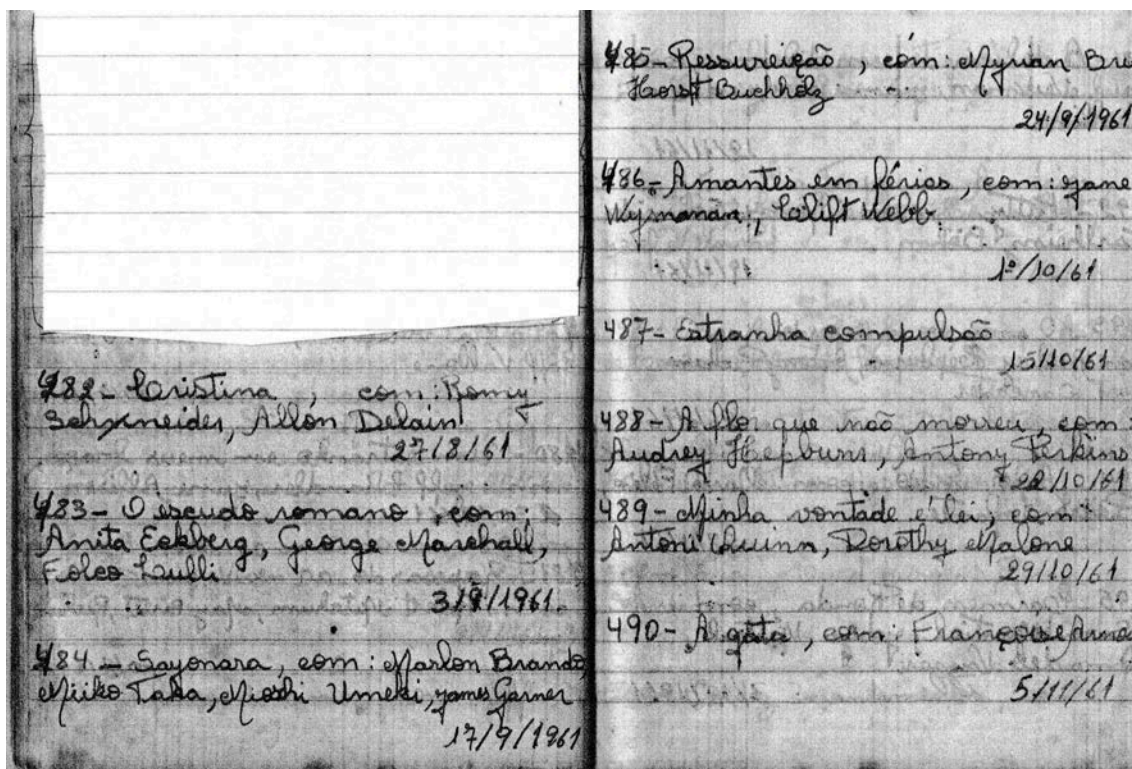


Figura 6 - Censura na fotocópia diário.  
Fonte: Acervo documental da autora.

## O cinema nacional visto por Betinha

O fechamento das salas de cinema de rua, o desaparecimento destes espaços nas cidades pequenas e sua concentração em shopping centers de grandes cidades, foi um processo acompanhado pelo rareamento das produções nacionais nas telas. A sala de rua era o espaço para o cinema brasileiro, enquanto o multiplex foi criado para ser o lugar de projeção das grandes produções das *majors*<sup>8</sup>. No período compreendido no diário, as salas formavam o público para o auge do cinema brasileiro dos anos 1970 - também o momento ápice do número de salas de exibição em território nacional.

Nas duas décadas de anotação de Betinha, diversas vertentes cinematográficas conviveram no Brasil: o Cinema dos Estúdios, o Cinema Popular da Atlântida e de Mazzaropi, o Cinema da Boca do Lixo, o Cinema Novo e o Cinema Marginal (POZZO, 2015). Apenas as duas primeiras correntes estão presentes em seu diário, ou seja, chegaram até a cidade de Laguna.

A Vera Cruz (1949-1954) foi fundada com capital de empresários da burguesia paulista, segundo uma estratégia que consistia em apropriar-se da fórmula de produção das *majors*, unindo tecnologia, estúdio e produção em série,

<sup>8</sup>Grandes corporações de mídia.

porém, sem estar integrada verticalmente, ou seja, não garantindo a distribuição e a exibição. A maior parte dos filmes da produtora foi distribuída pela Columbia. Da Vera Cruz, Betinha assistiu à "Ângela" (com Eliane Lage, Inezita Barroso e Ruth de Souza) em 1952; "O Cangaceiro" em 3/8/1953; "Sinhá Moça" (com Eliane Lage, Anselmo Duarte e Ruth de Souza) em 1953; "Floradas da Serra", o último filme da fase mais importante do estúdio (NETO, 2002, p. 356), em 3/7/1955; "Candinho" (terceiro e último filme de Mazzaropi para o estúdio) em 1/1/1956 e; "É proibido beijar" em 10/12/1957, quase três anos após seu lançamento oficial.

Outras produtoras do período foram a Maristela, Cinédia, Multifilmes e Cinedistri. A Maristela também foi fundada por empresários e estabeleceu seu estúdio no Jaçanã, em São Paulo, firmando parcerias de distribuição com a Columbia, assim como a Vera Cruz. Já a Cinédia foi fundada em 1930 pelo carioca Adhemar Gonzaga, que mantinha a revista de crítica cinematográfica Cinearte. O primeiro filme nacional visto por D. Betinha, no Cine Mussi, foi "Coração Materno", em 01/01/1952, produzido pela Cinédia e distribuído pela União Cinematográfica Brasileira (UCB), uma distribuidora fundada por Luiz Severiano Ribeiro a partir da compra de algumas empresas pré-existentes. Este foi o terceiro e último filme dirigido por Gilda de Abreu e estrelado por seu marido, Vicente Celestino (NETO, 2002). O filme foi reexibido 10 anos depois, em 24/7/1962, e assistido novamente por Betinha. Em 31/7/1955 Betinha assistiu a uma coprodução Cinédia-Maristela, "Carnaval em lá maior", primeiro filme carnavalesco filmado em São Paulo (NETO, 2002). Da Maristela, viu ainda "A pensão de D. Stella", em 8/2/1959 e "Quem matou Anabela" em 20/2/1960. Em 07/12/1954 assistiu "A Sogra", uma produção da Multifilmes estrelada por Eva Wilma e Procópio Ferreira, e distribuída pela UCB. Produzido pela Multifilmes, viu ainda "O craque", em 26/4/1957, e "Uma vida para dois", em 19/5/1957.

Em 15/2/1959 assistiu "Uma certa Lucrecia", da Cinedistri, criada em 1949 por Oswaldo Massaini, uma das maiores produtoras e distribuidoras independentes do Brasil, com mais de 70 títulos em seu catálogo. Da Cinedistri, Betinha assistiu também "Carnaval em Marte", em 17/4/1955, uma coprodução com Watson Macedo distribuída pela Unida Filmes. A Unida aparece como distribuidora em outros filmes vistos por Betinha entre 1955 e 1956: "O petróleo é nosso", primeiro filme de Zezé Macedo, em 6/3/1955; "O primo do cangaceiro", em 30/10/55; e "A um passo da glória", em 17/1/56.

Na virada dos anos 1950 para os 1960, aparecem as produções Herbert Richers em parceria de produção e distribuição com empresas menores como a Sino e a Fama Filmes. Entre eles estão "Massagista de Madame", visto por Betinha em 3/8/1963 apesar de ter sido lançado em 1959; "Vai que é Mole" (com Ankito e

Grande Otelo) visto em 3/8/1963 e lançado em 1960; "Mulheres, cheguei", visto em 18/8/1963 e lançado em 1961; "Sócio de Alcova" (com Norma Bengell e Tônia Carrero), primeiro filme brasileiro em cores, visto por Betinha em 22/8/1963; "Candango da Belacap" (com Ankito e Grande Otelo), visto em 28/9/1963 e; "Mulheres à Vista", assistido em 19/10/1963.

Ao contrário da Vera Cruz, a carioca Atlântida apresentava uma pequena estrutura de produção. No entanto, conforme expõe Bernardet (2009), tirava suas vantagens através da esfera da distribuição, a partir de sua associação com Luiz Severiano Ribeiro. Diante de todos os percalços históricos da era dos estúdios, Bernardet (2009,p.127) chega a concluir nos anos 1970 que "é indiscutível que a pequena empresa, o empreendimento quase artesanal, está muito mais adaptado à realidade cinematográfica brasileira".

A Atlântida encontrou, nas palavras de Bernardet (2009, p. 127), "uma forma empresarial adaptada às possibilidades do mercado brasileiro". Não tinha estúdios, nem elenco fixo e conquistou o público através do "deboche admirado" de comédias hollywoodianas e italianas. Dos 69 filmes nacionais vistos por Betinha ao longo dos anos registrados no diário, 20 foram produzidos pela Atlântida. O primeiro foi "Tudo Azul", com Marlene e Dalva de Oliveira, dirigido por Moacyr Fenelon, em 12/4/1953. Depois, veio "Aí vem o Barão", visto em 3/8/1953, com Oscarito e um elenco de peso: Eliana Macedo, Adelaide Chiozzo, Ivon Curi, Cyll Farney e José Lewgoy. Também com Oscarito, Betinha assistiu à paródia de produções hollywoodianas "Carnaval Atlântida", em 13/9/1953, este contando também com Grande Otelo e Colé Santana no elenco. Outra paródia de sucesso da Atlântida foi "Nem Sansão, nem Dalila", com Oscarito, visto em 11/7/1954. Com Oscarito e Grande Otelo, Betinha viu também a "A dupla do Barulho" e "Barnabé, tu és meu", ambos distribuídos pela UCB em 1953. O último filme da dupla, "Matar ou correr", foi visto por Betinha em 25/12/1956. Mas o filme considerado *fin de cycle* da Atlântida é "Garotas e Samba", em que as grandes estrelas, como Eliana Macedo, já não mais aparecem, visto por Betinha em 23/6/1957. Oscarito continuou figurando produções da Atlântida, como em "Colégio de Brotos", visto em 1/9/1957, "Treze Cadeiras", visto em 17/12/1957, "De vento em popa", em 27/7/1958, "Esse milhão é meu", em 20/9/1959 e "Duas histórias", visto em 2/12/1962, embora tenha sido lançado em 1960.

No início dos anos 1960 aparecem os primeiros filmes de produção própria de Mazzaropi: "Jeca Tatu", lançado em 1959 e visto por Betinha em 25/8/1962 e "Aventuras de Pedro Malazartes", lançado em 1960 e visto por Betinha em 6/10/1962.

## As salas: telas para a modernidade

A vida cotidiana é uma das esferas que formam a heterogeneidade da história, que, para Agnes Heller (2004), é a *substância* da sociedade: "A vida cotidiana não está 'fora' da história, mas no 'centro' do acontecer histórico: é a verdadeira 'essência' da substância social". (HELLER, 2004, p. 20). Historicamente, nas pequenas cidades brasileiras, o cinema configura-se como um vetor de inserção da modernidade na vida cotidiana a partir da década de 1940. De fato, conforme identifica Ortiz (1995, p. 38), "é somente na década de 40 que se pode considerar seriamente a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil", produto de uma sociedade moderna. Neste momento o cinema torna-se um *bem de consumo simbólico*, particularmente mediante a presença do cinema hollywoodiano em processo de inflexão de sua política exportadora, que passa a voltar-se agressivamente ao mercado externo (ORTIZ, 1995). Ao mesmo tempo, nesta década são criadas a Atlântida e a Vera Cruz, colocando um número considerável de filmes nacionais em circulação. Este mercado de bens simbólicos formado na década de 1940 estabiliza-se entre os anos 1960 e 1970, acompanhado pela consolidação do hábito de ir ao cinema no cotidiano nos brasileiros.

Na cidade de Laguna, as salas de cinema despontam no centro tradicional justamente no momento em que a cidade vive sua grande transição para a modernidade (passagem do século XIX para o XX), impulsionada pelo capital comercial ligado à função portuária, e, entram em decadência juntamente com o declínio das forças motrizes deste processo<sup>9</sup>. Este momento tem como cenário o centro da cidade. Já o capital turístico-imobiliário, que desponta na segunda metade do século XX, atrai o movimento noturno para a cidade à beira mar. Segundo Lucena (1998, p. 110), entre as décadas de 1930 e 1960, os espaços privados como cinemas, sorveterias e cafés complementavam as atividades dos espaços públicos como jardins e praças, e as próprias ruas, promovendo o movimento noturno da centralidade urbana da cidade: "O lazer dos finais de semana era o 'footing', após as sessões de cinema, teatro ou missa".

---

<sup>9</sup> A cidade de Laguna, que teve sua fundação ligada ao fato de ser ponto estratégico nas disputas pelo Território do Prata, sendo uma baía abrigada pela Lagoa de Santo Antônio dos Anjos, e por estar na rota inicial dos caminhos do gado (LUCENA, 1998), vive seu primeiro grande impulso de crescimento no século XVIII, pela imigração açoriana. Entretanto, a passagem do século XIX para o XX foi o grande momento econômico para a cidade, quando esta configurou-se como o principal porto exportador da produção dos prósperos vales atlânticos do sul do estado. Esta ascensão duraria pouco, pois o baixo calado característico dos portos estabelecidos em baías abrigadas logo causaria a estagnação do porto de Laguna, seguida do desenvolvimento do porto de Imbituba. Nos anos 1960/70, o turismo de verão é alçado pelo poder público como a grande esperança de superação da crise econômica que se abatia sobre a cidade – esperança que, na verdade, jamais chegou a se concretizar. Neste contexto, porém, inicia-se a ocupação do bairro Mar Grosso, o bairro que conta hoje com a melhor infraestrutura urbana da cidade, com um grande número de edifícios que são ocupados por veranistas durante a temporada.

Betinha registrou em seu diário a frequência em duas salas de cinema que funcionaram simultaneamente por alguns anos na cidade: o Cine Mussi e o Cine Roma. Além destas, Laguna apresentou outras cinco salas de rua, todas localizadas na região central: Cine Poeirinha (funcionou entre a década de 1940 e 1960), Cine Central/Palace (entre 1910 - 1970, tendo a edificação incendiado em 1977), Cine Glória/Arajé (entre 1910 - 1950, sendo que a edificação tombou em estado de ruína em 1984), Cine Natal (ativo entre 1910 e aproximadamente 1950), Cine Saturno (também ativo entre 1910 e aproximadamente 1950)<sup>10</sup>.

A história dos cinemas de Laguna confunde-se com a história de vida do Sr. Epiphânio Joaquim Nunes Medeiros, nascido em Jaguaruna, sul do estado de Santa Catarina, em 20 de agosto de 1886 e falecido em 1971. O primeiro cinema de Epiphânio foi na cidade de Tubarão, a 30 km de Laguna, e chamava-se Cine Azul. Nesta cidade montou também o Cine Yolanda. Mudou-se para Laguna e arrendou o Cine Central e o Arajé, construiu o Cine Poeirinha e, posteriormente, o grandioso Cine Roma (Figura 7). Teve também cinemas em Jaguaruna, Criciúma e Orleans.

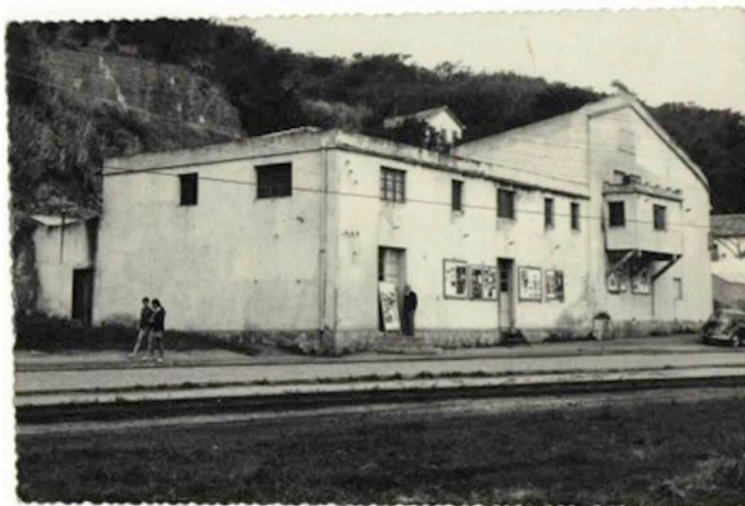


Figura 7 - O Cine Roma.  
Fonte: POZZO, 2016.

O Cine Roma foi inaugurado em 22 de agosto de 1965 com o filme “O Espadachim Vingador” (Itália, Luigi Capuano, 1961 - Figura 8). Mas é o Cine Mussi a sala mais presente no imaginário da população, em virtude da imponência de sua edificação, marcante até os dias de hoje. O edifício foi concebido pelo arquiteto suíço Wolfgang Ludwig Rau, que projetou outros cinemas no estado, e começou a ser construído em 04 de abril de 1947. Inaugurado em 17 de dezembro de 1950, com a exibição de “A valsa do Imperador” (EUA, Billy Wilder, 1948), tornou-se um grande centro de atividades sociais para a cidade.

---

<sup>10</sup> A edificação do Cine Roma abriga atualmente uma funerária. No local do antigo Cine Natal funciona uma loja de artigos esportivos, e, no antigo Cine Saturno, uma farmácia.



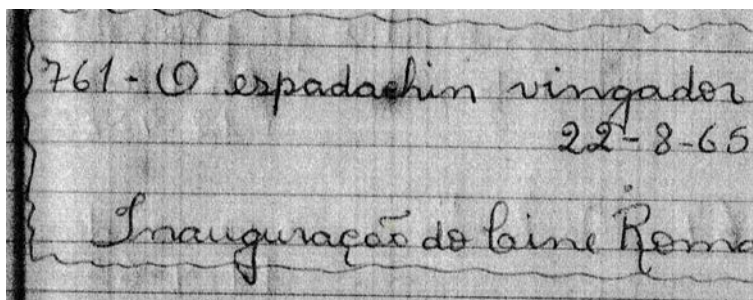


Figura 8 - Anotação da inauguração do Cine Roma.

Fonte: Acervo documental da autora.

Além das sessões de cinema, grandes orquestras nacionais e internacionais se apresentaram no Cine Mussi. A edificação tem uso misto, característica dos projetos de Rau, sendo composta por dois módulos: a sala de espetáculos e as salas comerciais e apartamentos (Figura 9). Após grande sucesso de público nas décadas de 1950, 1960 e 1970, as sessões de cinema foram extintas na década de 1980. Até o início dos anos 1990, ainda foram realizadas formaturas e apresentações culturais na edificação. Após seu fechamento temporário em 1992, foi reaberto em 2001 como uma igreja evangélica. Após 2005, a parte da edificação correspondente ao Cine Teatro foi interditada em virtude das instalações elétricas estarem inadequadas segundo as normas vigentes, permanecendo em funcionamento apenas a área comercial. A edificação foi então adquirida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que iniciou o processo de reabilitação em 2011, sendo concluído em 2014. Atualmente, é mantida uma programação irregular de cinema no espaço que, após a reforma, adquiriu o caráter mais amplo de um centro cultural. Ainda assim, o Cine Music é o mais próximo do que se pode ser considerado como uma sala de cinema na cidade.



Figura 9 - Fachada do Cine Mussi.  
Fonte: POZZO, 2016.

As salas de cinema são pontos focais da nova paisagem urbana na qual tem lugar a vida moderna. Segundo Charney e Schwarz (2004, p. 17) “o cinema, tal qual se desenvolveu no fim do século XIX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade”. Se o filme, *per se*, possibilita esta experiência moderna, quando este é projetado em uma sala de exibição propriamente construída para tal, utilizando-se de técnicas modernas e belos ornamentos, a experiência intensifica-se. Depois das imagens de modernização trazidas pela estrada de ferro e pelos navios a vapor que atracavam em seu porto, em uma cidade pequena como Laguna, esta arte-técnica<sup>11</sup>, por suas próprias características, foi responsável por ofertar aos habitantes as primeiras imagens da modernidade, combinando modernização (produção material) e modernismo (superestrutura), de acordo com a acepção de Berman (1986). A magia das

---

<sup>11</sup> “Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em consequência, um aprofundamento da percepção. E é em decorrência disso que as suas realizações podem ser analisadas de forma bem mais exata e com número bem maior de perspectivas do que aquelas oferecidas pelo teatro ou a pintura. Com relação à pintura, a superioridade do cinema se justifica naquilo que lhe permite melhor analisar o conteúdo dos filmes e pelo fato de fornecer ele, assim, um levantamento da realidade incomparavelmente mais preciso. Com relação ao teatro, porque é capaz de isolar número bem maior de elementos constituintes. Esse fato - e é daí que provém a sua importância capital - tende a favorecer a mútua penetração da arte e da ciência. Na realidade, quando se considera uma estrutura perfeitamente ajustada ao âmago de determinada situação (como o músculo no corpo), não se pode estipular se a coesão refere-se principalmente ao seu valor artístico, ou à exploração científica passível de ser concretizada. Graças ao cinema — e aí está uma das suas funções revolucionárias pode-se reconhecer, doravante, a identidade entre o aspecto artístico da fotografia e o seu uso científico, até então amiúde divergentes.” (BENJAMIN, 1983a, p. 22).

exposições universais, as descobertas da ciência e o movimento das grandes cidades podiam ser experienciados nestas edificações, mediante sua própria materialidade e, evidentemente, as películas nelas exibidas. Pode-se dizer que muitas cidades pequenas participam do fenômeno da modernidade em sua totalidade através das salas de cinema.

É notável, conforme demonstrou a carta-narrativa de Betinha, que, no caso de uma sala como o Cine Mussi, o espectador interiorano frequentava o cinema não apenas para assistir ao filme, mas, também, para estar naquela construção e usufruir daquela arquitetura (Figura 10). Cinema e arquitetura, duas grandes artes emancipadas pela expansão da indústria na passagem do século XIX para o XX, reunidas em um ponto da cidade, irradiam curiosidade e movimento. Conforme Benjamin (1997), na modernidade, as próprias construções arquitetônicas e urbanísticas passam a ser vistas como obras de arte: o interior da casa burguesa sai às ruas, está no luxo dos cinemas e dos cafés. Em salas de exibição como esta, a mesma combinação entre arte e técnica presente nas películas é expressa na edificação.

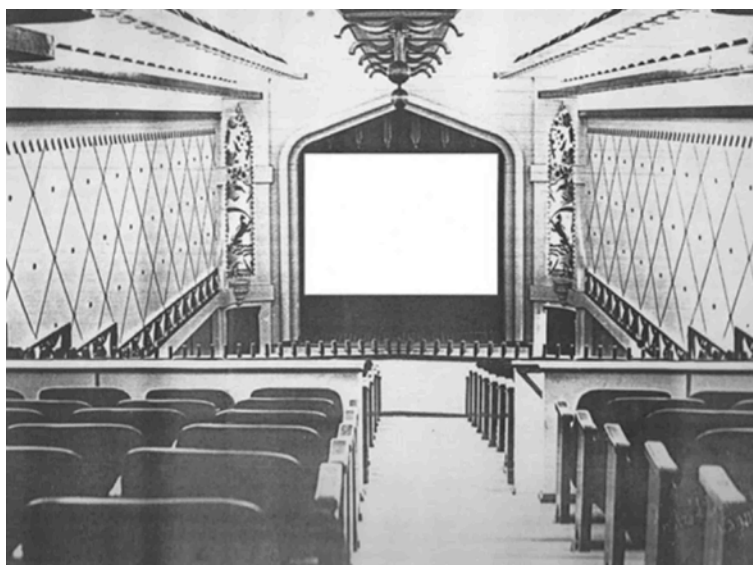


Figura 10 - Interior do Cine Mussi, vista do mezanino.  
Fonte: POZZO, 2016.

Retomando o conteúdo da carta, vê-se o sentimento de deslumbramento<sup>12</sup> diante da edificação do Cine Mussi.

---

<sup>12</sup>Este maravilhamento aparece também em um relato publicado em um jornal de circulação local, datado entre as décadas de 1950 e 1960, de autoria do cronista Antônio Sbissa, intitulado "Grandioso empreendimento: um cinema de concepções invejáveis": *Há dias estivemos em Laguna, onde não íamos cerca de duas dezenas de anos. Os melhoramentos da antiga e heroica República Juliana são notáveis. A feição urbanística é inteiramente diferente da que antes conhecíamos. E entre tantas coisas que admiramos, fomos encontrar ali na rua beira-mar, um monumental cinema, de recepção arrojada e de linhas arquitetônicas harmoniosas e modernas. A nossa curiosidade criou vulto. Queríamos ver bem aquela maravilhosa obra que tanto honra e enaltece os seus criadores. Queríamos sentir de perto a grandiosidade daquele amplo salão de projeção, digno de São Paulo, Rio e outros grandes centros. Francamente que não acreditamos que tão formidável empreendimento fosse um dia realizado com*

*Quando as portas se abriram e o povo entrou, todos ficaram encantados com tanta beleza.*

*A sala de espera com poltronas e com balcão de balas (balinhas de chocolate inesquecíveis), escadas laterais para ir lá para cima assistir ao filme de lá.*

*A toailete feminina ficava na sala de espera ao lado direito de quem entra e a masculina do lado esquerdo.*

*Ao lado das poltronas ficavam os cinzeiros altos.*

*Subíamos uns três degraus e atravessávamos as cortinas cor de vinho e entrávamos na sala de espetáculo. E que espetáculo! Com os jogos de luzes nas laterais e na frente. Primeiro ficava-se na penumbra, depois escurecia e até chegar a claridade novamente. As luzes acendiam e começavam as badaladas do sinal (3 badaladas), para dar início ao filme. Onde há gente, há vozerio, e quanto dava o primeiro sinal, todos iam ficando quietos e quando dava o terceiro sinal, o silêncio era total e aí começava o filme, que sempre terminava com o famoso beijo da mocinha e do mocinho (astros principais) e finalmente: The end! Fim!*

*As luzes acendiam e todos saíam pelas portas laterais que eram três ou pela porta principal, a da entrada.*

Mas o cinema não era apenas um lugar de contemplação, era também um lugar para ser visto e frequentá-lo significava participar de alguma forma da modernidade. As grandes plateias, que chegavam a 1000 lugares, permitiam ao espectador *perceber-se na multidão*, sentimento essencialmente moderno, mesmo em uma pequena cidade, e com certo anonimato garantido pelo menos nos momentos de penumbra. A movimentação urbana gerada pelas salas, a fila da bilheteria, a venda da pipoca, o flerte (Figura 11), também aparecem na carta de Betinha: *“As pessoas tinham que ir bem cedo para comprar as entradas, pois o cinema ficava sempre lotado. Muitas e muitas vezes, a fila para comprar as entradas, passava do prédio do Correio. Era uma maravilha aquele movimento!”*

---

*maior completo êxito, com suas modelares poltronas estofadas, suas instalações de luxo sóbrio e de linhas perfeitas, revertidas de uma pintura artística, de nuances admiráveis. O forasteiro que entra no CINE TEATRO MUSSI, sente desde logo invadir o seu eu, a segurança de bem-estar e a perfeita satisfação das horas que irá passar, conjuntamente com os outros mil assistentes, dentro daquele ambiente que transporta-nos às grandes capitais. [...]. Conterrâneos de Laguna! O CINE TEATRO MUSSI é uma honra para essa cidade heroica, de tradições imorredoiras! Nele desfilarão todas as monumentais produções de Hollywood e em sua tela, vereis as famosas figuras do cinema e ouvireis suas vozes, com a sonoridade da moderna aparelhagem SIMPLEX. O gênio empreendedor de três batalhadores, criou esta maravilhosa joia, que a beira das águas mansas da grande laguna, há-de perpetuar seus nomes e empolgar as multidões e os verdadeiros aficionados da sétima arte, como a nós empolgou. (POZZO, 2016, p. 72-73).*



Figura 11 - Movimento noturno em frente ao Cine Mussi.  
Fonte: POZZO, 2016.

Nota-se, portanto, que Betinha revela uma “memória topográfica” (BENJAMIN, 2006) sobre um momento da história urbana de Laguna e aponta as salas de cinema como nós de sociabilidade. O caminho das pessoas entre os cinemas, os cafés, as praças e etc., faziam do centro um espaço de intensa sociabilidade tecida por “momentos articulados em rede de relações e entendimentos sociais” (MASSEY, 2000, p. 184).

É fundamental destacar que a presença das salas de cinema fazia a transição entre o dia e a noite no centro tradicional. Com sua ausência, o centro volta a ter a demarcação dia-noite característica das cidades tradicionais, a qual se refere Giddens (1989, p.96 apud LEITE, 2007): “A divisão entre dia e noite, em todas as sociedades, costumava ser talvez a mais fundamental demarcação de zonas entre a intensidade da vida social e sua descontração”. Leite (2007 p. 241) argumenta que “essa demarcação espaço-temporal, entretanto, não está completamente dissipada. Ao contrário, permanece em muitas localidades com a forma ainda mais eficaz de criar rotinas e ordenar a vida pública e cotidiana”. A imagem atualmente cristalizada do centro como um lugar inseguro (fato que não é exclusividade de Laguna) está justamente relacionada a esse caráter de tempo não contínuo formado por um quadro de monofuncionalidade. No entardecer, o centro de Laguna abriga hoje os “restos” do trabalho cotidiano: lixo, caixas de papelão, jorra água ensaboada das lojas. Depois disso, apenas passa-se pelo centro, não mais se adentra nele.

## Esgotamento social de um modelo

Ao percorrer este histórico, é inevitável questionar-se sobre o porquê de uma pequena cidade que já contou com sete salas de cinema de rua, hoje não apresentar nenhuma. Como estas salas desmancharam-se no ar? Observa-se que o estado de Santa Catarina, como um todo, sofreu com o movimento nacional de fechamento das salas de cinema no início dos anos 1990, de forma que, atualmente, grande parte das cidades que tinham o cinema como um lazer tradicional, perdeu este hábito cotidiano.

Desde os anos 1970, houve uma queda no número de salas de exibição instaladas em nosso país<sup>13</sup>. Esta queda, além de estar relacionada à expansão da televisão, está também associada ao surgimento de novos padrões tecnológicos na exibição e de organização comercial, para os quais poucos empresários brasileiros estavam preparados para se adaptar. A partir dos anos 1990 ocorre a entrada de grandes empresas estrangeiras no segmento de exibição no Brasil (Cinemark e UCI, por exemplo). Estas introduzem em nossa realidade o conceito de multiplex: “caracterizado pela reunião de várias salas sob uma mesma unidade arquitetônica, invariavelmente associada a grandes empreendimentos comerciais (shoppings centers), e com grande oferta de blockbusters”. (ANCINE, 2011, p. 34). Atualmente 90% das salas de cinema no Brasil estão instaladas em shopping centers, seguindo os padrões técnicos ditados por Hollywood.

Esta imposição tecnológica inaugurou um processo de valorização crescente dos aparatos técnicos das salas, e tornou sua modernização urgente. A concentração nos pontos mais lucrativos do território nacional é um dos principais motivos que podem ser elencados para explicar a diminuição do número de salas de cinema no Brasil, e o desaparecimento das salas de cinema da cidade em questão. Neste processo, as salas de rua foram as principais atingidas. As grandes salas dos anos 1930 chegam aos anos 1970 obsoletas tecnicamente e seu modelo de grandes saguões e plateias de mais de 1000 lugares não resistiu à especulação imobiliária dos centros urbanos, pois já não lucravam o suficiente. Com o fechamento das salas de rua, os centros tradicionais das cidades perderam movimento noturno e viram enfraquecer seu caráter de lugar de encontro e sociabilidade urbana.

Entretanto, o esgotamento do modelo de salas de rua tem um viés social, que vai além desta questão tecnológica. Este modelo vai ao encontro de uma das grandes fantasias da primeira fase da modernidade: a rua. Os investimentos

---

<sup>13</sup> Segundo o último mapeamento detalhado do setor exibidor realizado pela ANCINE (Agência Nacional do Cinema) em 2015, enquanto 99,2% das cidades brasileiras com mais de 500 mil habitantes apresentam salas de cinema, assim como 77% das com mais de 100 mil, nos municípios entre 20 e 50 mil esta porcentagem cai para 16%, e nos com menos de 20 mil é de 0,2%. As 3005 salas de exibição comercial que temos atualmente no Brasil estão concentradas, na verdade, em 743 pontos de exibição, distribuídos entre 388 cidades. Metade das salas de exibição, dos ingressos vendidos e da renda de bilheteria dos cinemas está concentrada nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo (ANCINE, 2015).

urbanos nas cidades brasileiras, especialmente na segunda metade do século XX, foram destinados à autopistas, estreitamente ligadas à outra estruturas como os shopping centers, para onde os cinema migraram. A partir daí, em poucas décadas, a rua, que sempre servira à expressão da modernidade passa a simbolizar “tudo que havia de encardido, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto” (BERMAN, 1986, p, 301). O esvaziamento das ruas resultou no fechamento das salas de cinema a elas ligadas.

## Considerações Finais

*[...] os homens só adquirem fisionomia verdadeiramente humana quando nós os acompanhamos em suas ações, as quais não podem ser substituídas nem por uma minuciosa descrição psicológica de sua vida íntima, nem por uma prolixa descrição 'sociológica' de situações gerais.*

LUKÁCS, 1965, p. 88

Este ensaio buscou explorar um campo de estudo concernente à esfera da exibição cinematográfica, e relacionado às teorias da recepção, para além da relação espectador-filme (objeto). Considerou-se o cinema em seus aspectos sociais, mais especificamente, a prática cotidiana e urbana de frequentar uma sala de cinema de rua enquanto motor de sociabilidade. Esta prática é cada dia mais deixada ao passado, já que as próprias salas já não são presentes, e somente pode ser entendida a partir de leituras históricas sobre experiências de espectadores com o cinema. Estas histórias de vida são comumente obtidas mediante a oralidade, entretanto, neste trabalho nos debruçamos sobre um diário, material escrito, narrativo, como fonte de informações.

Neste sentido, o diário de Betinha revela uma geografia do cinema brasileiro que é uma *geografia urbana*, ligada ao movimento cotidiano motivado pelas salas de cinema rua, marcadamente presentes nos centros tradicionais das pequenas, médias e grandes cidades brasileiras até os anos 1980. O diário de Betinha possibilita perceber e analisar os efeitos do cinema, que enlaçam vidas e territórios. A sala, a esfera da exibição, faz o cinema acontecer na escala da vida humana e do movimento histórico da cidade.

Ler e interpretar este diário, foi, de certa forma, comparável à entrar em um cinema e ver um filme. O diário levou-nos muito além da vida cotidiana de uma moradora da cidade de Laguna. Agnes Heller (2004) expressa que ninguém consegue desligar-se da cotidianidade e, tampouco, viver tão somente a

cotidianidade. Por isso, mediante a análise desta prática cotidiana somos conduzidos a perceber a reprodução em uma pequena cidade de movimentos globais a partir da interação dialética entre escalas, envolvendo uma ordem próxima e uma ordem distante:

Os grandes movimentos, os vastos ritmos, os densas ondas se chocam, interferem. Os pequenos movimentos se interpenetram; cada lugar social não se pode compreender então senão numa dupla determinação: desencadeado, levado, às vezes quebrado pelos grandes movimentos [...] mas em contraposição atravessado, penetrado pelos pequenos movimentos, aqueles das redes e ramificações. (LEFEBVRE, 2000).

A existência de salas de cinema de rua encontra sentido na configuração social da cidade moderna brasileira típica da primeira metade do século XX, quando as ruas ainda apresentavam-se como espaços de encontro. Sair de casa, andar pelas ruas, ver e ser visto, assistir um filme, entre outras ações, tudo era muito moderno. De tal forma que seria conveniente nos perguntarmos: quem morreu primeiro, a sala de cinema ou a rua? O fato é que o modelo de urbanização que impera desde então não privilegia este tipo de estrutura de sociabilidade moderna-tradicional, baseada no espaço público, mas sim, novas estruturas como autopistas e shopping centers onde os encontros se dão nos corredores, protegidos do *caos da cidade*, da chuva, do vento e, principalmente, do imaginário da violência urbana.

Entretanto, conforme aponta Heller (2004), estas transformações são próprias da dinâmica da vida cotidiana, que é heterogênea e hierárquica quanto ao valor e significado das diversas atividades que a compõem. A hierarquia dessas práticas varia com o tempo em função das diferentes estruturas econômico-sociais.

Vemos que há muitas outras possibilidades de análise para a historiografia cinematográfica a partir desta fonte de pesquisa: as trilhas sonoras feitas por Radamés Gnattali, as atuações de Zezé Macedo ou Cyll Farney, a fotografia do turco Ozen Sermet. Sem contar as produções estrangeiras, notadamente estadunidenses, italianas e espanholas que aparecem no diário e não foram analisadas neste ensaio. Outro enfoque possível é o de gênero, considerando que o cinema teve também um importante papel de integração das mulheres à vida social.

Por fim, é necessário pontuar que não intenciona-se, com este ensaio, reivindicar uma visão nostálgica da sala de cinema, mas, refletir, a partir da memória urbana atrelada a esta, sobre suas possibilidades de existência no mundo contemporâneo. Neste sentido, é esclarecedora a experiência de implantação do Circuito Spcine, uma rede de 20 salas públicas de cinema em São Paulo, entre os anos 2015 e 2016, conforme relata Manevy (2017) com base em depoimentos de gestores e espectadores das salas. Esses depoimentos revelaram “usos do cinema como um espaço de qualificação das relações sociais”, espaços, esses, tão



fundamentais para a construção da cidadania. "São evidências de que a sala de cinema não apenas tem futuro como será ainda, por bastante tempo, capaz de mudar o mundo e a vida das pessoas" (MANEVY, 2017).

## Referências

ANCINE. **Salas de Exibição**: Mapeamento. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:

<[http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/Mapeamento\\_SalasExibicao\\_2010.pdf](http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/Mapeamento_SalasExibicao_2010.pdf)> Acesso em 10/12/2011.

\_\_\_\_\_. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**: 2015. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <[http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/anuario\\_2015.pdf](http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/anuario_2015.pdf)>. Acesso em 28/02/2017.

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**: nas trilhas do materialismo histórico. São Paulo: Boitempo, 2004.

BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Salvador : EDUFBA, 2013.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. São Paulo: Graal, 2003.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983a.

\_\_\_\_\_. O Narrador. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983b.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, Michel de. Relatos do Espaço. In: **A invenção do cotidiano**. Vol 1. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Orgs). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Anne-Marie; HÉBRARD, Jean. **A invenção do cotidiano**: uma leitura, usos. Proj. História. São Paulo (17), nov. 1998.

FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GOMES, Angela de Castro. A título de prólogo. In: **Escrita de si, escrita da história**. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2004.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 2000, 4.<sup>a</sup> edição. [Capítulo II – O espaço social. Tradução de Amélia Luisa Damiani. Mimeo]

LE GOFF, Jacques. **Historia e memória**. 5 ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

LEITE, Rogerio Proença. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas-SP: Ed. da Unicamp; Aracaju: Ed. UFS, 2007.

LUCENA, Liliane Monfardini Fernandes de. **Laguna de Ontem e Hoje**: Espaços Públicos e Vida Urbana. Mestrado em Geografia. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1998

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MANEVY, Alfredo. **Uma sala de cinema pode (ainda) mudar o mundo**. In: Mídia Ninja [Site]. 25/04/2017. Disponível em: <<http://midianinja.org/alfredomanevy/uma-sala-de-cinema-pode-ainda-mudar-o-mundo/>>. Acesso em 25/04/2017.

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antonio (org). **O espaço da diferença**. São Paulo: Papius, 2000.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. São Paulo: Graal, 2003.

NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: [ed. do autor], 2002.

NUNOMURA, Eduardo; MEDEIROS, Jotabê; SANCHES, Pedro Alexandre. O milagre do cinema brasileiro. **Carta Capital**. 20/12/2016. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/931/o-milagre-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em 20/12/2016.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1995.

POZZO, Renata Rogowski. **O cinema na cidade**: uma cartografia das antigas salas de cinema de Laguna. Florianópolis: DIOESC, 2016.

\_\_\_\_\_. **Uma geografia do cinema brasileiro**: bloqueios internacionais: contradições internas. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Geografia. Florianópolis, 2015.

RAMPIM, João Felipe Lopes. O Colecionar, a Arte, a Técnica e a História: Walter Benjamin sobre Eduard Fuchs. **Anais do seminário dos estudantes de pós-graduação em filosofia da UFSCar**. 2014. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~sempgfil/wp-content/uploads/2012/05/21-João-Felipe-Lopes-Rampim.pdf>>. Acesso em 10/10/2016.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. **Hautign Memories? History in Europe after Authoritarianism**. Budapeste, 2003. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia)>. Acesso em 10/11/2016.

SILVA, Dafne Pedroso; BONIN, Jiani Adriana. A recepção de cinema nas mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterna Aurélio. In: BAMBÁ, Mahomed. **A recepção cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Salvador : EDUFBA, 2013.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. São Paulo: Graal, 2003.