



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA**

ARMINDA SILVA DE SERPA

**O DOCUMENTÁRIO CINEMA CARADURA E SEUS EFEITOS DE SENTIDO NAS
REPRESENTAÇÕES DO CINE JANGADA E DA CIDADE DE FORTALEZA**

FORTALEZA - CEARÁ

2021

ARMINDA SILVA DE SERPA

O DOCUMENTÁRIO CINEMA CARADURA E SEUS EFEITOS DE SENTIDO NAS
REPRESENTAÇÕES DO CINE JANGADA E DA CIDADE DE FORTALEZA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Linguística Aplicada do Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira.

FORTALEZA - CEARÁ

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Serpa, Arminda Silva de.

O documentário cinema Caradura e seus efeitos de sentido nas representações do Cine Jangada e da cidade de Fortaleza [recurso eletrônico] / Arminda Silva de Serpa. - 2021.

216 f. : il.

Tese (DOUTORADO ACADÊMICO) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Programa de Pós-graduação Em Linguística Aplicada - Doutorado Acadêmico, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira.

1. Análise do Discurso Crítica. 2. Documentário Cinema Caradura. 3. Ideologia. 4. Prática social. 5. Representações discursivas..
I. Título.

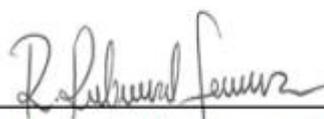
ARMINDA SILVA DE SERPA

O DOCUMENTÁRIO CINEMA CARADURA E SEUS EFEITOS DE SENTIDO NAS
REPRESENTAÇÕES DO CINE JANGADA E DA CIDADE DE FORTALEZA

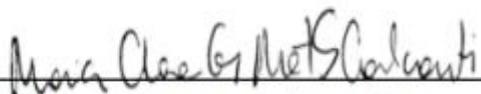
Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Linguística Aplicada do Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação.

Aprovada em: 22 de dezembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA



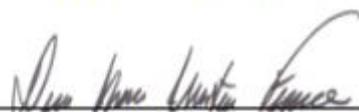
Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira (Orientador)
Universidade Estadual do Ceará – UECE



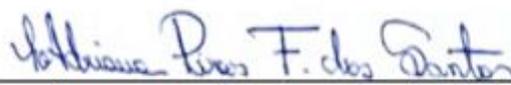
Profa. Dra. Maria Clara Gomes Mathias Cavalcanti
Universidade Federal do Ceará – UFC



Profa. Dra. Ana Paula Rabelo e Silva
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB



Profa. Dra. Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Profa. Dra. Leticia Adriana Pires Ferreira dos Santos
Universidade Estadual do Ceará – UECE

A Deus, sempre. Aos meus pais (in memoriam): Osana Rosa Silva de Serpa e José Cardoso de Serpa. A elas, santa e cidade (Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção. Ao(à) leitor(a) como amador(a) dos signos da cidade e do cinema.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Ruber, por ter atravessado comigo esse campo de saber.

A Anna Cecília, pela solidariedade sempre presente.

Aos meus irmãos: Artuzinda, Adolfo, Artuzete, Artuanete e José (*in memoriam*). Aos meus sobrinhos: Tiago, Raquel, Michelle, Mikaelle, Zacarias, Felipe, Pedro e João Adriano.

Ao Alexandre Vale.

A Josy e Jô Caminha.

Ao Vicente de Paulo, a Sarah Diva, a Dina e Lucineudo, pelas contribuições acadêmicas.

Ao Will, por ter me apresentado o pajubá.

Às professoras Claudiana Alencar e Ada Kroef, pela qualificação.

Ao Ismael e Jamille, secretários do Posla.

Ao Wilson, coordenador do Posla.

À Uece, pela acolhida laboral e acadêmica.



“O cinema era o lócus da sedução” (Regina Barros Leal).

RESUMO

Nesta tese, uma pesquisa linguístico-discursiva, de tipo documental e natureza qualitativa, semiótica e social, inserida nos estudos críticos da linguagem, mais precisamente na Teoria Social do Discurso, vertente proposta por Norman Fairclough (2016), analiso as representações discursivas do Cine Jangada e da cidade de Fortaleza, presentes no documentário Cinema Caradura (VALE; LIMA, 2012). Este revela a força que tem um objeto cultural para a compreensão das relações de poder, saber e linguagem. Partindo da ideia de um fractal/metonímia como forma de metaforizar a complexidade do olhar sobre cinema e cidade, o documentário assume diversas formas ao longo da análise, tornando-se filigrana e película de memória, entre outras representações, até configurar-se como a fonte de Mnemosine. As relações entre o Cine Jangada e a cidade são marcadas pelo simbólico e o imaginário, gerando um campo fértil de narrativas que se encontram nas falas inscritas no documentário. Enfocando a perspectiva teórica de Fairclough e Chouliaraki (1999), focalizo o ato de documentar como prática social e metafórica. O cinema, como uma forma simbólica, reveste-se de metáforas. Fairclough (2016) assinala que uma metáfora é mais que um “floreio retórico”, pois também é uma marca de identidade. Nesta tese, dentre outras categorias de análise, a metáfora foi a mais recorrente. Dessa forma, apresento o gênero documentário como forma de vida (BAZERMAN, 2006) e representação discursiva (NICHOLS, 2010. XAVIER, 2019). As transformações do Cine Jangada (1950 a 1966) de sala familiar, *cult*, passando pelo *bang-bang*, *kung-fu* e chanchadas, tornando-se um cine pornô, é o cerne do estudo. Outros destaques são: a cinemania da cidade de Fortaleza; o monopólio do mercado e o circuito exibidor independente; a Cinemar, que deu relevo à produção europeia em Fortaleza, lutando contra a hegemonia do cinema americano; o papel da ideologia ao examinar a natureza das formas simbólicas e como elas são produzidas (THOMPSON, 2009). Apresento como resultado as falas dos/as frequentadores/as, que revelam as condições de produção da vida do cinema. Uma forte representação, entre as demais presentes no documentário, é a que expõe a textualização do corpo como extensão do cinema e do cinema como extensão da cidade.

Palavras-chave: Análise do Discurso Crítica. Documentário Cinema Caradura. Ideologia. Prática social. Representações discursivas.

ABSTRACT

In this thesis, a linguistic-discursive research, of a documentary type and qualitative, semiotic and social nature, inserted in the critical studies of language, precisely in Critical Discourse Analysis, proposed by Norman Fairclough (2016), I analyze the discursive representations of the Cine Jangada and the city of Fortaleza, present in the documentary *Cinema Caradura* (VALE; LIMA, 2012). This reveals the strength that a cultural object has for the understanding of power relations, knowledge and language. Starting from the idea of a fractal/metonymy as a way to metaphorize the complexity of the look on the cinema and city, the documentary assumes several forms throughout the analysis, becoming filigree and memory film, among other representations, until configuring itself as a source of Mnemosyne. The relations between Cine Jangada and the city are marked by the symbolic and the imaginary, generating a fertile field of narratives that are in the speeches inscribed in the documentary. Focusing on the theoretical perspective of Fairclough and Chouliaraki (1999), I focus on the act of documenting as a social and metaphorical practice/way of life. Cinema as a symbolic form is covered with metaphors. Fairclough (2016), Fairclough (2016), points out that a metaphor is more than a “rhetorical flourish”, because it is also a distinguishing mark. In this thesis, among other categories of analysis, the metaphor was the most recurrent. In this way, I present the documentary genre as a way of life (BAZERMAN, 2006) and discursive representation (NICHOLS, 2010. XAVIER, 2019). The transformations of the Cine Jangada (1950 to 1966) from family room, cult, passing through bang-bang, kung-fu, and chanchadas, becoming a porn cinema, is the focus of this study. Other highlights are: the cinemania of the city of Fortaleza; the Market monopoly and the independent exhibition circuit; the Cinemar (which gave prominence to the European production in Fortaleza, fighting against the hegemony of American cinema); the role of ideology when examining the nature of symbolic forms and how they are produced (THOMPSON, 2009). I present as a result the speeches of the regulars, which reveal the conditions of production of the life of the cinema. A strong representation, among the others present in the documentary, is the one that exposes the textualization of the body as an extension of cinema and cinema as an extension of the city.

Keywords: Critical Discourse Analysis. Documentary Cinema Caradura. Ideology. Social practice. Discursive representations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Conceção tridimensional do discurso.....	55
Figura 2 - Dimensões da prática social.....	58
Figura 3 - Fachada do Cine Jangada.....	135
Figura 4 - Fachada do Cine Atapu.....	135
Figura 5 - Significado de Atapu.....	136
Figura 6 - Fachada do Cine Samburá.....	136
Figura 7 - Significado de Samburá.....	136
Figura 8 - Fachada do Cine Toaçu.....	137
Figura 9 - Significado de Toaçu.....	137
Figura 10 - Lançamento do Filme Monsieur Vincent.....	138
Figura 11 - Cena do Filme Monsieur Vincent.....	138
Figura 12 - Três gerações da família Severiano Ribeiro.....	139
Figura 13 - Lista de Filmes Exibidos pela Cinemar.....	139
Figura 14 - Fortaleza em 1950.....	141
Figura 15 - Propaganda da Sorveteria Cabana.....	141
Figura 16 - Folder da Cinemar.....	142
Figura 17 - Censura no Filme Castidade.....	143
Figura 18 - Theda Bara.....	144
Figura 19 - Cena de Nudez no Filme Os Cafajestes (1962).....	144
Figura 20 - Fachada do Novo Cine Jangada.....	145
Figura 21 - Entrada do Novo Cine Jangada.....	145
Figura 22 - Cena do Filme A Vida e a Paixão de Jesus Cristo.....	146
Figura 23 - Praça do Ferreira.....	147
Figura 24 - Dedicatória do Documentário Cinema Caradura.....	147

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	OS IRMÃOS LUMIÈRE E A MÁQUINA QUE ANIMA A VIDA: DO CINEMATÓGRAFO AO CINE JANGADA.....	21
2.1	A paixão escópica: da invenção do cinema à cinemania.....	21
2.2	Década de 40: a diversão cinéfila como o centro das atenções da cidade.....	33
2.3	Os anos 50 e o sonho de Amadeus Barros Leal: no cenário da jangada, surge a Cinemar.....	38
2.4	Os anos 70, 80 e 90: das artes marciais à rota pornô.....	41
3	A ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA: A LINHA TRANSDISCIPLINAR DE REBENTAÇÃO.....	45
3.1	A emergência dos estudos do discurso.....	45
3.2	A emergência da Análise de Discurso Crítica e suas questões.....	47
3.3	Norman Fairclough: língua(gem) como prática social e ideológica.....	52
3.4	Sociedade de consumo: liturgia diária da contemporaneidade e as dimensões da prática social.....	56
3.5	<i>Uroborus</i> : a metáfora da serpente ou de como o discurso incide sobre as práticas sociais e estas sobre aquele.....	59
3.6	Relações dialéticas entre prática discursiva e prática social.....	65
3.7	A questão da representação na ADC e suas relações com as questões de hegemonia e ideologia.....	67
3.8	A ADC como um dos campos de pesquisa em Linguística Aplicada.....	74
3.9	O documentário como forma de prática social.....	76
4	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA.....	85
4.1	Natureza da pesquisa.....	85
4.2	Caracterização do <i>corpus</i>	85
4.3	Etapas da pesquisa.....	86
4.4	Categorias de análise.....	86
5	O DOCUMENTÁRIO CINEMA CARADURA: FILIGRANAS DE UMA PAISAGEM, MAPA DE DESEJOS.....	87

5.1 O gênero documentário e suas características (a epistemofilia, a voz, as cenas e a dimensão indexadora).....	87
5.2 O documentário Cinema Caradura: voz e modos de representação.....	97
5.3 O documentário Cinema Caradura e suas questões.....	100
5.4 O signo sonoro “pei!” e a metáfora do vermelho.....	106
6 O DOCUMENTÁRIO CINEMA CARADURA NO <i>FRAME</i> DA LÍNGUA(GEM): REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DO CINE JANGADA E DA CIDADE DE FORTALEZA.....	114
6.1 Considerações iniciais.....	114
6.2 As representações do Cine Jangada e seus efeitos de sentido: do <i>cult</i> ao pornô.....	116
6.3 Roteiros e retóricas das falas: quem fala categoriza e entra no foco das representações.....	125
6.4 As imagens no documentário Cinema Caradura: a outra face das falas...	133
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS.....	158
ANEXO A - FOTOS DE NATÁLIA KATAOKA.....	165
ANEXO B - O CINEMATÓGRAFO JÚLIO PINTO.....	166
ANEXO C - A INAUGURAÇÃO DO MAJESTIC.....	169
ANEXO D - CAPA DO PROGRAMA MAJESTIC PALACE.....	172
ANEXO E - O PRIMEIRO CONTRATO PARA EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	173
ANEXO F - NOTAS SOBRE O USO DOS CHAPÉUS.....	175
ANEXO G - CRÔNICA DE NARCÉLIO LIMAVERDE.....	180
ANEXO H - HOMENAGEM DE NÚBIA BRASILEIRO AO CINE REX.....	181
ANEXO I - O CÓDIGO HAYS.....	183
ANEXO J - GLOSSÁRIO.....	185
ANEXO K - TRANSCRIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO CINEMA CARADURA.....	190

1 INTRODUÇÃO

“Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?
Tu queres vento de terra
Ou queres vento do mar?”
(Juvenal Galeno).

Um fractal é uma forma de ver. Uma forma de visualizar o infinito. Em outras palavras, o fractal é a possibilidade de captação da complexidade com um pequeno número de dados. O conceito de fractal foi elaborado por Mandelbrot, em 1975 (LIMA, 2010).

Em matemática, o fractal é uma estrutura geométrica complexa. As propriedades dessa estrutura, em geral, repetem-se em qualquer escala. Fractais, então, são objetos. Cada parte desses objetos é semelhante ao objeto como um todo. Uma estrutura metonímica, posso dizer.

Lima (2010) enfatiza:

Mandelbrot foi além das chamadas primeira, segunda e terceira dimensões. A dimensão zero qualifica o ponto. A dimensão um, a reta. A dimensão dois, o plano. A dimensão três, o volume. A quatro, o espaço-tempo. As dimensões fracionárias, ou fractais, são as dimensões “entre” (p. 39).

O fractal como uma maneira de ver se traduz em algo extremamente complexo e simples. Os fractais estão configurados pelas zonas do “entre” e se movimentam em direção da expansão, da abertura. No entanto, como assinala Sollers (2003):

Muitos poucos indivíduos vêem. Isto é mais que estranho, mas é assim. Não devemos, portanto, nos surpreender se o menor espetáculo tem, sobre a maioria, tanto efeito. As vociferações, os programas, o dinheiro, o circo, a televisão, o poder, isto é que é normal no que se poderia chamar de psicose narcísica endêmica de gênero humano (p. 22).

Sollers (2003), provocativamente, escreve:

Alguém, a quem mostro um canteiro de pensamentos, me diz: “Não vejo as flores”. Confissão corajosa, pelo menos não fingiu. E no entanto esta multidão de pensamentos amarelos, brancos e cor de malva, todos voltados para o sol, com suas unhas escuras de máscaras chinesas, como não senti-los no ar em vias de sorver a luz? Como não decifrar esta flotilha de borboletas imóvel? E, inesperada, esta rosa cor de chá, vinda diretamente do campo, fechada, perdida, como não seguir sua expressão interminável,

uma vez reanimada pela água, sua transformação em punho inquieto que busca, compacto, o máximo de abertura? (p. 22-23).

A complexidade do olhar, o movimento em direção à abertura levou-me para o campo da Linguística Aplicada, para a Análise do Discurso Crítica. Nesse sentido, a análise do objeto documentário Cinema Caradura, para mim, dadas as devidas proporções, é um fractal da cidade de Fortaleza, pois esta está representada nele, em escala menor. Ele representa uma metonímia da cidade.

Raquel Rolnik (1995), em sua tentativa de responder à questão sobre o que define uma cidade, aponta diversos fatores. Entre eles, está a emoção da chegada de alguém a um lugar de visita ou morada. Ela descreve:

Quando, no alto das montanhas de Machu Picchu, pisamos nas pedras da cidade, uma emoção forte se apodera de nós. Esta estranha sensação anuncia do deserto as sete portas da Muralha de Jerusalém. Quem, do avião, vê São Paulo que se avizinha, perde a respiração ao perceber-se perto das centenas de torres de concreto e luzes da cidade. Que fenômeno é este capaz de se fazer sentir no corpo de quem dele se aproxima? (p. 7).

Esse fenômeno, apontado por Rolnik (1995), revela a relação que existe entre a cidade e o corpo. O êxtase de uma visão, a visão de um esplendor. Otacílio de Azevedo (1992), em Fortaleza Descalça, descreve o deslumbramento diante das luzes da cidade:

Quando cheguei em Fortaleza, por volta de 1810, matuto vindo de Redenção, anoitecia. Da janela do trem, através da fumaça lançada em golfadas escuras pela trepidante locomotiva, deslumbravam-me a luz dos combustores a gás (p. 23).

Otacílio de Azevedo (1992) traça, para nós, uma paisagem da cidade de Fortaleza, pode-se dizer uma fotografia à qual só temos acesso hoje, graças ao que ele deixou escrito. Assim ele vai nos situando em muitos lugares, em uma das praças mais importantes da cidade, por exemplo:

No outro dia, sol a pino, visitamos a Praça do Ferreira, onde tomamos um refresco no Café do Comércio, artístico quiosque feito de madeira. Havia outros, um em cada esquina da praça: Café Java, Café Elegante e Restaurante Iracema. No centro do passeio, à falta de óleo, gemia um catavento, sobre uma cacimba gradeada. Enchia uma imensa caixa-d'água pintada de roxo-terra (p. 24).

Esse velho catavento sem óleo, gemendo ao vento, essa imagem da praça e seus quiosques tornaram-se memória e desta forma instauraram no manejo da língua um papel de escrita, de palco. Agora somos nós a entrar nesse palco para compreender as transformações da cidade de Fortaleza.

Essas transformações podem ser constatadas em livros como **Fortaleza Descalça** (1992) e tantos outros como **História Abreviada de Fortaleza e Crônicas sobre a Cidade Amada** (1974), de Aderaldo. Ainda em **Coisas que o Tempo Levou: crônicas históricas da Fortaleza Antiga** (2000), de Raimundo de Menezes. Também em **Fortaleza Velha** (2013), de Nogueira. Uma tecnologia, como o cinema, trouxe inúmeras mudanças para a cidade e Ary Bezerra Leite (2011) conta com maestria essa história em **A Tela Prateada (Cinema em Fortaleza - 1887-1959)**. Como surgem as transformações? O próprio espaço urbano se encarrega de contar. Mas se algo desapareceu da paisagem, o registro disso pode nos legar os vestígios de sua existência. Isso aconteceu, por exemplo, no documentário Cinema Caradura. Ele resgata a história do Cine Jangada.

Uma cidade também pertence ao âmbito do desejo. O desejo de, como herdeiros de ruínas, conseguirmos discernir, “através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins” (CALVINO, 2007, p. 10).

Italo Calvino (2007), em **As Cidades Invisíveis**, focaliza a cidade como um símbolo complexo. Ele enfatiza que a cidade é composta por inúmeras relações que se estruturam entre as medidas do espaço e dos acontecimentos. Muitas vezes são acontecimentos do passado. Entre essas relações estão o desejo, a memória, os símbolos, as trocas, os olhos, o nome, os mortos, aquilo que se oculta na cidade etc.

Em **As Cidades Invisíveis** (2007), o famoso viajante Marco Polo descreve para Kublai Khan as incontáveis cidades do imenso império do conquistador mongol. Nesse relato, o/a leitor/a entra em contato com uma geografia fantástica, com o tom encantatório das fábulas e contos populares, as duplicidades do espelho literário, as insaciabilidades do desejo. Enfim, com as refrações da memória.

Marco Polo, como Sherazade, inclina-se sobre o imperador e descreve para este encantadores lugares tecidos com o manto da invisibilidade, tais lugares

revelavam talvez a nudez do imperador. Assim como o rei, o imperador também estaria nu? Quem realmente poderia possuir territórios de sonhos e memórias?

Uma cidade se configura como uma peça de xadrez, pode mesmo ser semelhante a uma partida de xadrez. No texto de Calvino (2007), o complexo símbolo da cidade não é representado somente pelo xadrez. A cidade revela-se também através da tensão entre a geometria e o emaranhado da existência humana. As vivências do espaço muitas vezes desequilibram planos. A cidade é um catálogo interminável de formas. Calvino (2007) assinala:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (p. 44).

O atlas das formas da cidade é bastante interessante e variável. Calvino (2007) descreve a existência de

[...] cidades leves como pipas, cidades esburacadas como rendas, cidades transparentes como mosquiteiros, cidades fibra-de-folha, cidades-linha-da-mão, cidades-filigrana que se vêem através de sua espessura opaca e fictícia (p. 69-70).

Um relatório tem a função de expor objetivamente os resultados de uma atividade, pesquisa, negócios etc. Marco Polo, porém, preenchia seus relatos com enigmas e descrições fantásticas. No entanto, somente nos relatórios, ou melhor, nas histórias, nos registros da memória, as torres destinadas a desmoronar, resistem. E resistem como um desenho fino, uma filigrana que sobrevive às ruínas.

O documentário Cinema Caradura é um desenho fino, uma película da memória. Ele assinala a importância do cinema na cidade de Fortaleza. O cinema guarda, em si, a cidade e a cidade é representada pelo cinema. A cidade-cinema também tem outras marcas simbólicas como o canhão (Forte de Schoonenborch, um dos embriões da cidade), a santa (Fortaleza de N. Sra. da Assunção, outra representação da cidade), a índia Iracema (personagem de Alencar, um ícone cultural da cidade), o mar etc. O documentário, para mim, tornou-se metaforicamente uma filigrana que preservou, das ruínas, o espaço rico e polêmico do Cine Jangada. E mostrou invisibilidades.

Entrei em contato com o trabalho de Vale e Lima (2012) quando fazia uma formação básica em Psicanálise, no corpo Freudiano Escola de Psicanálise - Seção Fortaleza. Já era a 2ª edição do documentário “Cinema Caradura” (2012). O documentário vinha acompanhado pelo livro “No escurinho do cinema: cenas de um público implícito”, de Vale (2012).

Documentário e livro estavam comportados em um kit charmoso e instigante (vide Anexo A). Nele, podíamos ver as fotos de Natália Kataoka. São duas fotos que também são reproduzidas na capa do livro e na estampa do documentário. Em uma foto, pode-se visualizar o fragmento do rosto de um homem com bigodes, olhos cerrados. É a representação da cena de quem paga para entrar no cinema. É o ato de comprar o ingresso. A cena comum de um “público implícito”.

Na outra foto, pode-se ver um homem observando os negativos de um filme. A foto representa o trabalho do editor cinematográfico, a montagem de um filme. Provavelmente, a montagem seja do próprio documentário “Cinema Caradura” (2012). Esse documentário traça uma verdadeira saga de um cinema, na cidade de Fortaleza, o Cine Jangada. Em 1996, quando desapareceu do cenário fortalezense, o Jangada era cinquentenário.

O documentário “Cinema Caradura” (2012) foi indicado ao prêmio Pierre Verger 2012 pela Associação Brasileira de Antropologia. A indicação demonstra a importância do trabalho dos documentaristas para a compreensão do que move um circuito exibidor, ou seja, as engrenagens econômicas e culturais que circundam o ato de ir ao cinema. Além das relações entre esse aparelho cultural e a cidade.

O Cine Jangada é o tema predominante do documentário “Cinema Caradura” (2012). O cinema representa o próprio cinema. Há nisso, uma metanarrativa. Nesta, encontra-se a cidade e o espaço do cinema como metáfora, ideologia, lugar de fala. O movimento de abertura e fechamento desse cinema revela a força que um objeto cultural encerra para a compreensão das relações de poder, saber e linguagem.

É relevante apreender as relações entre o Cine Jangada e a cidade como relações marcadas pelo imaginário e o simbólico. Há um campo fértil de narrativas, ou seja, as histórias que se encontram no rastro desse objeto cultural. O documentário registra diversas experiências urbanas corporificadas na existência do Cine Jangada.

Essas diversas experiências encontram-se num período que vai de 1950 a 1996. O Jangada, em sua última fase, refletiu a resistência de um cinema que sofreu várias transformações: de sala familiar, *cult*, passa pelo *bang-bang*, *kung fu* e chanchadas. Por último, transforma-se em cine pornô.

As falas inscritas no documentário enfocam diferentes vivências e visões sobre o Cine Jangada, um cinema, que já no nome, faz referência a um dos símbolos mais fortes da cidade, vinculado à liberdade e sobrevivência do povo cearense. Tal símbolo, a jangada, já se faz presente no discurso de inauguração do cinema como uma metáfora da resistência:

O nome Jangada é uma justa e espontânea homenagem aos bravos jangadeiros das plagas cearenses. Verdadeira expressão de tenacidade, heroísmo e audácia, em cuja coragem nos abrigamos para sentir a sua vibratibilidade e não recuar frente às tormentas próprias do negócio. Como os jangadeiros não recuam frente às ondas revoltosas do nosso mar bravio, nas lutas cotidianas pelo sustento de suas famílias e de nós outros. Que os ventos benfazejos que açoitam as velas das rústicas embarcações soprem sempre para nós, dando-nos coragem, dando-nos entusiasmo e assim, venceremos (discurso proferido na inauguração do Cine Jangada, fevereiro de 1950).¹

O documentário Cinema Caradura (2012) sinaliza, através das falas dos/as frequentadores/as, que a cidade de Fortaleza corresponde a um campo de referências temáticas, a variadas produções de sentido. O Cine Jangada, projetado no documentário, tornou-se um repertório de falas e imagens que produzem diferentes vozes derivadas do relacionamento entre cinema e cidade. Cidade e cinema agora habitam o território da língua, isto é, um cenário montado linguisticamente.

O Cine Jangada, posto como discurso, traz como matéria de reflexão os muitos modos de dizer a cidade. O elemento político da *polis* transpira pelos marcadores languageiros, transpira através da representação como prática ideológica, pois afetada pela ordem do simbólico. A vida de um cinema e seus vínculos com a cidade é memória, é linguagem.

A perspectiva de minha análise não é a do espaço físico do cinema, mas a do espaço da língua, ou seja, as representações discursivas sobre o Cine Jangada

¹ Vide anexo de transcrição. Foi proferido por Amadeus Barros Leal. No documentário é interpretado pelo ator cearense Cláudio Jaborandy).

presentes no documentário Cinema Caradura. O espaço físico transformou-se em um espaço configurado pela língua(gem) do documentário. Este expressa cenas que cifram a cidade em relação ao movimento da experiência de ser tomada como uma narrativa de pertencimentos e exclusões.

O Cinemão, como também ficou conhecido o Jangada, deixou sua marca indelével, mesmo havendo discursos que prefeririam soterrá-lo para sempre. Tendo sobrevivido nas malhas de uma película cinematográfica, ele comprova que uma cidade é constituída por histórias de lugares que existem e dos que já não existem, mas ficaram na memória e aqui e acolá emergem dos discursos, nas imagens, na marca da identidade de um povo, de uma voz.

A memória do cinema configurada pela língua(gem), para mim, demonstra que a relação entre Linguística Aplicada e Análise do Discurso Crítica atravessa as linhas do contorno disciplinar e instala a pesquisa nas zonas fronteiriças. Esse atravessamento pode ser melhor entendido ao se focalizar o fenômeno denominado “linha de rebentação”.

No mar, há uma linha de rotura. É o lugar da praia onde as ondas se quebram, também chamada de zona de rebentação. Na flor, essa linha produz o efeito de desabrochar, de abrir o botão da flor, é o ato de rebentação da planta. No campo aplicado da linguística, essa linha é como uma onda que se quebra em tantas outras. Em outras palavras, é a interface entre diferentes áreas e disciplinas que se interessam por questões relacionadas ao profundo mar da língua(gem).

Minha análise, inserida na perspectiva transdisciplinar, vincula-se ao autor(a) como produtor(a) e referenda uma análise crítica voltada para o lugar que ocupa o(a) produtor(a) na luta de classes. E nessa luta, conseguir movimentar os recursos de produção, consumo e distribuição na sociedade capitalista.

Como tratar o discurso da memória embutido no documentário? Procurei observar imagens, analisar as falas como referências da prática social de documentar. Nela, o uso da língua(gem) está ligado a processos sociais e culturais. O documentário Cinema Caradura representa um discurso sobre uma temporalidade (dos anos 50 aos 90) e mostra o papel da língua(gem) na organização e na manutenção da hegemonia de determinados grupos sociais. Nas falas, as escolhas lexicais, por exemplo, são condicionadas por ideologias.

Documentar já é em si um ato de registro da memória. Então, já há uma inserção natural da memória ao tema particularmente focado aqui, através do próprio documentário. A memória pode ser vista sob diferentes aspectos. Há memória social, institucional, mitológica etc. Procuro trabalhar a memória como um documento de imagens e falas. O aspecto discursivo (representacional) e semiótico prevalecem.

Aponto como referencial teórico sobre a memória os escritos de Aderaldo (1974); Azevedo (1992); Bruno (2012); Davallon (1999); Ferreira Netto (2009); Gadelha (2001); Leite (2011); Maciel (2004); Menezes (2000); Nogueira (2015); Ponte (2014); Silva Filho (2001) e o próprio Vale (2012).

Os autores acima citados demonstram, de forma heterodoxa, quando usam crônicas literárias, ou de forma ortodoxa, quando se amparam em dados históricos que a memória é um jogo de força simbólico, uma questão social. Os objetos culturais como livros, ruas, filmes, documentários são operadores de memória social.

O documentário, como um objeto cultural, é uma modalidade classificatória de materiais de vida e estes quando inventariados perduram para além do nosso esquecimento. O Cine Jangada venceu a precariedade física, tornando-se matéria prima de um documentário que o projetou como um *locus cult* e não soterrou sua condição de reduto marginalizado.

O ato de documentar é uma prática textual, social e discursiva, o ato de ir ao cinema também. O ritual de comprar um ingresso, frequentar um espaço cinematográfico, por exemplo, não é um ato puramente destituído de um funcionamento ideológico. Então, o documentário Cinema Caradura mostra que as práticas culturais estão estreitamente enlaçadas com as práticas econômicas em suas representações discursivas.

A Análise do Discurso Crítica (ADC) serviu como referencial teórico da minha pesquisa. A ADC chancela estudos qualitativos que têm no texto seu principal material de pesquisa.

Esta tese tem como objetivo geral empreender uma análise do documentário Cinema Caradura, fundamentada na Teoria Social do Discurso, precisamente na abordagem dialético-relacional, de Fairclough. Essencialmente, a tese configura-se em mostrar de que forma as representações discursivas sobre o

cinema em geral e o Cine Jangada em particular revelam e instauram a relação entre discurso, cidade e sociedade.

São objetivos específicos da tese: contextualizar histórico-socialmente o cinema na cidade de Fortaleza, focalizando o Cine Jangada nesse contexto; caracterizar e descrever o gênero documentário; destacar e analisar as representações discursivas e ideológicas no documentário Cinema Caradura.

O documentário Cinema Caradura (2012), *corpus* desta pesquisa, teve a realização de Aldeia, Ursamaior e Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO). Foi patrocinado pelo Governo do Estado do Ceará (Secretaria da Cultura) no V Edital de Cinema e Vídeo. Foi dirigido por Alexandre Vale e Simone Lima e produzido pelo Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO/ UFC). O roteiro é de Alexandre Vale e Simone Lima. O DVD tem duração de 45min.

A pesquisa encontra-se dividida em cinco seções. Na primeira, intitulada “Os irmãos Lumière e a máquina que anima a vida: do cinematógrafo ao Cine Jangada”, faço a contextualização histórico-social do Cine Jangada. De 1895, quando se inicia a paixão escópica diante do movimento das primeiras imagens, conto um pouco da história de exibição do cinema na cidade de Fortaleza, até o declínio do circuito exibidor no centro da cidade.

Na segunda, chamada “A Análise do Discurso Crítica: a linha transdisciplinar de rebentação”, faço a abordagem do referencial teórico-metodológico.

Na terceira seção, nomeada “Procedimentos metodológicos da pesquisa”, apresento a natureza da pesquisa, a caracterização do corpus, as etapas da pesquisa e as categorias de análise.

Na quarta, denominada “O documentário Cinema Caradura: filigranas de uma paisagem, mapa de desejos”, faço a contextualização do objeto analítico em foco. Escrevo sobre o gênero documentário em geral e depois sobre o documentário Cinema Caradura.

Na quinta seção, designada “O documentário Cinema Caradura no *frame* da língua(gem): representações discursivas do Cine Jangada e da Cidade de Fortaleza”, faço uma análise de metáforas e representações discursivas e ideológicas. Também da prática social e discursiva do ato de documentar.

2 OS IRMÃOS LUMIÈRE E A MÁQUINA QUE ANIMA A VIDA: DO CINEMATÓGRAFO AO CINE JANGADA

“As horas passavam vagarosas
e a vida era tão branda!
Debruçados no verde das varandas,
víamos os bondes que vinham do Benfica
ou do sonho.
E até o enfadonho
era agradável.
Nada sem ritmo. Nada censurável.
Bebíamos suavemente o nosso hidrolitrol
com fatias de nuvens
e de sol”
(Artur Eduardo Benevides)

2.1 A paixão escópica: da invenção do cinema à cinemania

Em 28 de dezembro de 1895, um sábado, a invenção dos irmãos Louis e Auguste Lumière surpreendeu e entusiasmou o mundo com um aparelho estranho, uma espécie de caixa de madeira, dotada de uma luneta e de uma manivela. O aparelho que animava a fotografia tinha também um estranho nome: *cinématographe*. Era uma palavra ainda desconhecida na língua francesa.

No *cinématographe* – na nossa língua, cinematógrafo – o cotidiano ganha destaque: a saída de uma fábrica, em Lyon, em 1895, prende os olhares à tela. As imagens fascina e divertem, tão simples e ao mesmo tempo tão complexas, elas parecem reinaugurar o olhar. Mostrar, no cotidianamente visto, algo ainda não visto.

As imagens que revelavam a paixão escópica diante do movimento imagético daquele estranho aparelho eram o banho de um bebê; a chegada de um trem à estação de *La Ciotat*; um regimento em marcha; um partida de cartas e... o mar.

A novidade era um verdadeiro teatro de imagens. Assinalava o início de um “paraíso artificial”², pois no futuro, as pessoas se deslocariam de suas casas ou trabalho, para entre outras coisas, sonhar. Ainda era a permissão de um luxo, ou

² A expressão remete a Paraísos Artificiais, nome de um livro do poeta francês Charles Baudelaire, publicado em 1860. Baudelaire analisa os efeitos de três substâncias psicotrópicas: o haxixe, o ópio e o vinho. O cinema, a meu ver, também pode ser visto como um paraíso artificial por sua capacidade de alterar percepções, produzir excitações, criar uma atmosfera de sonho.

seja, parar um pouco a roda da produção tão acelerada de suas vidas e contribuir para a do lazer cultural.

Essa nova forma de produção e consumo, assinala Leite (2011), teve início com a criação do cinematógrafo:

A história da exibição comercial do cinema começa no dia 28 de dezembro de 1895, sábado, quando em memorável sessão no subsolo do Grand Café, no Boulevard des Capucines, Paris, é apresentado na matinal das 10 horas o Cinématographe Lumière. A programação desse dia compreende sessões de 10 às 11h30, das 14 às 16h30 e das 20 às 23 horas (p. 13).

Leite (2011) também registra:

Pouco mais de seis meses depois, ocorre a primeira sessão de cinema no Brasil, a 8 de julho de 1896, à rua do Ouvidor nº57, no Rio de Janeiro, quando foi exibido, para a imprensa, um aparelho denominado omniographo – um apelido comercial como muitos outros inventados pelos divulgadores da nova e extraordinária invenção: o cinema. Embora não se haja precisado o nome de seu proprietário, aceitamos que esse pioneiro foi o italiano Victor Di Maio, à época com 44 anos de idade, e que se integra à história de Fortaleza, a 28 de agosto de 1908, quando inaugura o primeiro cinema fixo da cidade: o Cinematographo Art-Nouveau (p. 16).

Antes da inauguração do primeiro cinema fixo, Menezes (2000) descreve a dinâmica dos bioscópios na cidade de Fortaleza. O bioscópio era uma modalidade de lanterna mágica que projetava, numa pequena tela, aspectos parados de alguma cidade da Europa ou episódios de uma história.

Segundo Menezes (2000), o introdutor do bioscópio em Fortaleza foi um italiano chamado Pascoal. Ele instalou um bioscópio no quarto quarterão da rua Barão do Rio Branco.

Menezes (2000) relata que as melhores exibições, as que causaram um sucesso formidável, foram O Jubileu da Rainha Vitória e Os Pombos de São Marcos.

O êxito obtido pelos bioscópios foi considerável. Então, eles apareceram em diversos pontos da cidade: na rua Major Facundo; na Praça do Ferreira, no prédio do Clube Iracema e no Beco das Trincheiras, esquina da rua Senador Pompeu.

Depois do bioscópio, apareceu o *Kinetofone*, que era uma combinação do bioscópio com o gramofone. A novidade foi armada no Theatro José de Alencar, com êxito retumbante. Segundo Menezes,

[...] constituía a suprema delícia os versos da poesia de Gonçalves Dias Minha Terra Tem Palmeiras... que eram declamados com perfeição. Além disso se ouviam em cena latidos de cachorro, quebra de louças, toques de sinos... (p. 81).

Em 1909, outros cinematógrafos surgiram na capital. Henrique Mesiano abria o Cinema Rio Branco, na rua do mesmo nome. Também nesse mesmo ano, Júlio Pinto inaugurava o Cassino Cearense, na rua Major Facundo.

Menezes (2000) registra o que era consumido culturalmente naquela Fortaleza:

E as fitas que eram exibidas? E os artistas que estavam na moda? Como filmes extraordinários apareceram na tela A filha de Netuno, O Conde de Monte Cristo, A filha do Faroleiro e Dama das Camélias, que foi exibida, nesta capital, quase trezentas vezes! As películas seriadas já caíam no gosto popular: A Herança Fatal, em 24 séries; A Casa do ódio e a Mão Negra atraíam multidões. Como artistas a arrancar palmas entusiásticas da platéia cearense, figuravam Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lidia Borell, Itália Manzini, George Walsh, Eddie Polo, Asta Nielsen e o impagabilíssimo Max Linder, o rei do riso... (p. 83).

Menezes (2000) descreve como ocorria a apresentação das fitas no Cinema Júlio Pinto:

Durante a apresentação das fitas que eram silenciosas, um pianista tocava as músicas mais em voga. No cinema Júlio Pinto, as irmãs Teodorico tiveram a sua época, dedilhando ao piano as valsas prediletas do público. E, ao final, as negras Teodorico recebiam as palmas dos seus fãs... que não eram poucos. O pilombeta, comprido e magruço, de mãos longas, também se exibia ao piano em músicas incríveis... depois, com o tempo, tudo passou... (p. 83).

Na crônica “O cinematógrafo Júlio Pinto” (vide Anexo B), Azevedo (1992) descreve a localização, o salão de projeções, até mesmo a marca do aparelho projetor, “Parthé”. Na descrição minuciosa de Azevedo (1992), visualizamos o ambiente artístico com o piano e o famoso Pilombeta, com acompanhamento orquestral.

Azevedo (1992) ainda chama a atenção para o trabalho dos pintores de tabuletas, a quem cabia reproduzir ali, com tinta a cola, retratos dos artistas preferidos pelo público.

Os cinemas ainda eram mudos e segundo Azevedo (1992), o cinema Júlio Pinto foi o pioneiro do cinema falado. Assim ele registra na crônica:

Os cinemas eram mudos, ainda: Júlio Pinto, Polytheama, Amerikan Kinema e o Dio Maio. Foi Júlio Pinto o pioneiro do cinema falado. Apareceu, ali, um aparelho com o sistema “Vitaphone”. O som era gravado em discos, que começavam a rodar no momento em que tinha início a fita. Quando esta quebrava, era preciso contar os quadros perdidos e intercalar pedaços de fita preta. Se não se fazia esta substituição, o som perdia a sincronização com a imagem. Lembro-me de que, certa vez, uma fita já bastante avariada foi levada à tela. Como não houvera substituição dos quadros avariados, no melhor momento do idílio, a bela estrela começou a falar com voz de homem e o fogoso galã em voz de contralto. Isso fez a delícia da arraia-miúda, sempre atenta à comicidade (p.30).

Para Aderaldo (1974), o cinema falado foi inaugurado em 1930, com a fita “Broadway Melody”, exibida no Cine Moderno (para isso readaptado, pois fora construído em 1921 para películas não sonoras ou “mudas”).

O Cine Majestic foi considerado o primeiro grande e moderno cine da capital. Aderaldo (1974) registra:

O Cine Majestic, que deu grande impulso ao progresso da cidade, não só no que tange à sua construção, toda de ferro, a exemplo do Mercado e do Teatro José de Alencar, como ainda relativamente ao costume que criou de fazer com que as famílias passassem a sair de suas casas e não se limitassem às rodinhas de calçadas, foi inaugurado em 1917. E, em 1922, foi inaugurado o Cine Moderno, frequentado pelas melhores famílias da terra, dando-se assim novo passo para a alteração de costumes arraigados nos habitantes da cidade, até então excessivamente caseiros (p.53).

Na crônica “A Inauguração do Majestic” (vide Anexo C), Azevedo (1992) discorre sobre a estreia daquela casa de espetáculos no dia 14 de julho de 1917. O salão estava revestido de espelhos e de flores e ali se encontrava “toda a fina flor da sociedade cearense” (p.105).

O programa inaugural do Majestic (vide Anexo D) trazia como atração principal a apresentação da transformista Fátima Míris. Azevedo (1992) registrou esse momento:

Da segunda porta do bellissimo cenário, surge Fátima Míris, vestida como japonesa e, após entrar rapidamente na primeira porta, voltou a sair, desta vez na forma de um pastor. Era inacreditável tudo aquilo. Jamais olhos humanos haviam contemplado uma transformação tão rápida. E, assim, consecutivamente, a genial transformista ia, cada vez mais rápido, mudando de figura com ligeireza e perfeição: era um rapaz, era um próspero comerciante, uma linda jovem, um padre. Os aplausos estalavam, repetidos (p.106).

Os cinematógrafos, pequenas salas de exibição, eram um divertimento barato, davam acesso às camadas populares, sobretudo ao público masculino, foram sumindo da paisagem de Fortaleza. Bruno e Farias (2012) sublinham:

Depois, a partir da década de 1910, como em outras cidades do mundo, o cinema tornou-se mais elitizado, direcionado para os setores abastados e com filmes dirigidos também ao sexo feminino. Deixou de ser mera curiosidade para virar um negócio lucrativo, o que explica a fundação de cinema de luxo a exemplo do citado Majestic e do Cine Moderno, em 1921 (também situado na Praça do Ferreira). Somente em 1940 e em 1958 surgiram em Fortaleza cinemas de igual porte, o Diogo e o São Luiz, respectivamente (p.103-104).

O Cine Diogo foi instalado na rua Barão do Rio Branco, em um prédio alto, para os padrões da época. O prédio foi considerado o segundo arranha-céu de Fortaleza. O primeiro foi o Excelsior Hotel. São Luiz e Diogo, localizados em prédios fastosos, exibiam pompa e ostentação naquela Fortaleza dos anos de 1950. Bruno e Farias (2012) descrevem:

Eram prédios luxuosos, visando atender ao “bom gosto” das elites em seu lazer. Os referidos cinemas de luxo foram criados por um dos negociantes mais conhecidos no país, no ramo de exibições cinematográficas, Luís Severiano Ribeiro, cearense de Baturité, e durante décadas foram bastante frequentados por jovens das elites locais (p.104).

A ação da indústria cinematográfica está vinculada a uma temporalidade moderna ou mesmo pós-moderna. A relação entre o cinema e o espaço urbano produz novas percepções do espaço. Além de que as imagens que o cinema veicula tornaram-se um produto cultural. Elas influenciam gostos; sonhos; vendem produtos; imortalizam gestos; criam identidades etc.

O cinema mudou bastante a configuração física e cultural da cidade de Fortaleza. Bruno e Farias (2012) constataam:

O cinema, talvez, possa ser considerado um dos elementos da “modernidade” de maior impacto em Fortaleza na primeira metade do século XX, por possibilitar o rompimento dos hábitos mais reclusos, principalmente os da mulher, e por difundir valores, condutas e comportamentos europeus e norte-americanos – os filmes despertavam entre as pessoas os sonhos e os desejos de se comportarem como as atrizes e galãs, buscando imitá-los no modo de vestir, corte de cabelos e ate pensamentos [...] (p.104).

O cinema tornou-se uma opção de lazer bastante procurada por uma boa parte da elite cearense; outras opções eram as festas; missas (havia o lado social e não só religioso do culto católico); clubes e praças também (com destaque para o Passeio Público). Bruno e Farias (2012) comentam:

As opções de lazer eram poucas. Praias eram frequentadas somente pela “molecada” que tomava banho despida, muitas vezes. Era no mar que se jogavam os detritos das casas, e ficar “bronzeado” ia contra o modelo de beleza europeia, o qual exaltava a pele clara, sem falar que se associava mar a mortes, em virtude dos naufrágios. Para os adultos, ir à praia constituía-se um aborrecimento, ocorrendo só por prescrição médica – os homens banhavam-se, rapidamente, de camisa e ceroulas; as mulheres, com longos camisolões de algodão [...] (p.105).

Os detritos jogados no mar eram levados em quimoas. Ferreira Netto (2009), em nota de rodapé, esclarece sobre o significado de “quimoas”:

Como não havia serviço de esgoto, as pessoas lançavam seus dejetos em espécies de barris de madeira. Esses barris (quimoas) eram levados por homens que carregavam e despejavam seu conteúdo na praia, lavando-os depois e devolvendo às famílias. Muitos quimoeiros executavam esse serviço em troca de comida e/ou aguardente, não concluindo prontamente o serviço, esborrachando-se no chão junto às quimoas e os detritos fecais que se espalhavam deixando o mau cheiro no caminho (p.48).

Fortaleza sempre foi uma cidade marcada por contrastes. De um lado, a pobreza extrema, de outro, a extrema sofisticação. O lixo e o luxo da aldeia, como bem definiu o compositor Ednardo (1973), na música Terral.

Leite (2011) ressalta que

[...] a capital cearense era de certa forma privilegiada no acesso a novas tecnologias. Além de receber a passagem regular dos navios britânicos oriundos do Porto de Liverpool, em rota para os portos americanos, a cidade era beneficiada pela Empresa Telephonica do Ceará que, firmando acordo comercial com a Western Electric Company, do grande inventor americano Thomas Alva Edison, introduzia na região todos os seus inventos (p.19).

Esse privilégio da capital cearense, segundo Leite (2011), foi o que possibilitou, no dia 19 de setembro de 1897, o primeiro encontro da cidade de Fortaleza com as imagens cinematográficas.

A Empresa Telephonica do Ceará, do empresário cearense Arnulpho Pamplona, foi inaugurada a 10 de setembro de 1891. Pamplona assumiu o papel de

difundir tecnologias. A empresa era agente de uma companhia de Eletricidade dos Estados Unidos da América do Norte.

Pamplona se preocupou em expandir a empresa e também em fazer funcionar o segmento de entreposto comercial dela. E segundo uma nota de A República, datada de 13 de outubro de 1892, reproduzida por Leite (2011), a Telephonica do Ceará anunciou-se como:

[...] agente da Western Electric e Company de New York e Chicago, com Sucursais em – London, Antuérpia, Paris, etc., e recebendo também encomendas de “aparatos electricos por preços moderados para que se acha autorizada pelos fabricantes J. U. Brunnell e Cia. de New York, Min e Genest de Berlim, pela Sociéte Générale de Téléphones – de Paris e Charles Kaening de Viena (p.20).

Leite (2011) informa: “Assim, quando o pioneiro Frederico Figner aqui chegou divulgando o fonógrafo, em 16 de dezembro de 1891, a Empreza Telephonica do Ceará já dispunha para venda fonógrafos de Edison” (p.20)

Dessa forma, segundo Leite (2011), foi através da Empreza Telephonica do Ceará que vieram para Fortaleza os equipamentos de Edson para fotografias em movimento: o *kinetoscope* ou kinetoscópio de visor (permitia a visão individual de uma fita cinematográfica) e o *kinetoscope* de projeção ou projetoscópio.

Leite (2011) informa que no mês de setembro de 1897 apareceram os primeiros equipamentos comercializados na capital cearense e isso despertou o interesse de investidores (vide Anexo E, o primeiro contrato para exibição cinematográfica). Leite (2011) relata:

[...] surgem, simultaneamente, dois empreendimentos pioneiros na demonstração do cinema: Braga e Acton, uma associação entre o Comendador Ernesto de Sá Acton e o empresário A. Ferreira Braga, com um teatrinho de 500 lugares, à Rua Senador Pompeu, lançando o Kinetoscope; e o popular Mané Coco, Manoel Pereira dos Santos, proprietário do Café Java – o famoso quiosque da Praça do Ferreira, expondo comercialmente o seu aparelho à rua Formosa (atual Barão do Rio Branco), nº 56 (p.21).

Leite (2011) considera que

Talvez pelo espírito de competição entre estes empresários, temos que os cearenses viram as primeiras imagens em movimento através do revolucionário kinetoscópio de Edison, no sábado, 19 de setembro de 1897, marco histórico que deve ser incluído no calendário comemorativo da cidade (p.21).

Fortaleza tinha público para o cinema e a constante presença deste nas sessões de exibidores ambulantes; o prestígio que desde o início o cinema atraiu sobre si; o apoio das autoridades locais foram fatores que contribuíram para que os primeiros cinemas fixos de Fortaleza se confirmassem como um potencial mercado.

Leite (2011), em nota, descreve as estratégias usadas para atrair o público:

Desde o advento das salas cinematográficas, em 1908, a população era atraída para os cinemas através de cartazes colocados em pontos estratégicos da cidade, impressos lançados na rua e boletins distribuídos aos frequentadores no acesso às sessões. O exibidor sempre buscou artifícios para aumentar seu público, com promoções especiais, concursos, distribuição de ingressos vinculados a compras comerciais, e até mesmo o desfile de rua, à base da tradicional estratégia circense do “hoje tem espetáculo? [...] (p.83).

A estratégia para atrair público também recebeu suas críticas. Havia cortejo festivo de jovens, ou melhor dizendo, um pregão, que pelas ruas da cidade ia perguntando e respondendo: “Hoje tem espetáculo? Tem sim, sinhô!”. Leite (2011) reproduz, em nota, a crítica feita em relação à prática de divulgação do evento cinematográfico:

É um espetáculo desgracioso o reclamo que um cinema desta capital tem feito, soltando nas ruas centrais bandos de garotos com tabuletas de anúncios, tambores e vozerios. Este processo de fazer pregão é vedado nas capitais civilizadas. Urge uma medida para o caso (Unitário, 01 jul. 1914) (p.83).

O comportamento do público caracterizava uma crônica saborosa. Um público capaz da alegria dos aplausos, mas também da vaia mais iconoclástica. Quando algo não agradava a plateia era comum o gesto de se bater furiosamente com os pés no chão. Mas assinala Leite (2011): “Confirma-se, entretanto, na realidade da história, a excepcional acolhida dos fortalezenses aos espetáculos cinematográficos, assegurando retorno financeiro pelo sucesso das bilheterias” (p.118).

A relação entre público e cinema, segundo Leite (2011), era permeada por questões como “deve-se bater palmas no cinema?” (p. 119) e relata que ocupava o primeiro lugar, dentre as questões mais polêmicas, “o uso de inconvenientes chapéus pelas elegantes frequentadoras das sessões cinematográficas. Um problema que alcança escala mundial” (p. 120).

Os chapéus eram um problema nas salas de exibição em Fortaleza, Paris, Lisboa (vide Anexo F, notas sobre o uso de chapéus presentes no jornal A República, reproduzidas por Leite). Outra reclamação repetida e que provocava situações delicadas era a fumaça de cigarros. Considerada detestável e incômoda. Ainda havia os assobios, as vaias, costumava-se vaiar as personalidades políticas que apareciam na tela (vide Anexo F, notas sobre as vaias ao presidente Acioly, Hitler e Mussolini).

As salas de projeção, desde o início do entretenimento cinematográfico, também foram espaço para manifestações políticas. Cinema e público, em Fortaleza, estavam envolvidos numa relação de deleite, protesto e humor. Assim sintetiza Leite (2011): “O público reagia com palmas, emoção e hilaridade, tanto quanto com manifestações de protesto, mas em geral as apresentações de “vistas animadas” constituíam motivo de agrado” (p.118).

O Cine Jangada, que será analisado mais detalhadamente, foi inaugurado em 1950 pela Empresa Cinematográfica do Ceará (Cinemar). O Jangada fazia parte de um circuito exibidor independente e marcava o início do sonho de Barros Leal, ou seja, abrir uma cadeia de cinemas espalhados pela cidade, com a exibição do cinema europeu. Dessa forma, Barros Leal torna-se uma alternativa e um enfrentamento a Luiz Severiano Ribeiro, que praticamente só exibia filmes norteamericanos.

Antes de aprofundar detalhes sobre o Cine Jangada, quero fazer uma breve explanação sobre alguns cinemas, que são dignos de nota, e apareceram no cenário de Fortaleza antes do Jangada.

Sobre o cinema fixo da cidade, escreve Leite (2011):

Após sua primeira visita a Fortaleza, como exibidor ambulante, em 1907, o pioneiro Victor Di Maio escreveu de Paris ao periódico “Jornal do Ceará” (24 Jan. 1908) afirmando que regressaria à capital cearense para “fundar uma casa de diversões e recreio para as famílias”. Assim prometeu e assim fez, inaugurando na quarta-feira, 26 de agosto de 1908, o primeiro cinema fixo da cidade: o cinematographo Art-Nouveau, que se tornou conhecido como Cinema Di Maio e Cinema Cearense (p.93).

O primeiro cinema fixo foi inaugurado no prédio da Maison – Art Nouveau, na Praça do Ferreira. O segundo cinema fixo foi o Rio Branco, instalado na rua Barão do Rio Branco, em 4 de setembro de 1909. Pertencia aos irmãos Antônio e Henrique Mesiano.

O Stereopticon foi inaugurado em 1º de junho de 1909, no Cassino Cearense, na Casa Palhabote, situada na rua Major Facundo. O Cassino Cearense foi fechado e reaberto definitivamente no dia 18 de setembro de 1909 como Cinema Júlio Pinto.

Em 26 de fevereiro de 1911, ocorre a pré-inauguração do palco do Cine-Theatro Polytheama, situado na Praça do Ferreira, era de propriedade da Empresa Rola e Irmão. Esse cine teve uma segunda abertura a 1º de julho e inaugurou a tela finalmente no dia 2 de julho de 1911. Em 1916, ele passa para o controle de Luiz Severiano Ribeiro. Leite (2011) registra:

O Polytheama foi o silencioso que resistiu ao advento do som, permanecendo em funcionamento na principal praça da cidade, com seus filmes mudos, até 20 de novembro de 1938, fechando para ser demolido e dar lugar à construção do Edifício São Luiz (p.96).

Na Praça do Ferreira ainda existiram o Amerikan Kinema, inaugurado em 6 de fevereiro de 1915 e o Cinema Riche, inaugurado em 23 de dezembro de 1915. Leite (2011) destaca que o Cinema Riche foi

o primeiro empreendimento de Luiz Severiano Ribeiro, tendo como sócio o capitalista Alfredo Salgado [...]. A partir de 04 de março de 1916, torna-se propriedade da firma Ribeiro e Cia. Foi desativado a 11 de novembro de 1921, dois meses depois da abertura, pela Empresa Ribeiro, do Cinema Moderno (p.96).

Em 12 de janeiro de 1917, foi inaugurado o Cinema da Estação, no Boulevard Joaquim Távora. Nele predominavam as produções dinamarquesas da Nordisk Films Kompagni S.A, de Copenhague. Foi uma sala de pouca duração.

Em 11 de fevereiro de 1917, o Cinema Tiro Cearense passou a funcionar no Passeio Público. Funcionou por menos de um ano.

O Cinema São José, iniciativa do Círculo de Operários e Trabalhadores Católicos, foi inaugurado em 14 de fevereiro de 1917. Funcionou na Praça Cristo Redentor. Leite (2011) destaca: “foi o primeiro cinema criado pela Igreja Católica do Ceará e adotava o critério de separar homens e mulheres, em duas alas. Funcionou até o início da década de 40” (p.97).

O Cine-Theatro Majestic-Palace foi inaugurado em 14 de julho de 1917. Era considerado o mais luxuoso salão da época. O imponente prédio, localizado na Praça do Ferreira, seria explorado comercialmente pela firma Ribeiro e Cia., uma

associação de Luiz Severiano Ribeiro com Alfredo Salgado. Foi o terceiro cinema da Empresa Ribeiro.

O palco do Majestic-Palace foi inaugurado com o notável espetáculo da cantora lírica e transformista italiana Fátima Miris (momento saborosamente descrito por Otacílio Azevedo - vide Anexo C). Sobre o fim do Majestic, Leite (2011) assinala:

O imponente edifício Majestic foi devorado pelas chamas, em 1955, quando o cinema perdeu sua entrada pela Praça do Ferreira com o amplo hall e sala de espera. Passou a funcionar uma entrada pela rua Barão do Rio Branco, local onde já existia o acesso às gerais. O segundo incêndio, iniciado às 2 horas da madrugada do dia 1º de janeiro de 1968, destruiu por completo o bellissimo salão cinematográfico (p.98).

O Moderno, outro cinema da Empresa Luiz Severiano Ribeiro, inaugurado em 7 de setembro de 1921, era o preferido do público seletivo da cidade e foi fechado em 21 de maio de 1968.

Nos anos de 1922 a 1925, pequenos cinemas foram instalados em Fortaleza: o Cine-Theatro Pio X, mantido pela Ordem dos Capuchinhos, na Avenida Duque de Caxias, inaugurado em 3 de fevereiro de 1923; o Cine Beira Mar, localizado na Praia do Peixe (Praia de Iracema), em 1924. Em 1925, o Recreio Iracema inaugurava sua tela.

Em 1927, em um imponente edifício situado na rua Barão do Rio Branco, a União dos Moços Católicos fez funcionar um cinema que se popularizou como Cinema União. Nesse mesmo ano, foi inaugurado o Cine Grêmio Dramático Familiar, na rua Visconde do Rio Branco.

Fortaleza, como se pode constatar, respirava cinema. Havia sala de exibição sendo aberta praticamente a cada ano. Nos anos 30, relata Leite (2011): “duas instituições de prestígio na cidade, a Associação dos Merceeiros e a Associação Fênix Caixeiral, criam salas de cinemas em suas sedes”.

Os cinemas criados pelas duas instituições de prestígio citadas por Leite (2011) foram o Cine Fênix, instalado a 26 de junho de 1930, à rua Guilherme Rocha, esquina com Rua 24 de Maio e o Cine Merceeiros, situado à rua Major Facundo, inaugurado a 1º de novembro de 1930.

Ainda em 1930, em 6 de setembro, ocorreu a inauguração do Cine Parochial, de propriedade das associações religiosas da Catedral. O Cine Parochial foi instalado no prédio da escola Jesus, Maria e José.

O Cine Luz foi aberto no dia 23 de janeiro de 1931, na rua General Sampaio. E ainda em 1931, apareceu mais um cinema, o Cine São Gerardo. Surgiram também, em 1932, dois outros cinemas: o Cine Circo, na Praça de Otávio Bonfim, e o Cine Popular, na rua Senador Pompeu.

Com tantas salas de exibição elencadas, posso dizer que Fortaleza foi e ainda é marcada pela paixão que envolve a ilusão cinematográfica. Não é por acaso que temos o Cine Ceará - Festival Iberoamericano de Cinema. O Cine Ceará surgiu como "Festival Vídeo Mostra Fortaleza", no ano de 1991. Desde o ano de 2006, o festival abriu espaço para uma mostra competitiva internacional que envolve o Brasil, América Latina, Espanha e Portugal. O Cine Ceará, como é popularmente conhecido, foi criado pelos cearenses Eusébio Oliveira e Francis Vale.

A cinemania na cidade de Fortaleza era considerável. Tão significativa era a paixão pelo cinema, que contribuiu para a formação de um espaço para partilhar conhecimentos e projetos.

O fotógrafo Otacílio de Azevedo e o comerciante José Augusto Moura constituíram a entidade chamada Sociedade dos Amadores do Cinema - SAC, em 1939. O objetivo da SAC era a troca de ideias sobre cinema, fotografia e artes afins.

A SAC cresceu e se transformou na Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema - SCFC. Ao longo da história da SCFC, ocorreu a adesão de um grande número de artistas, além de profissionais liberais e homens de negócio.

Leite (2011) afirma que a SCFC foi "um episódio único na história dos espaços alternativos de cinema no Ceará" (p. 246). Na segunda metade dos anos 40, os associados produziram e exibiram *shorts* para seus membros em reuniões mensais.

Os encontros mensais fermentavam a ideia da constituição de um clube de cinema para o estudo da Sétima Arte e congregação de seus "fans". Leite (2011) relata outra motivação dos associados para a criação de um clube:

A repercussão do movimento do cineclubismo, iniciado no Brasil nos anos 40, com destaque para o Clube de Cinema de São Paulo, criado por Paulo Emílio Salles Gomes e o Clube de Cinema de Porto Alegre, por Paulo Fontoura Gastal, provocava os sonhos cearenses. Discutia-se que Fortaleza deveria ter o seu cineclubismo para congregar os admiradores da Arte Cinematográfica, e como SCFC poderia viabilizar meios, como a captação de subvenções oficiais, a questão é debatida e examinada na reunião ordinária dessa entidade, realizada na sexta-feira, 26 de novembro de 1948 (p. 349).

O clube de cinema, porém, em virtude de uma série de obstáculos, só foi inaugurado oficialmente em 29 de agosto de 1949 e só teve sede própria em 1959, dez anos depois de sua criação oficial.

O clube de cinema estimulou vocações para o estudo cinematográfico; contribuiu para a realização e difusão cinematográficas; formou críticos de cinema e cineastas. Leite (2011) registra:

Em 1963, o Clube de Cinema de Fortaleza associou-se à Empresa Luiz Severiano Ribeiro, quando surgiu, em agosto, o Cinema de Arte Diogo, com sessões às 10 horas das manhãs de sábado, depois alteradas para as manhãs de sexta-feira, e, finalmente, transferidas para as noites das sextas-feiras [...]

O acordo prolonga-se como a única alternativa de cinema de arte até 1977, quando a empresa de Ribeiro decidiu encerrar essa programação especial (p. 358).

O Jangada, cinema que descreverei mais detalhadamente, objeto de construção do documentário Cinema Caradura (2012), teve uma existência que foi da década de 50 até os anos de 1996.

2.2 Década de 40: a diversão cinéfila como o centro das atenções da cidade

Antes, porém, de relatar a história do Jangada, é importante assinalar a relevância da década de 40 para o cinema da cidade de Fortaleza. E, ainda, sinalizar que o sonho de construir um cinema, como uma jangada no mar bravio, iniciou-se nos anos 40.

Empresas de cinema, como Clóvis Janja e Cia. Ltda., apareceram na década de 40 como alternativa ao monopólio de Luiz Severiano Ribeiro. Eram empresas que faziam parte de um conceito exibidor independente.

Clóvis de Araújo Janja resolveu abrir uma nova empresa no mercado exibidor local. Ele era engenheiro agrônomo e construtor. Então, associou-se a Plínio Nepomuceno e Américo Pinto formalizando o contrato a 5 de abril. Os sócios se retiraram da empresa em 1942. Um deles, Américo Pinto, por morar em São Paulo, se fez representar por Jader de Carvalho. Jader de Carvalho, aos 20 anos, já era considerado um dos maiores intelectuais de sua época. Foi jornalista, professor e destacado escritor da literatura cearense.

Em 06 de junho, a empresa Janja e Cia Ltda., promoveu a abertura do Cine Christo Rei. Dois meses mais tarde, abriu um cinema melhor, que marcou época, o Rex. Assumiu também o controle da programação diária de dois pequenos cinemas: o Odeon e o Benfica.

A empresa Janja e Cia. Ltda. causou impacto na cidade. Ela tinha contrato com fábricas de filme dos Estados Unidos e Europa e quebrava a dependência do monopólio do cinema em Fortaleza exercido pelo grupo Ribeiro. No entanto, com o passar do tempo, a administração do grupo Ribeiro assumiu as exhibições de filmes e no prédio da empresa instaurou um cinema, que se popularizou como Dioguinho. O nome era uma bem humorada confrontação ao imponente Cine Diogo.

Dioguinho e Diogo, dois cinemas que se confrontavam não somente no nome. Leite (2011) revela que a principal diferença era econômico-social. Ele diz:

[...] ninguém que frequentasse cinema nos anos fascinantes da década de 40 desconhecia esses dois pólos: o Dioguinho, sala popular franqueada a todos os públicos, e o Diogo, onde as moças ostentavam a moda e os rapazes somente tinham acesso vestindo paletó (p. 317).

O Cine Diogo era conhecido como o Arranha-céu azul anil ou como o cinema azul. O azul, segundo Leite (2011) era a cor predileta de José Diogo Siqueira e todos os imóveis desse empresário tinham a marca do azul anil. Leite (2011) relata:

[...] A denominação, Cine Diogo, era uma homenagem ao proprietário do prédio, que idealizava o moderno cinema com capacidade para 995 pessoas, embora não pretendesse ingressar no ramo da exibição cinematográfica (p. 275).

O Cine Diogo, a partir de sua abertura, tornou-se líder do circuito Ribeiro. O Moderno e o Majestic, também da empresa Ribeiro, passaram a salas de segundo nível.

O Diogo foi projetado na linha dos modernos cinemas americanos. Ele ofertava, ao cinéfilo, conforto, qualidade técnica e uma decoração fascinante. A cidade de Fortaleza, segundo Leite (2011)

[...] ganhava um luxuoso cinema com requintes internacionais: hall imponente, salas de espera em mármore de Carrara, salão belamente decorado com amplo balcão, moderno sistema de iluminação, palco com cortina que se abria ao som de gongos melodiosos e mutação de luzes coloridas, poltronas confortáveis, excepcional qualidade de projeção...

Belíssimo cinema que também oferecia refinado serviço de recepcionistas, tudo com o máximo requinte de qualidade (p.276).

O Diogo era um cinema confortável, trouxe a novidade do ar refrigerado, que dispensaria os ventiladores. No entanto, tal comodidade teve curto período de eficácia e os frequentadores/as passaram a sofrer e a reclamar do calor no ambiente.

O Diogo era uma referência importante para a cidade. A presença do edifício azul fez surgir um quarteirão de lojas nas suas proximidades. Leite (2011) descreve:

O edifício Diogo era ocupado por profissionais de renome na cidade, que nele instalaram escritórios e consultórios. No seu quarteirão instalaram-se lojas de prestígio, como “A Cearense”, de Aprígio Coelho de Araújo, que, antecedendo o próprio Diogo, inaugurara a mais luxuosa loja da cidade. O pioneirismo comercial foi seguido por outros prestigiados estabelecimentos como “A Cruzeiro”, de Rubens Lima Barros, e “Casa Pio”, de Pio Rodrigues. As campanhas publicitárias valorizavam o “quarteirão sucesso da cidade”, área nobre de compras e lazer. No Edifício Diogo também funcionou, para seu maior prestígio, a Ceará Rádio Clube, e em suas salas promoviam reuniões de entidades culturais como a Sociedade Cearense de Fotografia e o Clube de Cinema de Fortaleza (p. 281-282).

O belo cinema azul teve uma existência de quase dezoito anos. O Cine Diogo perdeu a posição mais importante quando o São Luiz foi inaugurado em 1958. Narcélio Limaverde, em crônica (vide Anexo G) retrata os bons tempos do cinema azul. Época em que a diversão cinéfila era o centro das atenções da cidade.

A empresa Clóvis Janja e Cia. Ltda. marcou mesmo época foi com o empreendimento do Cine Rex. Inaugurado a 10 de agosto de 1940, na rua General Sampaio. Era um cinema alternativo. Ao fechar, a cidade retornou ao regime de monopólio do mercado.

Todo cinema alternativo em Fortaleza enfrentou e ao mesmo tempo se abateu diante do poderio de Severiano Ribeiro. O Rex fechou as portas em 13 de setembro de 1941 e quando foi reaberto a 10 de maio de 1944, tornou-se sala secundária do circuito Severiano Ribeiro.

Depois de reaberto, o Rex funcionou regularmente até 1960. O Cine Rex oferecia matinais para o público infantil (desenhos, comédias e musicais) e filmes para a juventude (as séries, os filmes de aventura).

O Rex marcou época e o seu desaparecimento foi algo considerável na lembrança de muitos cinéfilos/as que vivenciaram aquela Fortaleza apaixonada por cinema. Leite (2011) destaca:

[...] Seu desaparecimento foi sempre lamentado e, ao longo dos anos, muitos foram os que expressaram a saudade de alegres momentos vividos naquela sala. Em março de 1985, é colocado à venda o seu terreno, uma área de 1.389m². Tempos depois serve de estacionamento de veículos, nada restando de seu antigo prédio. Nem mesmo fotografias, em prejuízo da memória sentimental da cidade (p.262).

Leite (2011) ilustra a importância do Cine Rex para toda uma geração de cinéfilos/as por meio de uma homenagem (vide Anexo H) de Núbia Brasileiro. Na pungente homenagem, Brasileiro pergunta: “[...] E quem, menino ou jovem, na década de 50, que morasse no perímetro central de Fortaleza não frequentou o Cine Rex?” (p.263).

É importante assinalar que o cinema em Fortaleza se espalha para além do perímetro central, pois na cidade também havia cinemas de bairro. Eram pequenos cinemas chamados de “poeiras”³ e tinham a função de oferecer entretenimento aos moradores de bairros e subúrbios.

São muitos os “poeiras” que deixaram a marca da saudade em Fortaleza, como por exemplo, o Cine Odeon, que reapareceu em 1940, localizado na Praça do Otávio Bonfim; o Cine Benfica, que funcionou no Boulevard Visconde de Cauípe, atual Avenida da Universidade; o Cine Teatro Porangaba (teve a grafia alterada para parangaba).

Ainda na década de 40, outros “poeiras” surgem, como o Cine Ideal, no bairro de Santa Terezinha, área habitada por gente humilde. Essa área, segundo Leite (2011), se “tornou popularmente conhecida como ‘cinzas’ e preconceituosamente vista como abrigo de baixo meretrício” (p. 299).

O Cine Ventura foi o primeiro cinema da Aldeota. O dono, Júlio Ventura, empresário e morador da Aldeota, era um cidadão português que se radicou em Fortaleza. O Ventura tinha 486 lugares e tornou-se uma das salas mais conhecidas da cidade. Leite (2011) enfatiza: “por década o Ventura tem boa frequência, como indicam estatísticas referentes ao seu funcionamento no ano de 1950, quando realizou 368 sessões com a presença de 78.461 espectadores” (p.310).

O Cinema Hotel, o poeira de Messejana - situado à rua Pedro de Alencar, com 220 lugares - pela estatística de exibição cinematográfica, segundo Leite (2011), realizou 375 sessões em 1950, com um total de 78.795 pessoas.

³ Denominação usada por Ary Bezerra Leite, em A Tela Prateada (2011).

Na Barra do Ceará, o cinema prestou homenagem a Carlos Câmara, jornalista e teatrólogo. Inaugurado em 1948, a sala tinha capacidade para 400 pessoas, estava localizada na pracinha, onde também ficava a igreja do bairro de Francisco Sá. O Cine Carlos Câmara sobreviveu até 1950. Nesse mesmo ano, segundo Leite (2011), o cinema promoveu 220 sessões com 29.137 ingressos vendidos.

O Cine Nazaré foi outro “poeira”, inaugurado em 1942, no bairro São Gerardo, com capacidade para 480 lugares. Leite (2011) revela que

Cinema de bairro, nessa época, assegurava retorno financeiro. Exemplifica o fato de ter o Nazaré, em 1950, nas 481 sessões que realizou, atraído o significativo número de 132.148 pessoas. Mas existiam grandes dificuldades. Uma simples chuva tornava toda a área alagada, desestimulando a presença de qualquer espectador, por mais fanático que fosse, e, além disso, era localizado no último quarteirão de uma rua modesta do bairro (p.319-320).

Os cinemas de bairro ofereciam lazer barato e acessível. Eram cinemas alternativos e enfrentavam o monopólio do grupo Severiano Ribeiro. Era um desafio considerável. Leite (2011) sintetiza:

Os pequenos cinemas cumpriram o papel de assegurar espaço de lazer para as populações suburbanas. Iniciativa de pessoas que passam ocasionalmente pelo mercado de exibição cinematográfica, as pequenas salas mudavam facilmente de proprietário, com reflexos em seu desempenho. E cada um desses modestos e queridos cinemas fez a sua história e serviu de palco a vivências inesquecíveis para uma grande legião de fiéis frequentadores (p.346).

Todos os cinemas de bairro, os simpáticos “poeiras”, atendiam à necessidade de um lazer descentralizado e preenchiem o espaço que a nova configuração populacional urbana dos anos 40 exigia e possibilitava.

Os cinemas de bairro faziam parte de um circuito exibidor alternativo. E havia muita fragilidade nessa condição de ser independente. Com o advento da televisão, nos anos de 1950, Fortaleza foi perdendo seus cinemas um a um. A década de 50 foi marcada pela busca de novidades tecnológicas para o cinema, mas paradoxalmente, o mercado cinematográfico foi seriamente abalado.

O mercado cinematográfico nacional foi invadido pelos gêneros *kung fu*, karatê, por pornochanchada e outros afins. Tais gêneros, considerados como de baixa qualidade, assinalavam a fase decadente do cinema. Essa fase também seria

motivada por novos hábitos criados pela televisão, a chegada dos vídeos e a migração das salas de exibição para os *shoppings*.

A manutenção de um cinema sempre foi algo trabalhoso. Leite (2011) esclarece:

As dificuldades de manutenção de um pequeno cinema, principalmente durante os anos do regime militar, chegaram a um nível sufocante. Eram requeridos, além das exigências normais, como o alvará de funcionamento da prefeitura municipal e o cadastramento na Receita Federal, o registro no Instituto Nacional de Cinema, a compra de ingressos e de “borderô” padronizados, o uso da roleta para controle de frequência e o registro na Delegacia de Polícia Federal, onde era submetida previamente a programação de filmes. O cinema era fiscalizado pela Polícia Federal, pela Defesa Sanitária, pela Prefeitura e pelo Juizado de Menores (p.320-321).

Leite (2011) conta que Vavá (Raimundo Carneiro de Araújo), proprietário do Cine Nazaré, obtivera, por empréstimo, da Associação Cristo Rei, uma cópia do clássico religioso “Paixão de Cristo”. Então, numa de suas visitas rotineiras, a Polícia Federal apreendeu a cópia. Tal fato aconteceu no dia 3 de abril de 1975. Leite (2011) ainda informa que

[...] No auto da apreensão consta que a película em questão descumpria o Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que aprovava o regulamento da censura de diversões públicas, no seu artigo 5º que dizia: nenhum filme poderá ser exibido ao público sem censura prévia e sem um certificado de aprovação fornecido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública (p.321).

No entanto, mesmo com tantas dificuldades, o cinema dava retorno financeiro. E foi em 1948, a partir da existência de um cinema de bairro, o Cine Dois Irmãos, que podemos assinalar o começo de um sonho. O sonho de Barros Leal: construir uma cadeia de cinemas que fosse referência da e na cidade e derrubar o monopólio de exibição cinematográfica de Fortaleza.

2.3 Os anos 50 e o sonho de Amadeus Barros Leal: no cenário da jangada, surge a Cinemar

Nos anos 50, surgiu uma empresa independente, a Empresa Cinematográfica do Ceará - Cinemar. Comprometida com o lançamento de filmes europeus em terras alencarinhas. O sonho de realização da Cinemar teve sua semente lançada ali no solo do Cine Dois Irmãos, como esclarece Leite (2011):

O começo de tudo certamente ocorre em 1948, quando se constitui a firma Amadeu Barros Leal e Cia., uma sociedade entre os irmãos Amadeu e Dráuzio, mantenedora do pequeno e simpático cinema à avenida Visconde do Rio Branco, 3729, esquina da avenida Pontes Vieira, ao lado da residência de seu idealizador. A nova casa de exibição denominou-se Cine Dois Irmãos, transformando-se num pólo de interesse. O cinema era localizado na chamada 3ª seção de Joaquim Távora, ainda como lembrança dos tempos em que o populoso bairro era servido pelos bondes elétricos da Light (The Ceará Transway, Light and Power Co.), retirados da paisagem urbana no dia 17 de agosto de 1947 (p.363).

A existência do Cine Dois Irmãos não se constituía como uma ameaça ao monopólio exibidor. As pequenas salas cinematográficas de bairro alugavam filmes da Empresa Luiz Severiano Ribeiro, o Cine Dois Irmãos não fugiria desse esquema. Dessa forma, o filme exibido na abertura do Cine Dois Irmãos foi “E as Luzes Brilharão Outra Vez”. Segundo Leite (2011), era o primeiro filme antinazista da RKO Radio Pictures, EUA.

O filme que marcou o ato inaugural do Cine Dois Irmãos foi lançado originalmente no Diogo, em 1943, e reprisado no Cine Moderno, em 1948. Portanto, a existência do Cine Dois Irmãos não impactava o setor de exibição, pois o cine se restringia ao rodízio tradicional de filmes, ou seja, um filme primeiramente era lançado nos cinemas do centro e só depois cumpria o circuito dos bairros.

O Cine Dois Irmãos, mesmo não trazendo qualquer novidade no setor de exibição, foi o impulso de um ideal, nele ganhava corpo a materialização de um sonho, a futura Cinemar.

A constituição definitiva da Cinemar aconteceu no dia 20 de março de 1950. Leite (2011) expõe:

A nova empresa tinha como objeto a exploração do comércio cinematográfico, em todas as suas modalidades, e a subscrição inicial assegurava o capital de um milhão de cruzeiros, em ações ordinárias, nominativas. Um novo e promissor capítulo abria-se para a cidade. A CINEMAR tornou possível o surgimento de novos cinemas e deu relevo à produção europeia, quase esquecida ou simplesmente relegada a plano secundário nas telas da cidade (p.366-367).

O circuito exibidor da Cinemar deu nova vida ao mercado local e restabeleceu a competitividade; ofereceu mais opções ao público e ampliou programação cinematográfica. Também investiu no cinema europeu.

O filme europeu chegava ao mercado brasileiro através de distribuidoras como França Films do Brasil e Art-films. Leite (2011) comenta:

A capital cearense acompanhava a mesma onda ocorrida no Rio de Janeiro, em que os filmes europeus ganharam salas exclusivas, como o Cinema Pathé, da Cara Marc Ferrez Cinemas e Eletricidade Ltda.; o Cine Presidente, da Empresa Paschoal Segreto de Diversões S.A.; e Cine Rivoli, da Companhia Nacional Cinefilmes. As novas agências distribuidoras favoreciam o sonho dos fortalezenses de conhecer o cinema europeu de pós-guerra e ter mais alternativas para o seu entretenimento (p.369).

A Cinemar inaugurou não somente um cinema, mas uma cadeia de cinemas. Fortaleza foi dotada de um circuito de cinemas. Os empresários Rui Firmesa, Amadeus Barros Leal, Álvaro Melo e Júlio Coelho de Araújo eram os proprietários desse empreendimento.

O Jangada foi o primeiro cinema inaugurado pela Cinemar, no dia 23 de fevereiro de 1950. Com capacidade para 480 lugares, ficava localizado à rua Floriano Peixoto, 899.

Na solenidade de inauguração do Cine Jangada, compareceram altas autoridades, jornalistas e convidados especiais. Para as autoridades, às 16 horas, em sessão especial, foi exibida uma película francesa, “O Véu Azul”. À noite, às 20h30min, em pré-estreia e no dia seguinte, aberto ao grande público, apresentou-se uma produção dos “studios” franceses, “Monsieur Vincent, Capelão das Galeras”.

O momento de inauguração do Jangada foi emocionante para o empresário Amadeus Barros Leal. Emoção partilhada com os outros diretores do grupo Cinemar, pois aquele momento marcava o início de uma luta para consolidar um circuito cinematográfico independente.

O Jangada representou um sonho, um sonho pleno de audácia que se concretizou. Leite (2011) ressalta que o Jangada assinalou o

[...] início da luta para consolidar um circuito cinematográfico desvinculado de qualquer corporação de âmbito nacional. Empreendimento absolutamente local, que conseguira atrair a confiança e o apoio financeiro de personalidades de diversos setores da atividade, alimentando a crença de que o sonho era viável (p.373).

E o sonho desse circuito, que mudaria a paisagem da cidade, realmente se materializou a partir daquele cinema pequeno, modesto e ao mesmo tempo sofisticado. Era dotado de equipamentos cinematográficos bem modernos, como os

que estavam sendo instalados nos principais cinemas do Brasil, havia também uma tela super-luminosa, a primeira montada em Fortaleza.

Dias depois da inauguração do Jangada, a Cinemar oferece ao público uma nova sala exibidora - o Cine Atapu - localizado no bairro Joaquim Távora. Seguindo o projeto de afirmação da autenticidade cearense, a empresa segue os rastros do vínculo metafórico com a Jangada, pois *atapú*, segundo Leite (2011) significa um apetrecho da jangada, um búzio. Era usado pelo jangadeiro para chamar os companheiros ou fregueses.

Atapu, Araçanga, Samburá, Toaçu, Pinambaba, Bolina, Carlinga etc., nomes que representam partes da jangada, símbolo marcante do Ceará. Também nomes de cinemas do circuito Cinemar, que com o Cine Jangada, iriam render uma forte homenagem aos jangadeiros cearenses. O empreendimento genuinamente cearense da Cinemar, ao evocar os bravos jangadeiros e sua rústica embarcação colocava em curso a grande metáfora da resistência, de não recuar diante das tormentas do negócio. Uma imagem preciosa para Amadeus Barros Leal.

Em 1952, o Jangada perdeu a primazia de cinema lançador da empresa Cinemar para o Cine Samburá e assim se iniciou a fase de seu declínio. Dez anos depois, apenas mostrava os filmes prioritariamente exibidos nos cinemas tradicionais do Grupo Ribeiro. O aluguel de filmes do poderoso circuito monopolizador atestou o fim do sonho da Cinemar, e assim se encerrava o momento criativo e independente do projeto de Barros Leal.

2.4 Os anos 70, 80 e 90: das artes marciais à rota pornô

O Jangada, integrado ao grupo Ribeiro, continuaria existindo, mas seria transformado em sala popular e nele seriam exibidos os filmes menos importantes do circuito monopolizador do mercado. Dessa forma, atravessou os anos 70, exibindo modestas produções do gênero artes marciais.

No início dos anos 80, a seleção de filmes ainda se alternaria entre o *kung-fu* e o erótico. Após 85, o Cine Jangada passaria a ser predominantemente pornô. Leite (2011) informa:

Em 1985, transformado em sala exclusiva para filmes de sexo explícito, abre uma programação com um clássico pornô, "Atrás da Porta Verde" (Behind

the Green Door; 1972, EUA, diretores Jim Mitchell e Artie J. Mitchell. Com Marilyn Chambers, Lira Grant, John Keys, George MacDonald), reafirmando sua posição de liderança dentre os demais cinemas especializados no gênero. Estava fadado, assim, ao ingressar nessa rota sem retorno, a terminar seus dias em decadência. Mesmo cativo do novo público, era capaz de transmutar-se na Semana Santa, todos os anos, quando eram exibidas versões cinematográficas sobre a vida de Jesus Cristo (p.378).

Em 22 de julho de 1996, o Jangada fechou definitivamente as portas. O prédio foi posto para aluguel. Salieta Leite (2011):

Ao contrário da festa que foi a abertura do Cine Jangada, com o filme laureado e aplaudido pela crítica, “Monsieur Vincent” - uma narrativa vigorosa da vida de Vicente de Paula, a Empresa Ribeiro escalou como último cartaz, de 19 a 22 de julho, “Todos os sabores do sexo anal, oral e frontal”, um desqualificado exemplar dos novos tempos da cinematografia (p.379).

A transformação de uma sala “cult”, com filmes refinados e aplaudidos pela crítica, em uma sala pornô, teve motivações claramente econômicas. Vale (2012) esclarece:

O cine Jangada fazia parte de uma leva de salas que lançaram mão da pornografia como possibilidade de maximizarem suas bilheterias, atendendo a uma demanda, obviamente, mas também como forma de contornar as crises no circuito exibidor [...] (p.26).

Vale (2012) sublinha que em determinado momento da história, ou seja, num momento de decadência do negócio cinematográfico, as salas de exibição da cidade, entre elas, a sala do Jangada, encontraram as “sexualidades periféricas”. Ele ressalta: “[...] Com a liberação do filme pornográfico pela censura, a ‘tolerância’ elege o Cine Jangada como a ‘vítima sacrificial’ para os males da cidade” (p.31).

Vale (2012) elege o cinema como objeto de análise socioantropológica para pensar como, no espaço da ordem, constituem-se “territorialidades marginais”. Ele observa:

[...] Quando fechou, em julho de 1996, lamentava-se não o fechamento da sala que exibia Damas de Paus, Carícias Ardentes ou Delírios e Orgasmos, mas da sala que um dia exibiu os “neo-realistas italianos” e a “nouvelle vague francesa”, sob os auspícios da Empresa Cinematográfica do Ceará (Cinemar). Na opinião de um dos críticos solicitado a comentar sobre o fechamento da sala, o cinema “não deixaria saudades”. “Nada contra o pornô”, diziam outros, porém (sempre um porém..), “a sala poderia ser recuperada e se transformar em mais um espaço para quem gosta de cinema” (p.32).

O caráter “marginal” do Cine Jangada foi associado ao fato de que o cinema se especializou na exibição de filmes pornográficos, mas também tornou-se reduto para travestis, prostitutas, garotos de programa, homossexuais etc. Vale (2012) denuncia, com seu trabalho sobre os usos sociais do cinema, que pouco restou de positivo acerca de seus espectadores. Estes eram vistos como destituídos de “gosto” cinematográfico e o que fizeram foi transformar o cinema, segundo os críticos, em “palco de fantasias sexuais e prostituição” (p.33).

Vale (2012), indo na contramão dos que criticavam a situação “marginal” do cinema, assinala:

[...] Quase nada se falou, entretanto, do fato de que, depois do fechamento do Jangada, alguns de seus espectadores se viram “órfãos” de um espaço que, além de abrigar contra a violência da prostituição travesti de rua ou dos centros de convivência para soropositivos, cumpria outras funções, associadas ao lazer, ao trabalho, ao desemprego, à solidão e à busca de solidariedade diante do esvaziamento de sentido das relações na sociedade contemporânea (p.34).

Vale (2012) constata que as categorias utilizadas para definir os espectadores do cinema já encontravam-se naturalizados e a socialidade daquele “escurinho” foi restringida às práticas sexuais que tinham lugar no interior da sala.

O autor contesta as várias atribuições naturalizantes dadas àqueles que frequentavam as salas especializadas em filmes do gênero pornografia. São maníacos-patológicos? Perversos? Reprimidos em sua homossexualidade? Para Vale (2012), há muito o que se dizer sobre a socialidade que tinha lugar no cine pornô, pois este era o

[...] Locus de uma maneira de distribuir o jogo dos poderes e prazeres, o Jangada consistia numa região que, pela alta saturação sexual que comportava, dava visibilidade às formas de uma sexualidade não conjugal, não heterossexual, lugar de uma “sexualidade plástica”, ou seja, independente da obrigatoriedade de reprodução (p.35-36).

Vale (2012), ao analisar os usos sociais do Jangada, circunda o sexo como tema de uma prática discursiva. Nesse sentido, recorre a Foucault. A sexualidade, em Foucault, assume a configuração de um dispositivo histórico. Ela não é uma sexualidade oculta, algo subterrâneo, que se apreende de uma forma extremamente difícil, mas uma imensa rede tecida pela estimulação dos corpos,

intensificação ou não dos prazeres, reforço de controles e resistências. A rede da sexualidade pertence ao campo das estratégias de saber e poder.

Vale (2012) assinala o ponto de vista foucaultiano sobre a sexualidade como campo por excelência dos dispositivos de saber/poder que vigiam, controlam e disciplinam toda e qualquer intimidade sexual. Ele esclarece:

[...] Todo discurso, instituição, medida administrativa, afirmação científica, iniciativa filantrópica... são, em Foucault, dispositivos de poder, e a sexualidade, por ter se tornado o tema principal de uma onda generalizada de verdade a respeito do indivíduo, revelou-se enquanto lugar ilimitado para as estratégias de poder social [...] (p.44-45).

O Cine Jangada, então, tornou-se um campo micropolítico concreto dos encontros sexuais entre homens, travestis, michês etc. O cinema já não era usado apenas para se assistir a uma determinada projeção. Vale (2012) destaca:

As imagens que ali se movimentavam, movimentavam também a plateia, dando visibilidade a um determinado contexto e experiência de sexualidade. Um percurso histórico da veiculação do que socialmente foi codificado como pornográfico serviria para demonstrar como esse gênero cinematográfico, depois de liberado pela censura, afina eletivamente com as sexualidades “periféricas” ou “ilegítimas” e inscreveu ambas no registro do lucro e da “tolerância” [...] (p.43).

Havia um rigoroso código de censura imposto às produções cinematográficas. Esse código, conhecido como Código Hays, entrou em desuso na década de 70, depois que os filmes pornográficos se revelaram como uma considerável fonte de renda (vide Anexo I, o Código Hays). As sexualidades “ilegítimas” passam a compor o cenário discursivo da inscrição no circuito do lucro.

Assim, termina o percurso trilhado pelo Cine Jangada. Havia sido um cinema “decente” e depois tornou-se “decadente”. Cabe aqui perguntar sobre essa questão da decadência e o quanto ela foi forjada por um determinado discurso (o moralista) e atenuada por outro (o mercadológico). Vale (2012) ressalta: “[...] Aquele espaço era precioso para as travestis, a direção do cinema as tolerava e mantinha com elas uma cumplicidade velada” (p.29).

3 A ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA: A LINHA TRANSDISCIPLINAR DE REBENTAÇÃO

“Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem - ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (Roland Barthes).

3.1 A emergência dos estudos do discurso

A Análise do Discurso Crítica vincula-se aos estudos contemporâneos do discurso que levam em conta as marcas do pós-modernismo e da expansão do capitalismo presentes nos textos. Farei, então, um breve histórico do campo da Análise do Discurso, em seguida apresentarei a ADC. Nesse sentido, mostrarei a importância da Teoria Social do Discurso, de Fairclough.

O campo da Análise do Discurso é amplo. Hoje, pode-se dizer globalizado e continuamente em expansão. É um campo de convergência de disciplinas. Ele é transdisciplinar, interdisciplinar e, para alguns, pós-disciplinar. No sentido último, trata-se de um atravessamento de saberes, ou seja, vai contra a tendência da divisão do saber em domínios especializados.

O campo da Análise do Discurso, segundo Maingueneau (2015), associa-se a fenômenos como “a terceirização crescente da economia e o desenvolvimento das mídias audiovisuais pós-internet, que aumentam de maneira inegável a importância das interações verbais e multiplicam as técnicas de processamento de signos” (p.09). Vivemos em um mundo saturado por signos e discursos. Cercados/cercadas por uma verdadeira semiosfera discursiva. Maingueneau (2015) ressalta:

falou-se muito de uma “virada linguística” na filosofia, na história e nas ciências sociais na segunda metade do século XX. Poderíamos falar também de uma “virada discursiva”. De fato, não há nenhum setor das ciências humanas e sociais ou das humanidades que não possa apelar às suas problemáticas, conceitos ou métodos (p.10).

Há, dessa forma, a presença ubíqua do discurso em nossas vidas e a importância e eficácia da Análise do Discurso no que diz respeito à vida das ciências humanas e sociais. Das humanidades.

Farei, então, uma breve memória, um rápido percurso histórico da Análise do Discurso, pois é muito difícil delimitar os contornos desse campo de saber. Serão breves considerações para depois situar a linha de análise que escolhi para trabalhar o discurso, a ADC.

Segundo Maingueneau (2015), o termo “Análise do Discurso” foi introduzido pelo “linguista distribucionalista Zellig S. Harris (1909-1992), em um artigo intitulado exatamente ‘Discourse Analysis’ (Harris, 1952), no qual ‘discurso designava uma unidade linguística constituída de frases; de um texto, portanto” (p.16).

A perspectiva de Harris era estruturalista. O termo “análise” era empregado no sentido etimológico, ou seja, de decomposição. Ele procurava analisar a estrutura de um texto, observando a recorrência de alguns elementos. Pronomes e grupos de palavras.

Harris também procurava identificar e relacionar regularidades textuais a fenômenos de ordem social. Ele, nesse sentido, se aproximou do estruturalismo literário dos anos de 1960. O estruturalismo literário procedia da seguinte forma: realizava uma análise “imaneente” do texto e depois fazia a correspondência “da estrutura” do texto com a realidade sócio-histórica situada fora do texto.

No entanto, o procedimento de correlacionar a imanência do texto a um fenômeno de ordem social não se aproxima das problemáticas atuais do discurso, pois nestas não há oposição entre um interior e um exterior dos textos. Harris seria uma referência importante, mas não em termos de um valor fundador para a Análise do Discurso.

As problemáticas que participam atualmente da Análise do Discurso apareceram nos anos de 1960, principalmente nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra. Maingueneau (2015) assinala: “quando, nos anos 1960, emergiram as problemáticas que, em seguida, entrariam no campo da análise do discurso não se tratava, de forma alguma, de um projeto unificado” (p. 17).

Nos Estados Unidos, o estudo do discurso foi alimentado por correntes diversas como a Etnografia da Comunicação, a Etnometodologia, a Análise Conversacional. Na França, as teorias pós-estruturalistas do discurso. Na Inglaterra, os estudos culturais (“Cultural Studies”).

O desenvolvimento da Análise do Discurso ocorreu consideravelmente na França. Maingueneau (2015) destaca:

se 1966 é o grande ano do estruturalismo, o da análise o discurso é 1969. Neste ano, a revista de linguística *Langages*, cujo prestígio era então considerável, dedica um número especial (o número 13) a um corpo novo, que ele chama de 'a análise do discurso'. No mesmo ano, M. Pêcheux publica um livro intitulado *Análise automática do discurso* e Foucault, sua *Arqueologia do saber*, obra que traz a noção de discurso para o centro de reflexão (p.18).

O número 13, de *Langages*, teve Jean Dubois como linguista responsável. Dubois entendia que desenvolver a Análise do Discurso era uma forma de ampliar o campo da linguística para as relações entre língua e sociedade. Ampliava a percepção sobre as relações entre texto e a situação sócio-histórica na qual ele foi produzido.

Michel Pêcheux (1938-1983) não era linguista, mas um filósofo marxista. Com Pêcheux, a Análise do Discurso vincula-se ao marxismo de Althusser, à Psicanálise de Lacan e à Linguística Estrutural. O projeto de Pêcheux era simultaneamente político e epistemológico. Dessa forma, procurava revelar a ideologia camuflada nos textos.

Houve também bastante influência do livro *A arqueologia do saber*, de M. Foucault sobre a Análise do Discurso. Foucault, no entanto, não se apoiava na Linguística. O que ele chamava de "discurso" não tinha relação direta com o uso da língua.

O trabalho de Foucault, com o discurso, possibilitou uma nova abordagem nas investigações sobre conhecimento, poder e sociedade. Contribuiu para a perspectiva transdisciplinar no desenvolvimento da Análise do Discurso.

3.2 A emergência da Análise de Discurso Crítica e suas questões

Na segunda década do Século XX, um importante campo dos estudos do discurso começou a tomar corpo. Na década de 1980, na Inglaterra e na década seguinte, no Brasil. Era a Análise do Discurso Crítica.

Norman Fairclough cunhou o termo análise de discurso crítica em 1985 no *Journal of Pragmatics*. Mas, apenas no início da década de 1990, a ADC se consolidou como uma rede internacional de estudos, quando os linguistas Teun Van

Dijk, Gunther Kress, Ruth Wodak, Theo Van Leeuwen e o próprio Norman Fairclough se reuniram em um simpósio, em Amsterdam, em janeiro de 1991, para discutirem aspectos linguístico-discursivos. Para os pesquisadores, tais aspectos ajudavam no desvelamento de importantes elementos da vida social.

Em 1993, lançou-se uma edição especial da revista *Discourse and Society*, que reuniu as abordagens dos pesquisadores supracitados. Uma diversidade de métodos foi surgindo e ampliando a agenda da ADC, tornando-a um campo heterogêneo. A seguir, apresentarei brevemente cada uma delas:

A abordagem sociocognitiva tem como expoente o linguista holandês Teun Van Dijk. Está centrada na reprodução ideológica por meio do discurso e principalmente nos meios de comunicação. Utiliza os estudos de psicologia social e a teoria das representações sociais para tratar da representação de modelos mentais que orientam a ideologia.

A gramática do design visual tem como mentores Gunther Kress e Theo Van Leeuwen, pesquisadores que trabalham com a semiótica social, enfocando o caráter multissemiótico em textos da sociedade contemporânea.

A abordagem histórico-discursiva, também conhecida como Escola de Viena, está representada principalmente pelos trabalhos de Ruth Wodak e Martin Reisigl e tem como objetivo pesquisar discursos institucionais racistas, antisemitas, entre outros, numa perspectiva sociolinguística e histórico-discursiva. O enfoque está no estudo da argumentação e da retórica.

A Teoria Crítica do Discurso oferece uma contribuição significativa para a compreensão dos processos sociais relacionados às transformações econômicas, abordagem adequada à análise desses processos sociais, significando uma importante contribuição da linguística para o estudo das práticas sociais. Fairclough é o expoente dessa abordagem.

É importante destacar que a perspectiva crítica da ADC associa-se à Ciência Social Crítica, comprometida com o questionamento de aspectos políticos e morais da vida social, mas tem suas origens na Linguística Crítica. A questão da crítica também se remete à Escola de Frankfurt. Essa escola sistematizou, através dos trabalhos de alguns intelectuais de orientação marxista (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, entre outros), as primeiras teorias críticas sobre a sociedade de consumo.

Na Teoria Social do Discurso, a concepção de texto como “evento discursivo” engloba a compreensão de texto como “prática social”, “prática discursiva” e “ordens do discurso”, numa via dialético-relacional e crítica. A ADC, nessa vertente, é o estudo da língua(gem) segundo sua funcionalidade nas práticas sociais, ou seja, como forma de agir no mundo, de se relacionar, de representar.

A representação é a força mobilizadora de textos produzidos em eventos discursivos situados. Ela é uma prática discursiva que nos oferece pistas para a compreensão da prática social. A ideologia faz parte da representação discursiva e logo social. Ramalho e Resende (2011) destacam:

Essa percepção de texto como parte discursiva empírica de eventos sociais baseia-se numa visão funcionalista da linguagem, que a entende como um recurso de que as pessoas lançam mão em suas vidas diárias para interagir e se relacionar, para representar aspectos do mundo assim como para “ser”, para identificar a si e aos outros. Consequentemente, a linguagem é também resultado desse uso social (p. 22).

A representação discursiva participa do funcionamento social da linguagem. Nesse sentido, torna-se prática social e articula relações sociais, fenômenos mentais como crenças, valores, atitudes etc e mundo material que possibilita a atividade discursiva.

A atividade discursiva está estreitamente ligada a ordens do discurso. As ordens do discurso são um potencial semiótico estruturado que regula as ações discursivas, da mesma forma que as práticas sociais possibilitam e regulam ações discursivas.

Há três modos como o discurso figura em práticas sociais. São os modos de (inter)agir, identificar-se e representar. Tais modos correlacionam-se a três principais significados do discurso, isto é, significado acional, identificacional e representacional. Se o acional está vinculado a gêneros, o identificacional liga-se a estilos e o representacional a discursos. A relação entre eles, no entanto, é dialética.

O significado representacional expressa as maneiras particulares de representar o mundo. Mas não deixa de ter relação com os outros dois, aliás, a separação é somente didática. Ramalho e Resende (2011) enfatizam:

[...] é importante lembrar não só que o conceito de “ordem do discurso” tem origem nos estudos de Foucault (2003 [1971]) mas também que os três significados do discurso (ação, representação e identificação) comentados

aqui associam-se aos três grandes eixos da obra de Foucault (1994): o eixo do poder, o eixo do saber e o eixo da ética (p. 51-52).

O significado acional, vinculado ao eixo do poder, está configurado por gêneros. Entende-se que gêneros são maneiras de (inter)agir e relacionar-se discursivamente, ou seja, implicam relações com os(as) outros(as) e ação sobre os(as) outros(as).

O significado identificacional, ligado ao eixo da ética, é constituído por estilos. Compreende-se que estilos são maneiras discursivas de identificar a si e aos outros. Pressupõem, portanto, identidades individuais e e sociais.

O significado representacional, relacionado ao eixo do saber, é composto por formas discursivas de representar aspectos do mundo, supondo controle sobre coisas, pessoas e o conhecimento.

É importante observar que a universalização de representações particulares torna-se um importante instrumento de lutas hegemônicas, ou seja, universalizar discursos particulares produz a legitimação, poderosa ferramenta para a manutenção de hegemonias. A universalização, portanto, relaciona discurso e luta hegemônica e reforça o papel da ideologia na manutenção de relações de dominação.

Na perspectiva de Fairclough (2016), na contemporaneidade, a universalização do discurso econômico colonizou muitos outros campos (político, educacional, artístico etc). A análise do documentário Cinema Caradura, objeto de pesquisa desta tese, exemplifica o teor econômico que perpassa a existência do cinema na cidade de Fortaleza.

A representação de nossa experiência no mundo é discursiva. Dessa forma, a representação discursiva possibilita explorar a materialização discursiva de problemas sociais. Também têm efeitos potenciais nos modos como agimos/interagimos (eixo do poder), nos identificamos e identificamos outros(as) (eixo da ética), conhecemos ou controlamos o conhecimento (eixo do saber).

Fairclough (2016) assinala que a nova ordem do discurso na contemporaneidade está estruturada na produção capitalista, uma economia baseada no conhecimento, no discurso. Nesse sentido, a representação discursiva pode legitimar discursos ideológicos, influenciar processos de identificação, constituir modos de ser.

Há, portanto, uma grande relevância do consumo na constituição de identidades no mundo capitalista, mas paradoxalmente a defasagem entre consumo e renda, isto é, os desejos de consumo e a renda não disponível da maioria das pessoas, torna-se matéria-prima para representações discursivas ligadas à exclusão social.

A ADC, na perspectiva de Fairclough, pode-se dizer, é uma vertente crítica e um método que não se reduz à análise textual. Ela pode incluir ou não a adoção de métodos etnográficos. Há, na ADC, uma motivação para investigar problemas relacionados às desigualdades sociais. A linguagem é considerada um fenômeno social, há nesse fato implicações políticas e ideológicas. A ADC, portanto, é um método de pesquisa qualitativa para a Crítica Social.

É um propósito da ADC investigar criticamente a desigualdade social, pois tal desigualdade manifesta-se, constitui-se e legitima-se no uso linguístico ou uso do discurso. Ela toma o texto como unidade de análise centrada nos conceitos de discurso, poder e ideologia.

A ADC concebe os textos como materialidades discursivas dos eventos, decorrentes das práticas sociais, o que inclui a fala, a escrita, a imagem. O discurso, nesse aspecto, é parte integrante de toda prática social. Os textos, então, são percebidos como eventos sociais. Eles causam efeitos, isto é, mudanças em nosso conhecimento, atitudes, crenças, valores etc. Tais efeitos ou mudanças são determinadas pela relação dialética entre discurso e prática social. Sendo assim, o conceito de texto é ampliado, incluindo a leitura do social. Dessa forma, a noção de texto abrange outros elementos, não se restringe ao que está escrito em papel.

As questões contemporâneas, como a globalização, assumem grande importância para a Teoria Social do Discurso. Isso, no entanto, não a restringe somente ao presente. O estudo das práticas sociais, por exemplo, demanda também uma análise histórica.

O estudo do discurso voltado para questões ligadas ao capitalismo e a aspectos que envolvem a modernidade tardia, ou pós-modernismo, ou ainda modernidade líquida, tem o pensamento de Norman Fairclough como um dos principais expoentes da vertente crítica do discurso.

3.3 Norman Fairclough: língua(gem) como prática social e ideológica

Norman Fairclough, professor da Universidade de Lancaster, contribuiu significativamente, com o seu trabalho, para a área do discurso de vertente crítica. A Teoria Social do Discurso que ele desenvolveu referencia uma dimensão crítica e dinâmica da linguagem, vendo-a como prática social. Ele propõe não apenas o exame do papel da linguagem na reprodução das práticas sociais e das ideologias, mas também seu papel fundamental na transformação social. Este é o principal diferencial da teoria de Fairclough e seu potencial inovador.

Segundo Oliveira e Carvalho (2013),

o trabalho de Fairclough é permeado por três questões básicas: (1) as relações entre discurso e práticas sociais; (2) o grau de conscientização que as pessoas têm (ou, o mais provável para ele, não têm) acerca dessas relações; e (3) o papel essencial do discurso nas mudanças sociais (p.282).

Cada uma dessas questões incide umas sobre as outras, assim as relações entre discurso e práticas sociais engendram o grau de conscientização que, por sua vez, acarreta mudanças sociais. Essas questões também já se inserem na perspectiva de análise da Teoria Social do Discurso.

Oliveira e Carvalho (2013) enfatizam “[...] Fairclough chama a atenção para os efeitos constitutivos do discurso, que contribuem para a construção de identidades sociais, posições de sujeito, relações sociais, sistemas de conhecimento e crenças” (p. 283).

Os efeitos constitutivos do discurso revelam a constituição discursiva da sociedade. No entanto, tal constituição discursiva não provém de um jogo livre de ideias nas cabeças das pessoas, mas das práticas sociais, ou seja, das estruturas sociais materiais concretas.

Na relação entre práticas sociais e discurso, Oliveira e Carvalho (2013) sublinham:

[...] são as práticas sociais que constituem o discurso ou é o discurso que constitui as práticas sociais? Fairclough adota uma posição dialética para explicar essas relações: o discurso constitui as práticas sociais que, por sua vez, constituem o discurso (p. 283-284).

Se há a presença da dialética entre práticas sociais e discurso, compreendemos por que, para Fairclough, o uso da linguagem contribui para a

reprodução ou transformação da sociedade e da cultura. Nesse movimento de reprodução ou transformação reside as relações de poder. Dessa forma, Oliveira e Carvalho (2013) ponderam:

Daí a importância de pensarmos nas questões discursivas tendo em mente não apenas os contextos situacionais imediatos e institucionais, mas também as relações que os usuários da língua mantêm entre si no momento do evento discursivo (p. 284).

É importante destacar a definição que Fairclough dá ao termo discurso. Segundo Oliveira e Carvalho (2013), Fairclough considera dois sentidos distintos:

[...] em um nível abstrato, ele concebe discurso como uma categoria que designa os elementos semióticos na sua totalidade multimodal, abrangendo, assim, não apenas os signos linguísticos, mas também os signos não linguísticos, como imagens, cores, sons e gestos. Em um sentido mais restrito, ele usa o termo discurso para designar modos particulares de representações específicas da vida social (p. 284).

A prática social, segundo a teoria de Fairclough, é uma forma estabilizada de atividade social. As aulas no contexto escolar e as consultas médicas são exemplos de prática social. Eu acrescentaria também as formas de lazer, como a ida ao cinema e o trabalho de documentar, uma prática social que (re)produz memórias.

Fairclough também inclui o discurso como prática social. O que, segundo Oliveira e Carvalho (2013), faz sentido e eles esclarecem:

[...] pois, sem o discurso, não há práticas sociais. Afinal, o motorista de ônibus, a garçonete, o cozinheiro, a médica, o professor, a jogadora de basquete e o juiz não poderiam realizar suas atividades profissionais sem discurso. Da mesma forma, as competições esportivas, os julgamentos em tribunais, as operações de compra e venda de ações, os rituais religiosos e os crimes de corrupção não acontecem sem discurso (p. 285).

A conexão entre discurso e prática social é algo complexo porque o discurso está dialeticamente relacionado com as práticas sociais e ele em si é uma prática social. São dois elementos separados um do outro e, no entanto, um internaliza o outro. Oliveira e Carvalho (2013) enfatizam:

A imbricação entre discurso e práticas sociais é tão profunda, a complexidade das relações dialéticas que discurso e práticas sociais estabelecem entre si é tão grande, que Fairclough chega a afirmar que o discurso é a língua concebida como uma forma de prática social – daí o discurso ser um dos elementos constitutivos dessa prática (p. 286).

Se a língua pode ser concebida como uma forma de prática social, ela revela o teor das relações entre os usuários marcados pelo exercício do poder, tanto na sua modalidade de força física como na forma simbólica.

A análise das relações de poder que permeiam as interações entre usuários da língua traz para o cenário da teoria de Fairclough um elemento de acentuada importância para os estudos do discurso: a ideologia.

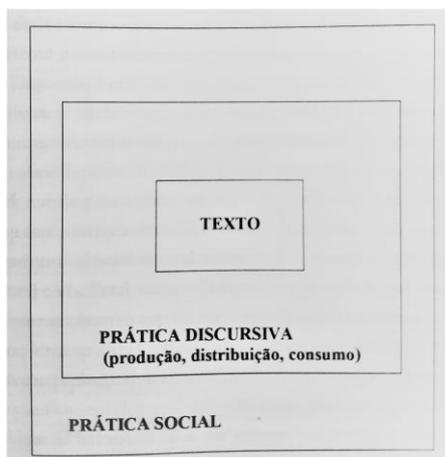
Fairclough considera que as pessoas geralmente não estão conscientes do teor ideológico que está implícito nas interações linguísticas. A proposta de análise crítica implica o desvelar do que está subentendido ou mesmo oculto nas interações humanas. O termo crítica ainda implica intervenções na realidade, visando os que se encontram em desvantagem, ou seja, busca acarretar mudanças.

A eficácia da ideologia encontra-se na sua invisibilidade. As ideologias estão presentes nos textos, mas não explicitamente. Oliveira e Carvalho (2013) questionam:

O que fazer diante disso? Como podemos contribuir para que os efeitos de sentido provocados pelas ideologias que subjazem aos textos sejam explicitados e, assim, as pessoas se tornem (mais) conscientes das operações ideológicas processadas por produtores e receptores textuais? (p. 291).

Fairclough (2016) oferece um caminho teórico para isso. Ele desenvolveu o modelo tridimensional de análise do discurso visando evidenciar a relação dialética entre o discurso e a sociedade. Posteriormente, desenvolveu cada vez mais o seu pensamento sobre o discurso e a prática social, aprofundando o conceito de significados representacional, acional e identificacional. Estes foram vinculados aos elementos de ordem do discurso (gêneros, discursos, estilos) e aos eixos do poder, saber e ética. A concepção tridimensional do discurso mostra a relação dialética entre discurso e sociedade (Figura 1).

Figura 1 - Concepção tridimensional do discurso



Fonte: Fairclough (2016).

A concepção tridimensional do discurso apresenta três dimensões que estão interligadas. São elas: texto, prática discursiva e prática social. Para Fairclough (2016), a prática discursiva assume o lugar de mediadora entre o texto e a prática social. Essa concepção é justificada por ele da seguinte forma: todo “evento” discursivo é considerado concomitantemente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social.

A análise da dimensão textual vincula-se à descrição das propriedades formais do texto e dos significados que envolvem essas propriedades. O/a analista deve levar em conta quatro itens (o vocabulário, a gramática, a coesão e a estrutura textual) para realizar a análise da dimensão textual.

A análise da prática discursiva refere-se à interpretação da produção, da distribuição e do consumo do texto. E a prática social, também de natureza interpretativa, se ocupa das condições sociais do contexto em que a prática discursiva ocorre. Oliveira e Carvalho (2013) observam:

De uma perspectiva ampla, o analista deve prestar atenção aos aspectos institucionais em que o texto é produzido e consumido. De uma perspectiva mais estrita, o analista observa os aspectos do contexto imediato, e.g., quem são os sujeitos envolvidos na produção e na recepção do texto, quando e onde o texto é consumido (p. 299).

É fundamental frisar a relevância da questão da ideologia e da questão da hegemonia presentes na prática social. Para Fairclough (2016), as ideologias são construções da realidade. Essa construção se faz em várias dimensões das práticas

discursivas e sociais. Formas e sentidos contribuem para reproduzir ou transformar as relações de dominação. Há, assim, o imbricamento das ideologias com as práticas discursivas.

A vinculação entre ideologias e práticas discursivas engendra um fenômeno que chama a atenção dos analistas, que é a naturalização do discurso. A naturalização do discurso é algo perigoso, pois leva os indivíduos a reproduzirem ideologias que são prejudiciais para eles mesmos ou para os outros. Fairclough (2016) acredita na possibilidade de mudança, de resistência. Ele opta por promover uma visão dialética acerca das relações entre discursos e práticas sociais da sociedade de consumo.

3.4 Sociedade de consumo: liturgia diária da contemporaneidade e as dimensões da prática social

A sociedade de consumo, configuradora de nossas práticas sociais, tornou-se a liturgia diária do nosso tempo. Nossas formas de existir, ou seja, o que fazemos, comemos, desejamos, vestimos, falamos, acreditamos etc, tudo atravessa e é atravessado pela mitologia do consumo.

Vivemos assim a plena força do tempo contemporâneo, isto é, o poder medusado da mercadoria. Seduzidos/as por esse poder, estamos diante da multiplicação febril de objetos, serviços, mensagens e corpos (sendo o corpo, segundo Baudrillard (2014), o mais belo objeto de consumo).

Nesse tempo, estamos cada vez mais cercados/as por uma atmosfera reificada em todos os aspectos, como descreve Baudrillard (2014) ao se referir aos afetos:

[...] o conjunto das suas relações sociais já não é tanto o laço com os seus semelhantes quanto, no plano estatístico segundo uma curva ascendente, a recepção e a manipulação de bens e de mensagens, desde a organização de escravos técnicos até ao “mobiliário urbano” e toda a maquinaria material das comunicações e das atividades profissionais, até ao espetáculo permanente da celebração do objeto na publicidade e as centenas de mensagens diárias emitidas pelos mass media; desde o formigueiro mais reduzido de quinquilharias vagamente obsessivas até aos psicodramas simbólicos alimentados pelos objectos nocturnos, que vêm invadir-nos nos próprios sonhos [...] (p. 13).

Nesse tempo em que a configuração capitalista da vida predomina, no sentido de que temos abundância de presença virtual, mas ausência física e emocional, Baudrillard (2014) ressalta:

[...] como a criança - lobo se torna lobo à força de com eles viver, também nós, pouco a pouco, nos tornamos funcionais. Vivemos o tempo dos objectos: quero dizer que existimos segundo o seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente. Actualmente, somos nós que os vemos nascer, produzir-se e morrer, ao passo que em todas as civilizações anteriores eram os objectos, instrumentos ou monumentos perenes, que sobreviviam às gerações futuras (p. 14).

Esse tempo efêmero, descartável, tempo da memória em ruínas, é objeto de estudo da Análise do Discurso Crítica. Um campo de pesquisa que trabalha com o papel da linguagem no capitalismo. Essa perspectiva teórica engloba os aspectos social e linguístico na avaliação de problemas relacionados ao discurso como um momento das práticas sociais.

Que dimensões das práticas sociais são consideradas? Magalhães (2017) descreve que, para Fairclough, as práticas sociais são atividades sociais com relativa estabilidade, formada por diversos elementos, dentre os quais situam-se o discurso e a semiose. Para Van Leeuwen, ela prossegue, as práticas sociais são formas de realização das “coisas”. Estas seriam governadas socialmente.

As propostas sistematizadas por Fairclough e Van Leeuwen são bem semelhantes, segundo Magalhães *et. al.* (2017). E com base nessas duas concepções teóricas, Magalhães *et. al.* (2017) apresentam uma concepção própria para o estudo do discurso na prática social. Reproduzo, em seguida, o diagrama elaborado pelos autores, que especifica as dimensões da prática social (Figura 2). Estas mostram o teor da representação do Cine Jangada no documentário Cinema Caradura.

Figura 2 - Dimensões da prática social

Participantes, relações sociais
Atividades
Poder
Recursos, materiais, instrumentos
Discurso, gênero, estilo
Crenças, valores, desejos
Tempo, local

Fonte: Magalhães *et. al.* (2017).

As dimensões da prática social referenciadas na Figura 2 estão presentes na análise do documentário Cinema Caradura, pois ela engloba desde os participantes e suas relações sociais até o local em que se desenvolve a ação, ou seja, a cidade e suas dimensões simbólicas.

Magalhães *et. al.* (2017) enfatizam que:

Falar de prática social é trazer à discussão o contexto social e suas implicações. O contexto tem a ver com os participantes e sua posição social, a instituição e seus mecanismos de controle e de reprodução, o momento histórico e sua dinâmica, a relação com a sociedade abrangente e os mecanismos de reprodução (p.132).

O contexto e seus participantes relacionam-se com a posição social. Nas falas dos participantes do documentário, percebemos essa linha de demarcação. Isso ocorre porque as práticas sociais são eventos rotineiros da realidade social. Tais eventos estão relacionados ao funcionamento da sociedade ou de seus grupos internos. Os participantes atuam como agentes, desempenhando papéis. Nesse sentido, são atores ou pacientes das atividades nas quais estão envolvidos.

Outros aspectos, além dos participantes e suas posições sociais, envolvem a dinâmica das práticas sociais: o momento histórico, pois a prática social transfigura-se com o tempo, ou seja, mudanças tecnológicas, aspectos culturais das gerações, dão uma determinada conformação à prática social. As instituições e o diálogo que estas mantêm com a sociedade em geral é outro aspecto revelador de que a prática social não está isolada de uma estrutura social. O desenvolvimento das práticas sociais se relaciona, portanto, com o poder e a ideologia.

A prática de documentar é uma prática social, possui um funcionamento ideológico, uma estrutura cultural e econômica e isso se configura como uma questão válida de pesquisa. Essa questão se amplia quando o documentário tematiza os usos sociais de um cinema. Nesse sentido, o documentário revela, em sua constituição discursiva de uma prática cultural, os efeitos em termos de práticas econômicas.

O cinema é signo de tecnologia social na modernidade tardia. E assim, discurso é entendido como forma de representação, de ação e de identificação. Os significados do discurso podem ser compreendidos nos processos socioculturais, econômicos e políticos, como é o caso da globalização.

3.5 *Uroborus*: a metáfora da serpente ou de como o discurso incide sobre as práticas sociais e estas sobre aquele

O papel da linguagem na reprodução das práticas sociais e ao mesmo tempo na transformação social delas é possível, na teoria de Fairclough, porque ela é dialética. Nela, o discurso é considerado como moldado pela estrutura social e ao mesmo tempo construtivo dessa mesma estrutura.

A teoria de Fairclough resgata o conceito de “ordem do discurso”, de Michel Foucault. A ordem do discurso pode favorecer a reprodução do sujeito ou a sua transformação. Sobre isso, é importante sublinhar o que diz Izabel Magalhães, na introdução que faz do livro de Fairclough, “Discurso e Mudança Social” (2016):

[...] A mudança discursiva ocorre mediante a reconfiguração ou a mutação dos elementos da ordem do discurso que atuam dinamicamente na relação entre as práticas discursivas. Ela pode estender seus efeitos sobre os sujeitos e suas identidades, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e crença. Num mundo de grandes transformações como o nosso, essa é, sem sombra de dúvida, uma questão central (p. 12).

Fairclough (2016) assinala que as mudanças no uso linguístico estão ligadas a processos sociais e culturais. Nesse sentido, é importante considerar a relevância do uso da análise linguística como um método para estudar a mudança social. O teórico afirma que era preciso desenvolver um método que englobasse a análise linguística e também social, teoricamente adequado para ambas as análises. Diante dessa falta, Fairclough (2016) declara que deseja

[...] desenvolver uma abordagem de análise linguística que possa contribuir para preencher essa lacuna - uma abordagem que será útil particularmente para investigar a mudança na linguagem e que será útil em estados de mudança social e cultural (p. 19).

Acreditar na possibilidade da mudança é aquilo que faz a ADC existir por meio da resistência. A resistência, talvez, seja a configuração mais precisa para enfrentar a hegemonia de uma única versão em torno do social, do linguístico e de outras esferas ligadas a eles. A hegemonia tenta vedar novas possibilidades para a superação de um tempo dominado pelo teor econômico. A ADC atua através do rompimento de fronteiras, provém da operacionalização de diversos discursos, pode ser considerada como uma Semiótica da Ideologia.

Na sociedade contemporânea, os textos possuem natureza cada vez mais multissemiótica, pois se articulam em diferentes modalidades. Como entender melhor, por exemplo, uma semiótica da ideologia? De acordo com a ADC, em sua vertente de Teoria Social do Discurso, é através da heteroglossia, ou seja, da diversidade social da linguagem em uso.

A pós-modernidade instaura intensas mudanças sociais e culturais, estas são dirigidas pela esfera econômica e a busca do lucro. Para a ADC, essas mudanças, em parte, são mudanças de linguagem. E aí reside a resistência. A resistência envolve um redesenhamento das fronteiras entre diferentes práticas de linguagem. Um redesenhamento do que está posto nas malhas da mercantilização, isto é, uma proposta de desfibramento de tais malhas capitalistas para que um novo modo de existência seja possível.

Os discursos estão ligados à esfera pública, a uma ordem do discurso (o que se pode ou não se pode falar, quem pode e quem não pode falar). Voz e poder são efeitos constitutivos do discurso e também produzem efeitos. Os discursos e seus efeitos contribuem para a construção de identidades sociais, posições do sujeito, relações sociais, sistema de conhecimento e crenças. O resultado disso não é um livre jogo de ideias nas cabeças das pessoas, mas uma prática social firmemente enraizada em estruturas materiais concretas. Dessa forma, percebe-se que a vida, a morte, o belo, o feio, o permitido, o interdito, tudo está no poder da língua.

Como o discurso incide sobre as práticas sociais e estas sobre aquele, cabe a pergunta: são as práticas sociais que constituem o discurso ou é o discurso que constitui as práticas sociais? Fairclough adota uma posição dialética. Para ele, como já citado, o discurso constitui as práticas sociais, que por sua vez, constituem o discurso. Eu comparo esse movimento dialético à imagem representativa do *Uroborus*.

Dessa forma, eu relaciono o uso da linguagem, que pode ser concebido como reprodução e/ou transformação da sociedade e da cultura, mais precisamente das relações de poder, com a metáfora da serpente que morde a própria cauda. Assim também discurso e prática devoram ou não seus praticantes. Certo é que os envolvem numa luta simbólica e material pela existência. E como a imagem da serpente, discurso e prática penetram no campo da ambiguidade. Tal e qual a arquetípica imagem da serpente que ora é associada a malefícios, ora à sabedoria.

Questões discursivas permeiam a vida humana em sua dimensão social e afetiva. Para melhor compreendê-las é preciso levar em conta os contextos situacionais imediatos, mas também as relações que os usuários da língua mantêm entre si. No entanto, a língua pode serpentear em curvas enigmáticas nesses rastros do evento discursivo, nas tramas do discurso.

Os discursos, além de possibilitarem a realização das atividades profissionais ou outras, também se materializam em gêneros. Os gêneros licenciam uma pessoa a ocupar a posição de professor/a ou de aluno/a, constituindo-a como sujeito de uma prática social como a aula. Da mesma forma, o lugar do médico e paciente está atado pelas convenções da prática médica. O lugar de um/a documentarista também está sinalizado por aquilo que ele/ela documenta ou faz vibrar nos signos da memória. As posições do sujeito já estão, dependendo da situação vivida, generificadas.

Para a ADC, o discurso é língua, mas língua concebida como prática social. Língua como forma de aceitação ou de resistência. No segundo caso, sempre se pode produzir um discurso que desate as amarras da generificação. Na produção e recepção do discurso, os sujeitos, em um encontro discursivo, podem estar conscientes ou não de que as relações que ocorrem entre eles, nas diversas práticas sociais, estão permeadas pelo poder.

Um poder que existe em diferentes formas. Tais formas vão desde a modalidade da força bruta até o poder simbólico (um poder de fazer ver e crer). Mesmo o que é invisível pode se tornar visível pela força da crença.

É exatamente no terreno do poder que emerge a ADC como Semiótica da Ideologia. A ideologia, com sua configuração de violência, mesmo não usando a força, fabrica o consentimento. No jogo das ideologias, as pressuposições estão presentes. As ideologias poderiam ser tomadas como pressuposições do senso comum implícitas nas convenções. De acordo com as convenções, as pessoas interagem linguisticamente. Muitas vezes, sem consciência disso.

A ADC penetra no vazio deixado pela inconsciência. Ela se faz representação do desejo de poder ao mostrar conexões inusitadas e causas ocultas. Também possibilita intervenções quando fornece recursos para a mudança, para a resistência. Nesse sentido, ela aponta para os que se encontram em desvantagem. Só eles podem tentar descalçar os sapatos que incomodam. Justamente porque sabem onde estes apertam.

A maioria das pessoas não tem consciência da razão pela qual as coisas se apresentam de um determinado modo. Acabam enxergando tal modo pelas lentes do natural. A naturalização é a arma mais poderosa da ideologia, pois esta é sempre eficaz quando seu funcionamento é o menos visível possível.

Dessa forma, a ADC contribui para que os efeitos de sentidos provocados pelas ideologias, que subjazem nos textos e na vida, sejam explicitados. Ela tenta atingir o mecanismo da invisibilidade que transforma as ideologias em formas espontâneas e naturais de sentir e entender o mundo ao nosso redor.

A teoria social do discurso é uma forma de auxiliar os/as analistas de discursos a se tornarem mais conscientes das operações ideológicas que permeiam nosso ser e estar no mundo e na linguagem. Nesse sentido, Fairclough pensou o texto, a prática discursiva e a prática social como dimensões interrelacionadas. Podemos sintetizar assim: o texto é a manifestação linguística e não linguística da prática discursiva e esta é uma forma de prática social.

Na análise da dimensão textual ocorre o estabelecimento de formas e significados. Na perspectiva gramatical, a maneira como combinamos palavras, frases e orações não é neutra. As escolhas lexicais apontam para questões ideológicas. Fairclough assinala dois mecanismos gramaticais importantes para a

análise textual: a **nominalização** e as **vozes verbais**. Os dois relacionam-se com a **agência**.

A nominalização é um registro lexical que faz parte de um jogo dissimulador de uma determinada situação. Oliveira e Carvalho (2013) exemplificam assim a nominalização:

[...] Durante a crise financeira mundial de 2008, que abalou a economia de vários países, o governo estadunidense injetou dinheiro público nas empresas privadas responsáveis pelo caos em que o mundo capitalista se encontrava. Entretanto, nem o governo nem a mídia corporativa a ele submissa usavam uma oração para se referir ao gesto da Casa Branca. Eles não falavam que “o governo dos Estados Unidos socorreu as empresas privadas usando dinheiro público”: eles diziam que houve “socorro financeiro” para as empresas. Neste movimento de nominalização, eles acabaram retirando o governo de foco, retirando-o da posição de agente de uma ação questionável por ser estatizante e que segue na direção totalmente contrária à do capitalismo neoliberal, marca registrada das grandes potências econômicas ocidentais. Vale notar também o uso do eufemismo socorro financeiro em vez da palavra estatização, considerada palavrão pelos neoliberais de plantão (p. 294).

O mecanismo dissimulador da nominalização é uma forma eficaz de mascarar um real indigesto ou polêmico. As vozes verbais relacionam-se também a questões ideológicas sutis. Quando se escolhe a voz ativa ou a passiva, marcamos ou não o agente da ação. As motivações para escolher uma voz ou outra são várias. Vai do simples fato de omitir o agente, quando se usa a passiva, porque este é irrelevante ou desconhecido, até o fato de ofuscar a agência, ou seja, a causalidade ou a responsabilidade de algo por uma razão política e ideológica.

Quando dizemos, por exemplo, “as casas foram soterradas pelo morro”, sabemos que o desabamento das casas não representa algo tão passivo assim. Antes do desabamento ocorrer, existiam condições socioeconômicas precárias que possibilitaram o acontecimento sinistro. No entanto, o uso da passiva assinala um tom eufemístico que acaba por ser predominante.

Ainda na dimensão textual, observa-se a coesão entre orações e frases. Para realizar a função coesiva é necessário um **conector lógico**. As conjunções adversativas, por exemplo, são conectores muito presentes em afirmações preconceituosas. O “mas” estabelece uma relação de contradição, instaura ideias não ditas explicitamente. Ideias que recuperamos através de um **silogismo implícito**.

Quando eu digo, por exemplo, “Márcia é mulher, mas é competente”, eu produzo um silogismo preconceituoso, que pode ser desmembrado da seguinte forma: a) Toda mulher é incompetente; b) Márcia é mulher; c) Márcia é incompetente. A semântica do silogismo preconceituoso indica que a incompetência faz parte do universo da mulher, mas a proposição “mas é competente” provoca uma contradição lógica no âmbito de tal silogismo. Então, mesmo sendo mulher, Márcia é competente. De certa forma, o jogo de linguagem recomeça através do “mesmo”. E assim temos “mesmo sendo mulher?”. Seguramente a estrutura textual revela filamentos ideológicos.

A estrutura textual trata de propriedades organizacionais do texto. Um gênero textual, por exemplo, possui um paradigma formal. Uma carta, um e-mail, um documentário, um programa de televisão etc são modelos de uso social, formas padronizadas. Possui uma certa estabilidade. A decisão de um(a) produtor(a), no que se refere a respeitar o protótipo de um gênero ou não, revela que o(a) receptor(a) precisa construir um sentido para essa decisão. Assim, se o(a) produtor(a) mistura gêneros, o(a) receptor(a) produz sentidos para o porquê dessa hibridização.

A estrutura textual relaciona-se também com a conversação. Nela, há o paradigma da tomada de turnos e controle de tópicos. Esses dois mecanismos revelam que até numa simples conversa, há a manifestação de relações de poder, pois as oportunidades de controlar temas e turnos são desiguais.

As posições sociais do sujeito equivalem a um desenho ideológico da imagem (ou representação) sustentada por uma configuração de poder. Isso ocorre em todas as circunstâncias da vida, não somente em uma conversação.

Da mesma forma que a prática textual, a prática discursiva também está delineada pelo desenho ideológico do poder. A produção, distribuição e consumo do texto obedece a padrões de maior ou menor importância numa configuração social.

A configuração social de poder da prática discursiva pode ser interpretada quando conseguimos dimensionar o espaço ocupado pelo texto na cadeia de distribuição e consumo. Exemplificando, se pretendo analisar um texto publicado em um jornal impresso, preciso observar o espaço destinado ao texto, a seção, o tamanho do texto, a presença ou ausência de imagens.

A distribuição, o modo como um texto é posto socialmente em circulação, diz muito sobre a representação discursiva reproduzida nele. O texto pode ir de

transmissão televisiva à distribuição de panfletos na rua. Quanto ao consumo, o texto pode ser consumido individualmente ou coletivamente.

Consumimos de maneira diferente uma carta de amor ou uma carta aberta ao público; um aviso afixado em um mural ou publicado numa revista semanal. Os modos de distribuição e consumo têm impacto direto nas escolhas lexicais e sintáticas de quem produz o texto. O consumo de um texto pode ser passivo ou oferecer resistência à sua configuração ideológica.

3.6 Relações dialéticas entre prática discursiva e prática social

A prática social se ocupa das condições sociais do contexto em que a prática discursiva ocorre. Nesse sentido, pode-se levar em conta a perspectiva ampla de análise como os aspectos institucionais em que o texto é produzido e consumido quanto uma perspectiva mais restrita, ou seja, os aspectos do contexto imediato. Saber quem são os sujeitos envolvidos na produção e na recepção de um texto, quando e onde o texto é consumido são dados essenciais para uma representação social e discursiva.

Ambas as perspectivas, ampla e restrita, assinalam a questão da ideologia e da hegemonia presentes na prática social. As identidades sociais, por exemplo, são construídas através de dimensões discursivas e ideológicas. Nesse âmbito, as ideologias contribuem para a produção, reprodução ou transformação das relações de dominação.

Ideologia e prática discursiva estão imbricadas. Isso produz um fenômeno perigoso: naturalização do discurso. As ideologias embutidas nas práticas discursivas são eficazes quando atingem o patamar de “senso comum” e se naturalizam. Nesse sentido, reforçam preconceitos e privilegiam grupos de pessoas interessadas em manter as relações de poder em benefício de seus interesses.

Fairclough (2016) constata todo o poder existente nas ideologias estabelecidas, mas alerta que a propriedade estável delas não deve ser muito enfatizada, a referência mais contundente deve pairar sobre a luta ideológica como dimensão da prática discursiva. É a possibilidade de mudanças oferecidas pelas práticas discursivas de resistência que deve predominar.

Nas possibilidades de mudanças oferecidas pelas práticas discursivas de resistência, emerge a certeza de que o sujeito não é totalmente assujeitado. O sujeito é, pode-se dizer, um lugar, ocupado para ser uma possibilidade de mudança, de resistência. Tal possibilidade faz parte da visão dialética de Fairclough.

Fairclough (2016) não ignora o papel da ideologia como elemento gerador de consenso. Ele faz uma semiose da ideologia e constata o poder de interpelação contido nela. No entanto, ele, na verdade, não esquece que entre os indivíduos a serem interpelados pela ideologia, há aqueles que resistem a essa interpelação.

A ADC, como semiose da ideologia, possui duas faces: social e linguisticamente orientada. Essas duas faces só se separam para fins didáticos. No trabalho analítico, não podem ser separadas, pois o objetivo de uma análise crítica do discurso é mapear as conexões existentes entre os recursos linguísticos utilizados em um texto e as relações de poder.

Os textos, em ADC, são vistos como produções sociais. Um texto é historicamente situado, nesse sentido, ele revela dados importantes a respeito de nossas ideologias, práticas, relações, identidades etc. O texto traz embutido linguisticamente o seu teor social.

Dentro da perspectiva da ADC, as pesquisas em Linguística já não podem mais desconsiderar as teorias sociais, pois não podem ignorar que textos também são produções sociais.

A Teoria Social do Discurso, abordagem de Análise do Discurso Crítica, foi desenvolvida por Fairclough tendo como base a percepção da linguagem como parte da vida social. É uma proposta aberta à análise de diversas práticas sociais e sublinha as relações relevantes entre recursos linguísticos e aspectos sociais.

Na ADC, o foco de interesse de uma análise não se restringe à interioridade do sistema linguístico mas investiga sobretudo a função desse sistema linguístico na representação de eventos e estruturas na construção de relações sociais, na sustentação de ideologias, na afirmação ou contestação de hegemonias. É fundamental compreender como as estruturas linguísticas são usadas. O uso do elemento linguístico é um modo de ação sobre o mundo e as pessoas.

A ADC não reduz a linguagem a seu papel de ferramenta social, nem ao seu aspecto formal, imanente do sistema linguístico. Ela busca o equilíbrio entre a abordagem social e linguística. É, por princípio, transdisciplinar.

A visão científica de crítica social é justificada na ADC por ela ser motivada pelo objetivo de providenciar um questionamento crítico da vida social, levando em conta os aspectos relacionados com a assimetria do poder.

Podemos sintetizar o quadro teórico-metodológico da ADC da seguinte forma: investigações sobre o discurso incidem sobre as práticas sociais da modernidade tardia, nesse período a linguagem ocupa o centro do modo de produção do capitalismo. Então, as análises linguísticas e semióticas auxiliarão a prática interpretativa dos efeitos sociais desencadeados por variados textos relacionados com a contemporaneidade. A reflexão em torno das relações dialéticas entre discurso e sociedade no contexto do capitalismo, em si, já é um processo que visa a possibilidade de mudança social.

3.7 A questão da representação na ADC e suas relações com as questões de hegemonia e ideologia

A ADC enfoca o discurso como parte de práticas sociais. O discurso é concebido como um modo de ação. Pode-se dizer que as estruturas organizam a produção discursiva na sociedade, mas nenhuma estrutura é imutável e cada enunciado é uma ação sobre as estruturas. Os modos pelos quais as representações discursivas podem favorecer projetos de dominação são alvos de análise e perspectiva de mudança.

As representações discursivas, foco de minha análise, revelam a relação dialética entre o discurso e a estrutura social, entre a prática social e a estrutura social. A estrutura é uma condição e um efeito da prática. Nesse sentido, a fala não é somente uma atividade individual, mas social. Tendo como base a Teoria Social do Discurso de Fairclough, podemos dizer que as representações discursivas das falas sobre o Cine Jangada compõem a estrutura social do objeto cinema.

Documentar as cenas de frequentar o Cine Jangada é uma prática social (que também é discursiva e textual) e está vinculada a conjunturas, estruturas e eventos. As estruturas, em ADC, são as condições históricas, portanto, materiais da vida social, podem ser modificadas ainda que lentamente; conjunturas são conjuntos de pessoas, tecnologias e práticas, já eventos são acontecimentos individuais ou ocasiões sociais. Resende e Ramalho (2019) destacam que:

[...] a vantagem de se focalizar as práticas sociais é a possibilidade de se perceber não apenas o efeito de eventos conjuntamente relacionados na sustentação e na transformação de estruturas, uma vez que a prática social é entendida como um ponto de conexão entre estruturas e eventos [...] (p. 41).

A prática social configura-se como um ponto de conexão entre estruturas e eventos, revela o que são potencialidades e o que acontece de fato. Tal relação não é simples, pois eventos não são efeitos diretos das estruturas, ou seja, a relação entre estruturas e eventos é mediada pelas práticas sociais. As práticas sociais são sustentadas por relações de poder e lutas hegemônicas. No entanto, não há hegemonia que não tenha um equilíbrio instável. Daí, a abertura de horizontes com a qual trabalha a ADC.

Fairclough caracteriza a hegemonia como um domínio exercido pelo poder de um grupo sobre os demais, baseado no consenso e não no uso da força. Tal dominação sempre está em equilíbrio instável. A possibilidade de articulação e desarticulação da hegemonia relaciona-se à agência humana. Mas a ação humana deve ser subsidiada pela reflexibilidade crítica.

A reflexibilidade sugere que toda prática tem um elemento discursivo, não só porque envolve o uso da linguagem, mas porque as construções discursivas sobre práticas são também parte dessas práticas. Os sentidos que estão a serviço da dominação estão presentes nas formas simbólicas e também nas autoconstruções reflexivas, nesse caso, a ideologia é internalizada e naturalizada pelas pessoas. A partir da dialética entre discurso e sociedade, a hegemonia assume a forma de prática discursiva, ou seja, hegemonias são produzidas, reproduzidas ou contestadas no discurso.

A hegemonia precisa da ideologia para estabelecer e manter o poder. Pode-se dizer que as hegemonias (pois a hegemonia é plural e se dá em diversos domínios) são relações de dominação baseadas muito mais no consenso (sutil violência simbólica) do que na coerção (uso da força bruta). Para atingir o efeito da dominação, é preciso haver a naturalização de práticas e relações sociais. A hegemonia vive da permanência de articulações baseadas no poder. A ADC imiscui-se nas convenções do discurso, pois elas encerram ideologias naturalizadas.

As ideologias naturalizadas são mecanismos eficazes para a preservação das hegemonias. As ideologias não existem no vácuo, elas possuem existência

material e habitam as práticas discursivas. Investigar essas práticas consiste em apreender as formas materiais da ideologia.

A ADC encarrega-se tanto da transformação criativa de ideologias quanto de sua reprodução, faz isso por meio do funcionamento do discurso. As ideologias, em ADC, são vistas como construções da realidade. As relações sociais, as identidades sociais são formadas por várias dimensões de formas e sentidos relacionadas com as práticas discursivas.

Os discursos são ideológicos quando sustentam relações de poder e tais relações são bastante eficientes quando são tacitamente aceitas. A hegemonia, pode-se dizer, é a busca pela universalização de perspectivas particulares. Se essa perspectiva particular é legitimada e contribui para sustentar relações de dominação, significa que a ideologia está agindo hegemonicamente. A ideologia embutida nos discursos e que promovem a dominação social é o motivo principal para que a ADC seja simultaneamente orientada linguística e socialmente.

O conceito de Ideologia em ADC está vinculado aos estudos de Thompson (2009). Para a ADC, a ideologia é, por natureza, hegemônica, pois ela serve para estabelecer e sustentar relações de dominação ao reproduzir a ordem social que favorece indivíduos e grupos dominantes.

Thompson (2009) elenca cinco modos de operação da ideologia: **legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação e reificação**. A **legitimação** apresenta as relações de dominação como justas. São justas porque são consideradas legítimas e por isso, dignas de apoio. As relações de dominação são mantidas pela legitimação através de três estratégias de construção simbólica: a **racionalização**, baseada na legalidade de regras dadas a *priori*; a **universalização**, quando representações parciais são mantidas através do convencimento de que elas servem a interesses gerais; a **narrativização** é o recurso de recorrer a histórias que buscam no passado a legitimação do presente.

A **dissimulação** estabelece as relações de dominação por meio da negação ou ofuscação. É realizada por meio de construções simbólicas como **deslocamento, eufemização e tropo**. O deslocamento recontextualiza termos. A eufemização representa as relações sociais de forma positiva, ofuscando pontos de instabilidade. O tropo usa a figurativização da linguagem, servindo ao apagamento de relações conflituosas.

A **unificação** sustenta as relações de dominação construindo simbolicamente a unidade. Há duas estratégias de unificação: a **padronização**, adesão a um referencial que será partilhado como parâmetro e a **simbolização**, produção de símbolos de identificação coletiva.

A **fragmentação** instaura as relações de dominação por meio da separação de indivíduos e grupos. A união destes pode constituir obstáculo à manutenção do poder. Há duas estratégias de construção simbólica da fragmentação: a **diferenciação**, ênfase em características que desunem e impedem a coesão de indivíduos e grupos; o **expurgo do outro** é a forma de representar o grupo ou indivíduo que possa constituir obstáculo ao poder hegemônico, como um inimigo.

A **reificação** fixa como permanente uma situação transitória. Oculta o teor sócio-histórico do acontecimento. Há quatro estratégias de construção simbólica da reificação: **naturalização**, **eternalização**, **nominalização** e **passivação**. A naturalização torna uma criação social como se fosse natural, tornando-a independente da ação humana. A eternalização procura retratar um fenômeno histórico como permanente. A nominalização acentua certos temas e rótulos e a passivação promove o apagamento de atores e ações em benefício da atuação do poder.

Na perspectiva da ideologia de Thompson, percebo que o cinema está inserido no circuito de produção, reprodução e circulação das formas simbólicas. O documentário Cinema Caradura revela que o objeto cinema vincula-se ao objeto cidade para se infiltrar simbolicamente na linguagem corrente da vida social e política.

O documentário Cinema Caradura apresenta relações de dominação, representadas como legítimas quando toca na problemática das travestis no cinema, pois elas eram vistas como dejetos sociais, e também quando exprime questão econômica que sustenta aspectos fundamentais da cultura em uma cidade vulnerável e despreparada para atender dignamente às exigências da vida social dos espaços que vão se marginalizando, como é o caso do Centro da cidade de Fortaleza.

Há também a estratégia de construção simbólica construída através do raciocínio de que um bem cultural pode justificar uma cadeia de relações que

representam a cidade. Dessa forma, o Jangada já não é somente um cinema, mas é também os bravos jangadeiros, os ventos benfazejos etc. É o enfrentamento das dificuldades econômicas.

A dissimulação está presente na relação entre homens, travestis e cinema, quando a presença delas era usada como estratégia de aumentar a bilheteria. Havia, portanto, o encobrimento dessa tática por uma mulher. Vale (2012) conta a intrigante história da gerente do Jangada, uma das mais saborosas. Sobre essa mulher, no olho do furacão, ele revela:

Assim, se por um lado a gerente do Jangada dizia não saber da existência das travestis no cinema, entre estes últimos seu nome era constantemente reivindicado nas palavras de ordem diante dos conflitos no cinema: “a mulher vai acabar expulsando essa bicha”, “desse jeito, ela vai proibir a entrada da gente aqui”, ou ainda quando era eu a indagar: “essa história de aqui é perigoso, depois a mulher descobre e manda chamar a gente” (p. 173-174).

Vale (2012) conta que em determinados momentos, a referência à gerente extrapolava os limites de uma relação social e assumia uma conotação quase mística. A mística à figura da gerente era rodeada de boatos, exageros e mentiras. Ele revela que quando o cinema fechou, conseguiu contato com a gerente, apresentou-se como pesquisador e perguntou pelas travestis no cinema e a resposta que obteve foi uma pergunta: e existiam travestis lá dentro?

Toda a estrutura social da cidade e do cinema convergia para o expurgo desse outro. Um outro reificado pelo *modus operandi* de uma sociedade assimétrica. E para isso, manter a assimetria e o privilégio de alguns, precisa construir um inimigo, seja ele interno ou externo, com efetivo exercício de retratá-lo como mau, perigoso e ameaçador.

A importância dos modos de operação da ideologia para a ADC é possibilitar a análise de construções simbólicas ideológicas presentes no discurso. Thompson (2009) fornece ferramentas para se analisar linguisticamente os elementos simbólicos revestidos de ideologia, presentes nas práticas sociais e discursivas.

Ideologias, na concepção de Fairclough (2016), são modos de representações. Elas podem ser legitimadas em formas de ação e introjetadas nas identidades. A representação ideológica, proposta por Fairclough, está baseada em

três tipos de significados: **representacional** (vinculado a discurso); **acional** (ligado a gênero) e **identificacional** (associado a estilo).

A ADC se equilibra sobre dois pilares, como foi dito reiteradas vezes, o social e o linguístico. Na análise em ADC, há uma relação dialética entre esses dois pilares. A divisão entre o linguístico e o social existe somente como função didática. No procedimento analítico, é impossível separar esses dois pólos.

Os estudos linguísticos em ADC baseiam-se no paradigma funcionalista. Resende e Ramalho (2019) esclarecem: “Em termos mais específicos, a tradição de análise de discurso em que se situa a Teoria Social do Discurso orienta-se linguisticamente pela Linguística Sistêmico Funcional (LSF) de Halliday” (p. 56). A LSF conforma-se à ADC porque aborda a linguagem como um sistema aberto, marcado por uma visão dialética, tendo a percepção do texto como estruturado no sistema, mas potencialmente inovador do sistema.

A instância discursiva expande o sistema linguístico para a interação com o social. A compreensão dos encadeamentos sociais presentes na gramática é fundamental para a visão relacional entre sociedade e linguagem. A Gramática Sistêmico Funcional relaciona os estudos internos da língua às funções sociais.

Resende e Ramalho (2019) enfatizam a importância das funções sociais e suas variações e esclarecem:

A variação funcional não é apenas uma distinção de usos da linguagem, é algo fundamental para sua organização, uma propriedade básica da linguagem. As abordagens funcionais da linguagem têm enfatizado seu caráter multifuncional e nesse sentido, Halliday (1991) registra três macrofunções que atuam simultaneamente em textos: ideacional, interpessoal e textual (p. 57).

As três funções não podem ser separadas em uma análise, por exemplo, de representação discursiva. A função ideacional da linguagem vincula-se à representação da experiência na língua. A função interpessoal associa-se ao processo de interação social, da língua como ação. A função textual abrange os aspectos semânticos, gramaticais e estruturais que devem ser analisadas do ponto de vista funcional.

As três funções interagem, cada texto é analisado sob cada um dos aspectos dessas funções, ou seja, todo enunciado é multifuncional. Resende e Ramalho (2019) assinalam:

[...] Nesse sentido, a linguagem é funcionalmente complexa. As estruturas linguísticas não “selecionam” funções específicas isoladas para desempenhar; ao contrário, expressam de forma integrada todos os componentes funcionais do significado (p. 58).

Fairclough (2016) propôs a cisão da função interpessoal de Halliday em duas funções: a função identitária e a função relacional. A função identitária revela os modos de estabelecimento das identidades sociais no discurso e a função relacional mostra a representação e a negociação das relações sociais entre os participantes do discurso.

Fairclough destaca a importância do discurso na constituição, reprodução, contestação e reestruturação de identidades. Resende e Ramalho (2019) destacam: “[...] os modos de construção e categorização de identidades em uma dada sociedade refletem seu funcionamento no que concerne às relações de poder à reprodução e à mudança social” (p. 59). Depois Fairclough propõe, no lugar das funções da linguagem, três tipos de significados: o significado acional, o representacional e o identificacional. Quanto à função textual, Fairclough a incorporou ao significado acional. Texto, para ele, significa ação. É agente de mudanças.

A questão central para a Teoria Social do Discurso, de Fairclough, é como o estudo do discurso e da semiose pode contribuir para a crítica a problemas sociais. A semiose é vista como um elemento fundamental do processo social porque o discurso é entendido como forma de representação, de ação e de identidade.

Na Teoria Social do Discurso, há dois sentidos para o termo discurso, como já citado. Num nível mais amplo, o discurso é concebido como uma categoria que designa elementos semióticos na sua concepção multimodal, ou seja, abrangendo signos linguísticos e não linguísticos: palavras, imagens, cores, sons, gestos etc. Em sentido restrito, o termo discurso é usado para designar modos particulares de representações específicas da vida social. Os modos particulares são as formas distintas de conceber e verbalizar um fenômeno social. Um mesmo fenômeno, por exemplo, poderá ser representado de modos totalmente diferentes, pois as escolhas lexicais e sintáticas serão distintas, condicionadas por ideologias.

O condicionamento ideológico pode ser exemplificado com a análise da prática social. Tal análise é de natureza interpretativa. Quem analisa uma prática

social se ocupa das condições sociais do contexto em que a prática discursiva ocorre. Numa perspectiva ampla, o/a analista deve prestar atenção aos aspectos institucionais em que o texto é produzido e consumido. Numa perspectiva estrita, o/a analista precisa se ater aos seguintes pontos: quem são os sujeitos envolvidos na produção e na recepção? Quando e onde o texto é consumido? O que é importante observar em ambas as perspectivas? Pode-se dizer que é a questão da ideologia e hegemonia presentes na prática social. A ideologia leva sempre à hegemonia através da naturalização do discurso.

A ADC compara a vida social a um grande texto, ou melhor, a uma trama textual. Imaginar e constatar que instituições, costumes, práticas sociais, corpos, cidades etc possam ser capturados numa rede de leitura crítica é uma atividade mental estimulante e emancipadora. Na ADC é predominante o estudo de questões contemporâneas, como a globalização. Isso não significa, no entanto, uma restrição ao presente, pois é importante assinalar que o estudo das práticas sociais demanda uma análise histórica. Ainda é fundamental evidenciar que a ADC lança seu olhar sobre outros campos do saber em busca de diálogo e parceria. É uma proposta teórica que estimula o dinamismo transdisciplinar.

Nesse sentido, com a metáfora da linha de rotura no mar e na flor (vide introdução), procurei mostrar que o campo de pesquisa em Linguística Aplicada acolhe a expansão das zonas fronteiriças entre os saberes e assim revela a condição de interface do percurso epistemológico da pesquisa em Linguística Aplicada.

3.8 A ADC como um dos campos de pesquisa em Linguística Aplicada

O percurso da pesquisa em Linguística Aplicada favorece a expansão de zonas de saberes porque se consolidou através de uma base multidisciplinar ao constituir os procedimentos de investigação do campo aplicado. E a base multidisciplinar favoreceu a transdisciplinaridade. As investigações transdisciplinares geram configurações teórico-metodológicas bem particulares não redutíveis às contribuições disciplinares tomadas como referências, porque o engessamento epistemológico cede lugar ao dinamismo de novas categorias do conhecimento.

A Linguística Aplicada assinala que vivemos em um mundo marcado por desigualdades fundamentais e precisamos apreender as relações de poder que se

instauram nesse mundo e nos perceber também dentro dessas relações. É preciso, no entanto, não reduzir as desigualdades a uma descrição socioeconômica do mercado, mas também levar em conta as bases culturais e ideológicas que o alimentam e performam as nossas vidas e nossas pesquisas.

Na Linguística Aplicada, a linguagem é concebida como uma cena de conflito, como um lugar de luta política. O poder e a ideologia estão inscritos no discurso. Dessa forma, podemos atingir a consciência sobre a maneira como a língua(gem) não só reflete, mas constrói a desigualdade social.

O discurso, para a Linguística Aplicada, possui a concepção de um conjunto de práticas que organizam a existência e a (re)produção sociais. A língua(gem) é concebida como fundamental tanto para manter quanto para mudar o *status quo*.

A Linguística Aplicada assume um paradigma humanista e transdisciplinar. Silva (2020), descrevendo o processo de constituição da história da LA, ressalta:

E essa história se inicia fortemente atrelada à história da Linguística, mas vai se singularizando à medida que o objeto de investigação da LA vai se mostrando para além do que as teorias linguísticas conseguiam dar conta, ultrapassando “cercas disciplinares” (PENNYCOOK, 2006) que restringem o estudo do objeto situado nas práticas sociais (p.25).

Baseando-me no paradigma transdisciplinar, escolhi trabalhar com a Análise do Discurso Crítica, orientando-me pela perspectiva de Norman Fairclough, ou seja, a dimensão crítica de olhar a linguagem como prática social. O teórico de Lancaster propõe o exame em profundidade do papel da linguagem na reprodução das práticas sociais e das ideologias, mas também o papel fundamental da linguagem na transformação social.

Minha pesquisa configura-se pela via da prática social, ou melhor, da representação discursiva dela. Representação que se realiza através da contextualização da vida de um cinema na cidade de Fortaleza por meio de um documentário. As diversas falas sobre o objeto cinema, presentes no documentário, revelam as diferentes formas possíveis em que a prática social de frequentar o cinema pode ser representada.

3.9 O documentário como forma de prática social

Documentar é uma prática social, registrar a existência de um cinema em uma cidade é algo revelador do funcionamento ideológico das práticas culturais e econômicas. Nesse sentido, há uma questão de pesquisa bastante válida em meu trabalho. O estudo sobre o documentário Cinema Caradura é uma pesquisa transdisciplinar que recorre aos campos da história, da Análise do Discurso e pensa a língua(gem) como um fenômeno social.

O fenômeno social de frequentar um cinema revela que a Linguística Aplicada dialoga com a Análise do Discurso Crítica no que se refere à prática social. A prática social traz à discussão o contexto social e suas implicações. O contexto tem a ver com os participantes e sua posição social, a instituição e seus mecanismos de controle e de reprodução.

Izabel Magalhães *et. al.* (2017) nos alerta: “Devemos olhar com cautela para a expressão ‘prática social’ para evitarmos banalizar um conceito teórico bastante produtivo para os estudos em ADC” (p.132). Magalhães relata que a prática social abrange generalizadamente todas as atividades em curso na realidade social, mas isso é abrangente demais. Ela busca qualificar o conceito. Recorre, então, a Fairclough, que considera como marcas da prática social seu caráter de processo “habitual”, “ritual” e “industrializado”, e o fato de a prática vincular-se a instituições específicas como uma escola, por exemplo.

Na perspectiva de uma análise, é importante selecionar os contextos que serão abordados, as instituições envolvidas e o conjunto de práticas relacionado a elas. As práticas são eventos rotineiros relacionados ao funcionamento da sociedade. Nesta, um ou mais participantes atuam como agentes ou pacientes das atividades nas quais estão envolvidos.

No estudo sobre o documentário Cinema Caradura (2012), trabalho com a concepção de Magalhães *et. al.* (2017) sobre as dimensões da prática social. Uma concepção que nasceu da comparação entre as propostas de Fairclough e Van Leeuwen. Para Fairclough, as práticas sociais apresentam relativa estabilidade, são formadas por diversos elementos, entre eles, o discurso e a semiose. Para Van Leeuwen, as práticas são governadas socialmente. Também são formadas por variados elementos. As duas propostas são bem semelhantes. Magalhães *et. al.*

(2017) referem: “Baseados nas duas propostas, apresentaremos a seguir nossa própria concepção para o estudo do discurso na prática social” (p.115).

Magalhães *et. al.* (2017) apresentam o quadro, já reproduzido, que discrimina as dimensões da prática social para o estudo do discurso (vide figura 2).

O quadro categoriza as dimensões sociais da prática social relacionadas a uma concepção de discurso dialética e interativa, pois os participantes de atividades sociais, inegavelmente, se confrontam com o poder e dependendo de recursos materiais, assumem um estilo (uma identificação) através de desejos (crenças, valores etc) em um contexto situado (tempo, local).

As práticas sociais são concebidas como eventos rotineiros presentes na realidade social. Nelas, os participantes e a posição social que eles ocupam promovem o funcionamento da sociedade. Os participantes atuam como atores ou pacientes das atividades que realizam.

Por que observar as posições dos participantes e seus papéis na sociedade é importante? Magalhães (2017) responde: “[...] a prática social evolui com o tempo - mudanças tecnológicas, mudanças de procedimentos, aspectos culturais de cada geração cooperam para dar uma determinada conformação à prática social” (p.134).

A evolução da prática social depende fortemente da posição e dos papéis exercidos pelos participantes. É a participação dos agentes sociais, ou atores culturais, que configura a dinâmica do momento histórico e instaura a luta a favor ou contra os mecanismos de reprodução.

A luta pelo poder está presente em toda e qualquer prática social. Magalhães (2017) destaca, nessa luta, a função ideológica:

Na luta pelo poder - seja para mantê-lo ou conquistá-lo - a ideologia desempenha papel fundamental. É ela que embasa as ideias, mobilizando os sentidos, as representações de mundo e as perspectivas de interpretação da realidade social e propiciando meios de intervenção no processo histórico (p. 135).

O estudo sobre o documentário Cinema Caradura revela-se como uma pesquisa crítica sobre mudança social na sociedade contemporânea. Destaco nele, a construção discursiva sobre uma prática cultural (frequentar o cinema, a existência do cinema na cidade etc) em termos econômicos.

Na perspectiva da linguagem como prática social, o conceito de discurso é entendido como forma de representação, de ação e de identificação. Tais formas assumem a configuração de significados do discurso e podem ser compreendidos nos processos socioculturais, econômicos e políticos, como é o caso da globalização (MAGALHÃES, 2017). Nesse contexto de modernidade tardia, o cinema torna-se signo de tecnologia social.

O documentário Cinema Caradura afigura-se como uma crônica que comenta as transformações econômicas e socioculturais do cinema na cidade de Fortaleza. É um texto que fotografa os traços da modernidade tardia. O documentário atesta, através da trajetória do Cine Jangada, que as mudanças na economia têm forte impacto no campo da cultura.

O documentário Cinema Caradura configura-se como um texto, materialidade discursiva do evento cinematográfico urbano, decorrente da prática social de frequentar um espaço culturalmente marcado como produto de processos sociais. Nesse sentido, é o exame da relação entre texto, poder e ideologia.

No texto-documentário, há uma grande variedade de aspectos do processo social urbano inseridos na vida diária. Esses processos que revelam instituições, costumes e mudanças sociais podem ser lidos, pois o conceito de texto, ampliado na concepção da Linguística Aplicada, inclui a leitura do social.

A leitura do social é, tanto na Linguística Aplicada como na Análise do Discurso Crítica, uma forma de entendimento do texto como produção relacionada às mais diversas situações sociais. Os textos não surgem no vácuo, eles são resultado de práticas discursivas e sociais.

Os textos, como práticas discursivas e sociais, também são representações ideológicas. O documentário Cinema Caradura, no meu estudo, torna-se a representação discursiva e ideológica de uma prática social, ou seja, o ato de frequentar um cinema no centro da cidade de Fortaleza. E esse ato muda a configuração da cidade, atingindo aspectos econômicos que mudam as perspectivas do movimento cultural da cidade quando cinemas migram para os *shoppings* e se elitizam.

Os textos são produções discursivas dos mecanismos de sustentação do poder. Também são meios de operações de legitimação. Magalhães (2017) enfatiza: “São eles tanto produtos de um processo quanto um processo em si, já que seu

surgimento pressupõe uma dinâmica própria de um evento complexo que se relaciona ao tempo, à estrutura social e à ideologia” (p.42-43).

Os textos são formas de apreensão das identidades sociais, das várias versões da realidade. Os efeitos textuais produzem efeitos sociais. A relação entre linguagem e sociedade está representada nos textos. O/a produtor/a de texto e o seu estilo de produção codificam significados no texto, pois há sempre escolhas (por que a história de um cinema e não outra? Por que um determinado tipo de abordagem?). Essas questões estão relacionadas com aspectos representacionais do discurso. Aspectos vinculados aos agentes.

É pertinente refletir sobre quem são os agentes e como é a participação deles no contexto social. Dessa forma, apreender o modo como os sentidos e seus efeitos podem ser interpretados e como ocorre discursivamente a representação de atores sociais envolvidos nos eventos narrados.

O discurso, presente nos textos, incluindo aspectos semióticos vinculados à imagem, é uma dimensão da prática social porque os textos revelam a materialidade linguística e semiótica das práticas sociais. Prática social e prática discursiva são inseparáveis. As práticas são pensadas, organizadas e realizadas por meio da linguagem. É importante destacar que todo processo discursivo vincula-se a questões de poder e ideologia. Ele está sujeito às lutas para fixar sentidos.

As disputas por sentidos envolvem diversos atores sociais. Envolvem particularmente a posição que eles ocupam na sociedade. Eles estão imersos na prática discursiva, ou seja, no desenvolvimento das atividades rotineiras e institucionalizadas. Nessas ocasiões, os participantes lançam mão da linguagem e produzem textos. Textos que podem ser prontuários médicos, notícias, ritos religiosos, boletim de ocorrência policial, sessão terapêutica, aula, filmes, documentários etc.

O contexto social está vinculado à prática social e isso traz para a análise muitas implicações. Segundo Magalhães *et. al.* (2017):

[...] os esquemas de poder, as hierarquias sociais, os valores associados a aspectos como gênero social, classe social, nível de instrução, raça/etnia, prestígio social, entre outros aspectos, costumam intervir direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente, no curso das práticas sociais (p.133).

As práticas sociais são atravessadas pela linguagem, isso leva em conta os interditos, os silêncios, o embate em torno do consenso social. As práticas discursivas fazem parte de um processo social complexo em que intervém uma disputa ideológica, um empreendimento a um só tempo linguístico e político.

A linguagem atua na construção social e política da realidade. Essa atuação está materializada no documentário como um modo particular de representação do Cine Jangada, da cidade. A perspectiva de estudos críticos da linguagem destaca o poder no discurso, ou seja, a maneira como os elementos textuais representam e (res)significam as identidades para manter relações assimétricas de poder, legitimar a exclusão representada nas práticas sociais.

O estudo sobre o documentário Cinema Caradura não trata diretamente de resolver problemas, mas de contribuir com o estudo do discurso para questionar e problematizar o senso comum naturalizado. É a vida social do discurso que se faz ver na tela do documentário.

A pesquisa de cunho qualitativo tem no texto (documentário) o seu principal material de pesquisa. Os traços textuais, no documentário, são moldados por modos de agir, gêneros, modos de ser/estilos. A relação entre os modos justifica-se porque a ADC concebe a linguagem como prática social e instrumento de poder.

A prática social, no documentário, assume uma posição intermediária entre o sistema semiótico (as imagens sobre o Cine Jangada e a cidade) e o texto (falas dos participantes sobre o acontecimento cultural da existência do Cine Jangada). O documentário projeta o fluxo da vida diária, através de depoimentos dos atores sociais, revelando crenças, valores, histórias etc.

Na vida cotidiana, quando usamos a linguagem, recorremos aos modos particulares de representar, agir e identificar o mundo e também a nós. Representar o mundo de maneira particular revela uma forma particular de ver e entender esse mundo e as lutas de poder travadas nele. Há diferentes perspectivas de mundo, mas o triunfo de uma tomada de poder pode disseminar uma perspectiva como se fosse a única. O documentário Cinema Caradura é uma representação do cinema e o cinema é uma representação da cidade.

O campo de representação do documentário Cinema Caradura (2012) é heterogêneo. As várias falas sobre os vários estilos ou identificações do cinema são

acolhidas. E há nessa representação uma quebra da hegemonia da imagem do que seria um cinema e principalmente um cinema pornográfico.

O texto-documentário demonstra propriedades sociodiscursivas relevantes. É uma produção que enquadra na perspectiva crítica a cidade e o cinema, a luta de um circuito exibidor independente para sobreviver em meio à hegemonia de um grupo, no caso Severiano Ribeiro, controlador economicamente do espaço cultural de exibição cinematográfica.

O documentário também expõe relações sociais marcadamente assimétricas presentes nas falas dos atores sociais quando descrevem a vivência que tiveram ao frequentar o Cine Jangada. Nesse sentido, nessas falas, apreende-se a linguagem como resultado de uso social: recurso usado pelas pessoas em suas vidas diárias para interagir e representar aspectos do mundo.

Representar é um ato ideológico quando nessa ação ocorre o favorecimento de algumas pessoas, a distribuição desigual de poder baseada no consenso. O consenso sustenta o poder como hegemonia, mas esse equilíbrio é instável. Dessa forma, a luta travada no/pelo discurso é uma das maneiras de se instaurar a hegemonia.

A ideologia é um instrumento semiótico de lutas pelo poder e sua ação torna-se mais efetiva enquanto se apresentar menos visível. A representação possui o forte papel de desnaturalizar ou fortificar o senso comum, anular ou não seu funcionamento ideológico.

As representações particulares que podem contribuir para projetos específicos de dominação são objeto de preocupação da ADC. Os sentidos ideológicos servem à distribuição desigual de poder. Meu enquadre teórico que assinala as representações discursivas do documentário Cinema Caradura é uma proposta de conceber o discurso a partir das maneiras como ele figura em práticas sociais, ou seja, como modos de (inter-)agir, representar e de ser.

A semiotização do cinema, através de ordens do discurso, ou significados (representacional, acional e identificacional), constitui-se numa perspectiva comprometida com o questionamento de aspectos políticos e morais da vida social.

O novo capitalismo, termo utilizado por Fairclough, é o modelo dominante da vida social. Ele não só promove as relações assimétricas entre os diversos

campos da vida social, como promoveu a colonização de outros campos pelo campo econômico.

O novo capitalismo revela que as identidades sociais são estabelecidas no discurso. Há no discurso uma função identitária. Dessa forma, as relações sociais entre os/as participantes do discurso são representadas e negociadas.

Ferreira (2010) salienta que a questão da representação na Análise do Discurso Crítica, na perspectiva teórica elaborada por Norman Fairclough, vem sendo pensada a partir da consideração de que o discurso é simultaneamente uma forma de agir, uma forma de representar e uma forma de ser.

Ferreira (2010) reflete sobre a dimensão que as formas de representar implicam, a partir dos discursos sobre políticas de representação. Representações são partes de práticas sociais e atravessam o mundo material.

Um texto é constituído por formas de ação, representação e de identificação. Essas formas instauram o caráter multifuncional da linguagem. Ferreira (2010) sublinha:

A multifuncionalidade aqui é pensada em função da distinção entre gêneros, discursos e estilos, de acordo com as três principais maneiras em que o discurso figura como parte da prática social: como modo de agir, como modo de representar e como modo de ser (p.442).

Ferreira (2010) também enfatiza:

Assim, apoiado no postulado de que os discursos funcionam simultaneamente como modos de agir, modos de ser e modos de identificar, Fairclough propõe que os textos e os discursos sejam vistos como comportando três tipos de significados: o acional, o representacional e o identificacional. O primeiro estaria relacionado à noção de gênero, o segundo à noção de discurso e o terceiro à noção de estilo (p.441-442).

O conceito de representação entendido anteriormente em seu sentido mimético passa a assumir a dimensão política. A língua torna-se um palco de lutas por representações. Nesse palco, quem tem o direito de representar algo ou alguém e de que forma? Ao refletir sobre esse palco de lutas, percebemos que atuar na linguagem passa a ser sinônimo de agir politicamente. A linguagem é parte indispensável da prática social.

Sobre o significado representacional e a política de representação, Ferreira (2010) esclarece:

[...] a questão da representação em ADC é pensada atualmente em termos do que Fairclough chama de significado representacional, ou seja, enquanto um modo particular de compreensão do que se entende por realidade. Mas, considerando que esse modo particular de compreensão da “realidade” se inscreve numa luta pelo controle e monopólio do sentido, sugiro que a questão da representação seja vista em termos de lutas de representação [...] (p. 443).

Ferreira (2010) adverte que é preciso entender que a atividade discursiva, mesmo em situações do cotidiano, revela lutas por representações. Nesse sentido, é preciso levar em conta a dimensão ético-política do discurso enquanto forma de representação do mundo.

Cada ato de fala possui a marca de uma representação em confronto com outra. O significado representacional, esclarece Ferreira (2010): “[...] não pode ser pensado sem uma consideração mais detalhada de um conjunto de tensões e antagonismos que marcam as lutas por representações e os processos de identificação como um todo” (p. 442).

Ferreira (2010) destaca: “[...] a representação deve ser vista sempre como um empreendimento, um investimento dialógico sobre a diferença” (p.445). Nesse destaque, é importante perceber que a representação é visão de mundo de um outro e isso implica as noções de identidade. A representação e a identificação funcionam como duas dimensões de uma mesma realidade. A representação de mundo, por exemplo, se dá a partir de um lugar, de uma identidade.

Ferreira (2010) reforça a importância da representação na construção de identidades: “A identidade funciona, assim, como uma espécie de lugar a partir do qual se constroem sentidos, e a representação, como a prática ou a iterabilidade desses sentidos” (p.446).

Há políticas de representação em jogo na luta por hegemonia. Ferreira (2010) salienta:

A representação confere uma existência política a determinados sujeitos, como a significação desses sujeitos é construída em função do que os diferencia dos outros, uma identidade dominante, por exemplo, também afirmada por uma vontade política, o grupo que assim se constitui, o faz exatamente a partir de um jogo linguístico-diferencial que o instaura enquanto alteridade (p.446).

A representação é um processo de construção social das práticas. O discurso do documentário Cinema Caradura é um tipo de prática social. Nele, os

atores sociais produzem representações de modo distinto, representações que dependem da posição que eles ocupam.

Cada fala mostra algo da realidade econômica que envolve a cidade e o cinema. O deslocamento deste para o *shopping* torna a paisagem central daquela vulnerável e decadente. É o capitalismo, que se instala na proa da Jangada. Torna-se uma ordem econômica textualmente construída como um fato inevitável, como uma representação legitimada da assimetria social, como uma questão de ideologia.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

4.1 Natureza da pesquisa

Como indicado na introdução desta tese, meu objetivo principal é empreender uma análise do documentário Cinema Caradura, fundamentada na Teoria Social do Discurso, precisamente na abordagem dialético-relacional, de Fairclough. Com isso, busco responder à seguinte questão de pesquisa: de que forma as representações discursivas sobre o Cine Jangada, presentes no documentário Cinema Caradura, revelam e instauram a relação entre discurso e cidade?

Nesse sentido, esta é uma pesquisa qualitativa, de natureza documental e de tradição interpretativista, baseada na perspectiva sócio-discursiva de Chouliaraki e Fairclough (1999). Nesta abordagem, a linguagem é uma parte irredutível da vida social, conseqüentemente, há uma relação intrínseca entre linguagem e sociedade. Isso quer dizer que questões sociais, em parte, são questões de discurso.

Chouliaraki e Fairclough (1999) compreendem o discurso como prática social. Ao se manifestar como discurso nas práticas sociais, a linguagem representa e identifica a nós mesmos/as, aos/às outros/as e a aspectos do mundo. Sendo assim, analiso o fluxo da vida do Cine Jangada na cidade de Fortaleza, envolvendo ação, interação, relações sociais e atores culturais (com suas crenças, valores, atitudes, desejos etc.).

Nessa vertente crítica para estudos da linguagem, a concepção de texto como “prática social” relaciona-se com as ordens do discurso e instrumento de poder. Essas noções sintetizam a minha proposta teórica e metodológica de análise dos efeitos de sentido nas representações do Cine Jangada.

4.2 Caracterização do *corpus*

O *corpus* de análise é o documentário Cinema Caradura (2012), roteirizado e dirigido por Alexandre Vale e Simone Lima, e produzido pelo Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO/ UFC). Teve a realização de Aldeia e Ursamaior, e foi patrocinado pelo Governo do Estado do Ceará (Secretaria da Cultura) no V Edital de Cinema e Vídeo.

Com duração de 45min, o documentário narra o percurso do Cine Jangada, sala de exibição da Empresa Cinematográfica do Ceará, S/A (CINEMAR),

que surgiu como uma sala “familiar” e “*cult*” e fechou as portas como uma sala especializada em filmes pornográficos.

4.3 Etapas da pesquisa

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, foram realizadas as seguintes etapas: Na análise dos dados coletados do *corpus*, desenvolvi as seguintes etapas:

(1ª) Levantamento do referencial teórico. Consulta de uma bibliografia voltada para a Linguística Aplicada, a Análise do Discurso Crítica e sobre o gênero documentário.

(2ª) Transcrição das falas do documentário (vide Anexo K).

(3ª) Seleção de falas e imagens do documentário para análise dos efeitos de sentido nas representações do Cine Jangada presentes no documentário Cinema Caradura.

(4ª) Aplicação do modelo de análise de discurso como prática social baseado na abordagem de Chouliaraki e Fairclough (1999).

(5ª) Organização e descrição dos aspectos relevantes da teoria e do *corpus* em análise para a redação da tese.

4.4 Categorias de análise

De acordo com o desenho da minha pesquisa, apresento como categorias de análise o uso da metáfora, a representação dos atores sociais e suas falas, o gênero documentário, os efeitos de representação de sentido decorrentes do mercado no capitalismo. Todas elas visam pôr em evidência a importância da prática social de documentar as mudanças resultantes dos processos de lucro do capital, socialmente materializadas nas relações entre gêneros (elementos semióticos), discursos (representações das práticas) e estilos (manifestações relacionadas a identidades).

5 O DOCUMENTÁRIO CINEMA CARADURA: FILIGRANAS DE UMA PAISAGEM, MAPA DE DESEJOS

“E o que foi a vida? Uma aventura obscena, de tão lúcida” (Hilda Hilst).

5.1 O gênero documentário e suas características (a epistemofilia, a voz, as cenas e a dimensão indexadora)

Bazerman (2006), escrevendo sobre a vida do gênero, assinala:

Gêneros não são apenas formas. Gêneros são formas de vida, modos de ser. São frames para a ação social. São ambientes para a aprendizagem. São os lugares onde o sentido é construído. Os gêneros moldam os pensamentos que formamos e as comunicações através das quais interagimos. Gêneros são os lugares familiares para onde nos dirigimos para criar ações comunicativas inteligíveis uns com os outros e são os modelos que utilizamos para explorar o não-familiar (p. 23).

O gênero documentário é uma forma de vida, um modo de ser da linguagem. O horizonte constitutivo dessa forma de narrativa possui a particularidade de poder estabelecer postulados sobre o mundo, de ser um *frame* para a vida social.

No documentário, as imagens versam sobre o mundo em que vivemos, não é um mundo imaginado pelo documentarista. Há uma diferença significativa entre um documentário e os vários tipos de ficção, ou seja, ficção científica, de terror, de aventura, melodramática etc. Os tipos de ficção envolvem relações diferentes entre produtores, temas, argumentos etc.

No entanto, não há nenhuma garantia de que haja uma separação absoluta entre ficção e documentário. Nichols (2010) esclarece:

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa) (p. 17).

Muitas vezes é por nossa própria conta que acreditamos no que vemos, mas é também inegável que corremos o risco de acreditar na representação daquilo que vemos.

O documentário nos oferece o fascínio pela oportunidade de testemunhar a vida de outras pessoas, de acontecimentos culturais, de lugares e objetos etc, mas é importante salientar, como assinala Nichols (2010): “[...] Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente como o que teríamos visto se estivéssemos ao lado

da câmera” (p. 19). Isso significa que há um traço representativo bastante forte naquilo que observamos diante da câmera.

A configuração representativa assinala o teor discursivo do documentário, pois as imagens e falas são selecionadas e dispostas em padrões ou sequências. A interpretação e o significado do que vemos vão depender de muitos fatores, isto é, de condições sociais, econômicas, culturais, do ângulo da câmera etc. O documentário está para além da questão de ser uma tradução fiel da realidade.

A relação entre documentário e verdade é a mais enfatizada por quem acredita numa correspondência estreita, às vezes, exata entre imagem e realidade. Nichols (2010) esclarece:

[...] efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução (filmes de grão muito fino, monitores de vídeo com muitos pixels) parecem garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar impressão de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído (p. 20).

Os problemas de representação da realidade têm posto à prova a criatividade, a engenhosidade, a crítica e a ética dos/as documentaristas.

Produzir um documentário exige grande domínio da técnica e da arte. O documentário é uma manifestação da língua, um fato de linguagem. O/a documentarista sabe que existe um olhar subjetivo que está no discurso documental. Um olhar que observa as formas de ser e estar no mundo. Nichols (2010) destaca:

[...] aqueles que adotam o documentário como veículo de expressão desviam nossa atenção para o mundo que já ocupamos. Fazem isso com a mesma engenhosidade e inventividade que os cineastas de ficção usam para atrair nossa atenção para mundos que, de outra forma, jamais conheceríamos. Portanto, os vídeos e filmes documentários apresentam a mesma complexidade, o mesmo desafio, o mesmo fascínio e a mesma emoção que qualquer um dos tipos de filme de ficção (p. 21).

O documentário, portanto, envolve questões de arte e retórica.

Pretendo mostrar, com as reflexões sobre a composição do gênero documentário, o quanto ele é um gênero complexo. Nichols (2010) o torna bem mais complexo quando enfatiza: “Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela (p. 26)”. Desta forma, as questões éticas são

fundamentais para o cinema documentário, pois um documentário ou filme participa de um campo axiológico.

Nichols (2010) classifica os filmes em dois tipos: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. Os de desejo são os filmes de ficção. Eles expressam nossos desejos e sonhos. Também nossos medos e horrores. Concretizam a nossa imaginação, através de recursos audíveis e visíveis. Nichols (2010) sinaliza:

Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar. Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas (p. 26).

É a expressão de nossos desejos e temores que nos encantam tanto nesses filmes, a consciência do que seja a realidade ou do que ela possa vir a ser.

Os documentários de representação social são os que denominamos de não ficção. São filmes que representam aspectos do mundo que habitamos. Segundo Nichols (2010), esses filmes “[...] tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizada pelo cineasta [...]” (p. 27). São interessantes para nós porque manifestam uma compreensão sobre o que uma realidade foi, ainda é ou poderá vir a ser. E mesmo sendo uma montagem do cineasta, eles transmitem verdades. Assim como os de ficção também transmitem, se assim o quisermos.

Os dois tipos de filmes são histórias. E como histórias que são, pedem para serem interpretadas. Se porém, se apresentam como histórias “verdadeiras”, pedem que acreditemos nelas. Ambos, no entanto, exigem interpretação, ou seja, compreender como a forma ou a organização do filme produz significados e valores. Dependendo da forma como reagimos a eles, podemos sim acreditar nas verdades das não ficções como das ficções.

O documentário é uma representação do mundo. Nichols (2010) apresenta três maneiras que comprovam a existência da representação no âmbito do documentário. Em primeiro lugar, o documentário nos oferece um retrato reconhecível do mundo. Esse retrato proporciona uma base para a crença de que o que vemos diante da câmera deve ser verdade. No entanto, há restrições porque

uma imagem não pode dizer tudo o que se quer saber sobre algo que aconteceu, além de que imagens podem ser alteradas por meios convencionais e digitais.

Em segundo lugar, os documentários simbolizam interesses. Eles assumem o papel de representantes do público ou de outros setores. E em terceiro lugar, Nichols (2010) diz que os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente. Nesse sentido, colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou mesmo uma determinada interpretação de provas.

É a ideia de representação que nos leva a compreender o motivo pelo qual as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário. Nichols (2010) esclarece melhor essas questões quando diz que a preocupação com a ética poderia ser expressa na seguinte pergunta: o que um/a documentarista faz com as pessoas quando filma um documentário?

Quanto à resposta da questão acima, quando se trata de filmes de ficção, Nichols (2010) diz que ela é simples. Ele esclarece:

[...] pedimos que façam o que queremos. As “pessoas” são tratadas como atrizes. Seu papel social no processo de filmagem é definido pelo papel tradicional do ator. Indivíduos estabelecem relações contratuais para atuar no filme; o diretor tem o direito, e a obrigação, de obter uma performance adequada. O ator é valorizado pela qualidade de sua atuação, não pela fidelidade a seu comportamento ou personalidade habitual. Tanto o ator quanto o cineasta detêm certos direitos, recebem determinada remuneração e trabalham para atender a certas expectativas (p. 31).

A situação só se complica quando as histórias se baseiam no trabalho de não atores, como por exemplo, nos filmes neorrealistas italianos. Nesse caso, os filmes ocupam parte do terreno indistinto entre ficção e não ficção.

O que um/a documentarista faz com as pessoas no caso da não ficção não é algo tão simples. Nesse caso, segundo Nichols (2010), as pessoas são tratadas como atores sociais. Ele explica:

[...] continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora (p. 31).

O valor dessas pessoas não reside em disfarces ou transformações de comportamento e personalidade habituais, mas em como comportamento e

personalidade habituais servem às necessidades do/a documentarista, no entanto, a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social não pode ser ameaçada. É paradoxal.

O próprio ato de filmar já altera a realidade, já introduz um elemento de ficção no processo do documentário. O que fazer com as pessoas? Em outras palavras, que responsabilidade os/as documentaristas têm pelos efeitos de seus atos na vida de quem é filmado? Nichols (2010) questiona:

[...] A maioria de nós acha que um convite para atuar num filme é uma oportunidade desejável, e mesmo invejável. E se o convite for não para atuarmos num filme, mas para estarmos no filme, para sermos nós mesmos no filme? O que os outros pensarão de nós? Como nos julgarão? Que aspectos da nossa vida podem ser revelados e que não previmos? Que pressões, sutilmente indicadas ou abertamente declaradas, entram em jogo para modificar nossa conduta e com que consequências? (p. 32).

De acordo com a situação, essas perguntas têm várias respostas. Elas aludem à responsabilidade que os/as documentaristas devem ter ao pretender representar os outros em vez de personagens inventados. São questões que adicionam ao documentário um nível de reflexão ética bastante diferente daquele vinculado ao cinema de ficção.

A ética regula a conduta de pessoas ou grupos nos muitos assuntos em que não bastam as regras inflexíveis ou leis. Os/as documentaristas têm o dever de dizer às pessoas filmadas que elas correm o risco de fazer papel de bobas ou que podem ser julgadas de forma negativa? Nichols (2010) complementa:

Todas essas questões apontam para os efeitos improváveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele. As considerações éticas tentam minimizar os efeitos prejudiciais. A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores (p. 36).

O público também está sujeito às manipulações e manobras do/a cineasta e também se angustia por elas.

Segundo Nichols (2010), um/a cineasta poderá representar o/a outro/a de várias formas. Ele/ela, por exemplo, pode usar o Eu, isto é, assumir uma persona individual diretamente ou usar um substituto. O que seria um substituto? Nichols (2010) esclarece:

Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz-over, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou ânimo poético (p. 40).

Há então uma profunda relação entre representação e voz. Voz, quando se trata de documentários, significa a forma de um comportamento que o/a documentarista escolhe ter diante da câmera. Então, segundo Nichols (2010), existe a voz da autoridade, isto é, alguém que vemos e ouvimos; a voz do(a) próprio(a) cineasta diante da câmera ou em voz-over, ou seja, quando pode ser ouvido/a, mas não visto/a. Nesses casos, o/a documentarista torna-se uma persona ou personagem no próprio documentário, além de ser também criador/a do filme.

Segundo Nichols (2010), a fala em primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio. Na fala de terceira pessoa, há a representação de outras pessoas. Isso inclui a construção de uma narrativa. Seja qual for a fala que o/a documentarista escolha, ela exige uma posição tanto em relação àqueles/as que estão representados/as quanto àqueles/as a quem o filme se dirige. Uma posição que exige negociação e consentimento. O resultado disso é a comprovação das relações éticas que entraram na concepção do filme. Sugere também o tipo de relação que o público possa ter com o/a documentarista e seus temas.

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, os problemas relacionados com a ética não seriam graves. Teríamos apenas uma cópia do que existe. No entanto, o documentário não é uma reprodução, mas uma representação. Representar é produzir uma determinada visão de mundo. Muitas vezes, a visão de mundo apresentada é algo inusitado, mesmo que os aspectos do mundo nos sejam familiares.

Uma reprodução é julgada por sua fidelidade ao original ou à capacidade de se parecer com o original. Uma representação é julgada pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece. Nesse sentido, avaliamos a qualidade da orientação da voz do/a documentarista, do ponto de vista que está em jogo. Na representação da realidade, há elementos criativos. E isso já invalida a pretensão à pura verdade.

Um documentário sempre recorre a técnicas de retórica. Nichols (2010) acentua:

A retórica é a forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida, inequívoca. Num processo judicial, culpa ou inocência frequentemente não dependem só de provas, mas também de força de persuasão dos argumentos construídos para interpretá-los (p. 43).

Fazem parte, do âmbito retórico, algumas convenções do documentário, como a voz *over*, as entrevistas, os cortes para introduzir imagens, a predominância de uma lógica informativa, etc.

A lógica informativa organiza o filme em relação às representações que os/as documentaristas fazem do mundo histórico. Tal lógica organizadora de um documentário sustenta um argumento, uma afirmação, uma alegação sobre o mundo histórico. As situações documentadas estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude de suas ligações históricas. A montagem no documentário procura frequentemente demonstrar essas ligações.

O documentário, como um discurso representativo, reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos. Ele preserva uma tradição em sua maneira de determinar e influenciar nossa visão de mundo e o modo como procedemos nele. Nesse sentido, recorrem a provas.

A recorrência a provas é uma forma de reivindicação, há algo que subjaz a isso, ou seja, uma afirmação do tipo “isto é assim ou foi assim”. Tal reivindicação é transmitida pela força retórica da representação. Essa força se traduz, muitas vezes, por uma visão da guerra, do sexo, por exemplo, em primeiro plano, causando assim um forte impacto, pois não é ficção.

Os documentários invocam o desejo de saber o que aconteceu, como aconteceu etc. Eles valem-se de um objeto histórico e propõem sua própria interpretação. O documentário, portanto, estimula a epistemofilia (o desejo de saber) no público. E também propõe a satisfação desse desejo. Através do gozo da epistemofilia, o público obtém prazer, satisfação e conhecimento como resultado.

Prazer, mas também poder e responsabilidade residem no conhecimento. Os documentários representam questões sobre o mundo, problemas encontrados no mundo histórico. E falam desse mundo por meio de sons e imagens. A fala do documentário é uma questão de discurso. Falar por meio de sons e imagens suscita, segundo Nichols (2010), a questão da voz.

A questão da voz não deve ser entendida literalmente. Os documentários expressam sintomas, referem-se a valores em níveis além do que é literalmente dito. Então, o que significa “a voz” no documentário? Voz é representação, como já mencionei.

Os documentários representam o mundo, fazem isso ao regular o registro fotográfico de algum aspecto do mundo. Nesse sentido, orientam uma perspectiva ou ponto de vista sobre fatos históricos. Dessa forma, como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debates. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria.

A representação da realidade (re)produzida por um documentário significa a voz ou uma visão singular. A voz do documentário é o meio pelo qual essa perspectiva singular se apresenta. Ela pode defender uma causa, apresentar um argumento, transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos convencer pelo atrativo ou poder da voz.

O poder da voz revela-se na mensagem, que segundo Viana (2012), é o elemento principal de um documentário. Ela produz uma axiologia, pois cria um universo de saber através da montagem, é a expressão figurativa da realidade. A mensagem se manifesta no roteiro, na composição da cena, na montagem e na edição final. Na maior parte das vezes, a mensagem que a equipe de produção (roteirista, diretor(a) e demais membros) quer enviar se manifesta mais visivelmente na cena final.

Mas há mensagem que pode não ser intencional. Ela ocorre pelo fato de o documentário ser produto de uma determinada sociedade e época e não pode escapar disso. Fato que pode ser comprovado através do repertório linguístico e do contexto histórico da produção.

A mensagem se materializa em um documentário através da análise da sucessão das cenas. Segundo Viana (2012), as cenas podem ser divididas em **cena inicial** (é a abertura, que procura captar a atenção do público); **cenas fundamentais** (materializam a forma mais direta da mensagem, definem o conteúdo do documentário, através delas a mensagem é transmitida); **cenas complementares** (elas são necessárias para o entendimento do encadeamento da narração); **cenas supérfluas** (a existência delas, para alguns críticos, é justificada por reduzir o "ritmo

veloz” ou “aliviar a tensão”); **cena final** (encerra o documentário. É o arremate, isto é, a corporificação mais direta da mensagem do documentário).

Mensagem, que se transforma em cenas; cenas que são traduzidas em imagens e palavras, é basicamente este o caminho do documentário. Os documentários apoiam-se muito na palavra dita, ou melhor, no discurso. Ele dá realidade ao nosso sentimento do mundo. É o acontecimento recontado, a história projetada através de falas e imagens. Nesse âmbito, a imagem em sua indexicalidade, isto é, em seu significado relativo ao contexto em que foi produzida, torna-se a ressonância cultural e social das falas.

As imagens cinematográficas usufruem de uma relação indexadora com o que registram. Nichols (2010) explica:

[...] A dimensão indexadora de uma imagem refere-se à maneira pela qual a aparência dela é moldada ou determinada por aquilo que ela registra: a fotografia de um menino segurando um cachorro exibe, em duas dimensões, uma analogia exata de relação espacial entre o menino e o cachorro em três dimensões [...] (p. 65).

O documentário, então, na perspectiva de Nichols (2010), re-apresenta o mundo real, histórico, fazendo um registro indexado dele. A evidência da re-apresentação sustenta o argumento da representação. Nichols (2010) reforça esse argumento quando diz: “[...] um documentário é um tratamento criativo da realidade, não uma transcrição fiel dela” (p. 68).

No sentido de circunstâncias, contextos, os documentários arquivam provas e fazem uso delas para elaborar uma perspectiva sobre o mundo, mas eles são, antes de ser registro de fatos, uma resposta poética ou retórica para o mundo. Nichols (2010) enfatiza:

Os documentários não são documentos no sentido estrito do termo, eles se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos. Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorre diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos (p. 68).

Sons, imagens, cenas e sequências terão relação extremamente indexadora com os acontecimentos que representam; também caracterizam discursos, ou seja, são maneiras de falar de realidades sociais e históricas. Sobre

isso, assinala Nichols (2010): “Essas são maneiras de ver e falar que são também maneiras de fazer e atuar. O poder atravessa-as” (p. 68).

Quando uma determinada estrutura institucional patrocina maneiras de falar, atuar, ser, o(a) documentarista assume um poder instrumental e o que ele/ela diz e decide pode afetar o curso dos acontecimentos e acarretar consequências. Isso revela o poder dos discursos embutidos nos documentários. Eles são veículos de ação e intervenção, poder e conhecimento.

Os documentários invocam o desejo de saber (o gozo da epistemofilia) e propõem sua própria variante sobre o mundo histórico. Há neles uma lógica informativa, uma retórica persuasiva e uma poética comovente. Nesse sentido, Nichols (2010) alerta-nos: “O que sabemos e a maneira pela qual passamos a acreditar no que sabemos são assuntos de importância social” (p. 71).

A epistemofilia propõe questões. Nichols (2010) afirma:

Podemos perguntar: quem somos nós, que podemos vir a saber alguma coisa? Que tipo de conhecimento é esse que os documentários proporcionam? Que uso nós, e os outros, deveríamos fazer do conhecimento que o documentário proporciona? (p. 71).

As questões que envolvem a epistemofilia serão sempre envolventes e de respostas nada simples. No entanto, o fato de os documentários suscitarem questões relacionadas com nossas identidades (quem somos) e sobre a função e uso do conhecimento (tipo de conhecimento), além do peso ético que elas têm na nossa vida e na vida dos(as) outros(as) (o que fazer com o conhecimento?), tudo isso suscita o problema da representação.

Os documentários não são uma reprodução da realidade, mas uma representação. Isso dá a eles uma voz própria. E talvez esteja aí uma das respostas para a nossa paixão: nós nos apaixonamos pela visão do(a) outro(a). É óbvio que também podemos não nos apaixonar, mas se a paixão acontece, o que nos excita é a voz do documentário ou o meio pelo qual um ponto de vista ou uma perspectiva singular se dá a conhecer. Enfatiza Nichols (2010):

[...] os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social (p. 73).

Os documentários procuram nos convencer pela singularidade do ponto de vista, ou melhor, como diz Nichols (2010), pelo “atrativo, ou poder, de sua voz” (p. 73). Um mesmo argumento pode ser apresentado por perspectivas diferentes, por vozes distintas. A voz diz respeito a como a lógica do filme, o argumento são transmitidos. Ela manifesta o ponto de vista social do(a) documentarista. Ela funciona como uma assinatura, uma impressão digital.

A voz é a ressonância da representação. Nichols (2010) afirma: “O documentário engaja-se no mundo pela representação [...]” (p. 28). E faz isso quando oferece um retrato ou uma imagem reconhecível do mundo, ou seja, uma indexicalidade. A capacidade que a imagem tem de imitar a aparência do que está diante da câmera nos compele a acreditar que a imagem, principalmente a imagem em movimento, seja a própria realidade diante de nós. Outra forma de se engajar no mundo da representação é quando o documentário significa ou representa os interesses de outros/as (fala em favor do público, dos sujeitos que são temas dos filmes, da instituição que patrocina a atividade cinematográfica etc). Um documentário deseja conquistar consentimento ou influenciar opiniões.

Acreditamos nas representações de um documentário, poucos têm a consciência da fabricação do que apareceu diante da tela. Isso acontece porque o(a) documentarista aborda o mundo em que vivemos, desvia nossa atenção para esse mundo que já ocupamos e a atrai para aspectos, que de outra forma, jamais poderíamos ver. Então, há também no documentário, complexidade, desafio, fascínio e emoção que estão presentes nos tipos de filme de ficção.

5.2 O documentário Cinema Caradura: voz e modos de representação

A voz é o elemento central para que um(a) documentarista trabalhe os diferentes modos do documentário. Os diferentes modos de representação documentária repercutem na produção do documentário. São seis modos: **poético, observativo, participativo, reflexivo, performativo e expositivo**. O(a) documentarista escolhe em que modo de representação se basear para organizar o filme. No entanto, os modos podem se misturar, um documentário pode combinar os modos. A formação dos modos está ligada ao desejo do(a) documentarista de propor maneiras diferentes de representar o mundo.

O **modo poético** enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas. É bastante abstrato. O **modo observativo** assinala o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do documentário, conforme são observadas por uma câmera discreta; o(a) documentarista não tem uma intervenção explícita. Ele(a) grava o que acontece enquanto está acontecendo. Não há comentário, nem voz-over, nem legendas e entrevistas.

O **modo participativo** aponta a interação entre cineasta e tema. Os(as) documentaristas vão a campo; vivem entre os(as) outros(as), falam de sua experiência ou representam o que experimentaram. Esse modo nos dá uma ideia do que é, para o(a) documentarista, estar numa determinada situação. O(a) documentarista torna-se ator cultural/social. O **modo reflexivo** chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. Nichols (2010) ressalta: “[...] os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação” (p. 163).

O **modo performativo** sublinha o aspecto emocional e social sobre o público. Ele suscita questões sobre o que é o conhecimento, tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade. Ele sublinha a complexidade de nosso conhecimento de mundo ao enfatizar as dimensões subjetivas e afetivas desse conhecimento. Somos convidados a experimentar posições, por exemplo, a complexidade emocional da perspectiva do(a) documentarista ou outras, como por exemplo, a de um homem negro ou homossexual.

É comum, para a maioria das pessoas, identificar o documentário em geral com o **modo expositivo**. Este é também o modo predominante do documentário Cinema Caradura. Documentários expositivos dependem de uma lógica informativa, há ênfase no comentário verbal, e esse representa a perspectiva ou o argumento do filme. As imagens comprovam ou demonstram o que é dito. É o que se chama de montagem de evidência. Há um tom oficial na voz do narrador que não é por acaso, mas a construção de uma sensação de credibilidade. Mas é importante atentar para os implícitos de um modo que expõe.

A identificação de um documentário com um determinado modo não precisa ser total. Esclarece Nichols (2010): “As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade” (p. 136). Há documentários que oscilam entre o excesso de didática do modo expositivo e a abstração do modo poético.

Os modos não representam uma cadeia evolutiva, ou seja, os modos mais tardios não têm superioridade sobre os primeiros. O documentário expositivo remonta à década de 1920, mas continua exercendo grande influência. O modo observativo surgiu nos anos de 1960, com a disponibilidade de câmeras portáteis de 16mm e gravadores magnéticos. O modo participativo surgiu com a percepção de que os(as) documentaristas não precisavam disfarçar a relação íntima que tinham com seus temas. Já não se precisa camuflar a presença do(a) documentarista e sua influência criadora. A intensidade emocional e a expressividade subjetiva do modo performático tomaram forma nos anos 80 e 90.

O modo de representação pode mudar, mas não afeta a qualidade da representação porque um novo modo não é o melhor, ele é apenas diferente, embora, como diz Nichols (2010): “a ideia de ‘aperfeiçoamento’ seja frequentemente alardeada, especialmente entre os defensores e praticantes de um modo novo” (p. 138).

Então quando um conjunto de convenções e modelos de documentários paradigmáticos fica estabelecido, um determinado modo surge e torna-se acessível, justamente com todos os outros. É o modo que transmite a “sensação” de história, de verdade, mas é também o modo que viabiliza a representação, pois ele materializa discursos socialmente disponíveis. Os modos de representação são, no documentário, materializados e postos em funcionamento, com efeitos sociais potenciais. Esses efeitos demonstram que o documentário, como todo texto, é efeito de práticas e eventos específicos, mas também tem efeitos sobre a realidade. Esse é o funcionamento da língua(gem).

5.3 O documentário Cinema Caradura e suas questões

O documentário Cinema Caradura registra uma experiência urbana representada na existência de um cinema, o Jangada: espaço onde a língua encontra várias vozes. O Jangada passou, mas deixou traços de permanência na caradura. Nessa caradura, reflete-se a resistência de um cinema que sofreu várias transformações, de sala familiar destinada a filmes *cult*, passa pelo *bang-bang*, *kung fu* e chanchadas. Por último, transforma-se em cine pornô.

O documentário Cinema Caradura é, pode-se dizer, uma escritura que nasce da relação entre cinema e cidade. A cidade, nesse sentido, é lida pelo documentário. Uma leitura vinculada a um conjunto de condições interativas, ou seja, o documentário oferece essas condições interativas em forma de uma esfera enunciativa. O cinema Jangada torna-se grafia urbana, o registro de uma experiência urbana vivida através do prisma de imagens e falas, isto é, de configuração de corpos que experimentaram embarcar no projeto Jangada e deixar, através de depoimentos, as marcas de inusitadas representações discursivas e sociais.

As representações discursivas e sociais presentes no documentário contribuem para um melhor entendimento das relações entre cidade e cinema. No caso do documentário Cinema Caradura, o cinema se torna um fator de extensão do próprio corpo da cidade e como tal cumpre um papel de memória. É uma filigrana de memória.

O documentário Cinema Caradura exhibe falas e imagens sobre o Cine Jangada e tal registro pode ser tomado como uma narrativa ou um campo de narrativas. O cinema torna-se uma espécie de grafia da própria cidade, uma metonímia e também uma metáfora. A cidade é, desta maneira, configurada no corpo de quem a experimentou ao frequentar o Cine Jangada, ao falar sobre essa experiência. Uma experiência afetiva que envolve a prática do espaço urbano. Ela se dá pela experiência corporal, sensorial e dos/as frequentadores/as que fazem do Cine Jangada a própria casa, escola etc.

A história da cidade de Fortaleza passa pela crônica de dois fluxos: o rio Ceará e o riacho Pajeú. Passa também pelo mar, de José de Alencar. Passa pela imagem da Jangada, como símbolo de liberdade e resistência. E... não deixa de passar pelas imagens de filmes do Cine Jangada. Uma das últimas salas de exibição a desaparecer do centro da cidade de Fortaleza.

A simbologia da Jangada no Jangada é assinalada pelo sonho e o mercado. Ainda pela molecagem, a sofisticação, a grosseria e o humor. A cortesia e a incivildade são dois pólos opostos e extremamente marcantes nas imagens e falas que expõem a história do Cinemão, como também era chamado o Cine Jangada.

O documentário Cinema Caradura presentifica-se como voz de registro da experiência urbana, experiência de linguagem. Há uma tessitura palimpsesta que guarda no texto do cinema, o texto cidadão. Um texto que é preciso soletrar, decifrar. Embora esteja ciente de seu teor de ilegibilidade. Como selecionar uma cena que projete a cara da cidade? Penso que na Fortaleza, sob o signo do mar, os corpos resistem a qualquer totalização de uma representação. Novos rios vão surgindo, construindo uma sofisticada rede de imagens, de cenas longarinas.⁴

Há uma ilusão na transparência de tratar o espaço físico da cidade meramente como um cenário no qual se desenrola ações. Há a concretude do espaço, mas também suas abstrações e figurações. É o lugar das cicatrizes submersas, nesse lugar, a transparência torna-se opacidade, pois o termo espacial, que evoca tipicamente uma imagem física ou geométrica de uma cidade amplia-se com o imaginário. E neste, está inscrita a memória afetiva, memória topográfica com ruas de passagens, loucos, prostitutas, travestis. Com comerciantes, amantes e poetas. Além de muitos outros. Existe, portanto, um espaço ficcional da cidade em nossa mente.

O documentário Cinema Caradura revela, através de variadas falas, uma narrativa de sonhos e desejos urbanos. Os documentaristas partilham conosco o sensível de uma experiência cinematográfica, nos possibilitando a abertura do imaginário da cidade de Fortaleza. Captam a produção das subjetividades através da experiência de se vivenciar um *locus* cultural: o Cine Jangada.

No documentário Cinema Caradura, a narrativa principal, que cruza com outras narrativas, é o nascer e o morrer do Cine Jangada. Nesse sentido, o discurso que está presente no documentário contrapõe-se aos discursos que demonstram a perda e o empobrecimento da experiência na cidade contemporânea.

O documentário Cinema Caradura mostra que a experiência de frequentar o Cine Jangada não foi totalmente destruída, ela resiste nas falas que a documentam e assim sobrevive quando é escutada e vista, configura-se como uma resistência

⁴ Título da música de Ednardo (1993). Usado por mim para qualificar cenas dinâmicas.

num cenário de efemeridade, o mundo urbano. É algo a se registrar o fato da não existência física do objeto cultural, mas sua permanência simbólica.

A história do Cine Jangada poderia ter ficado esquecida, mas sobreviveu no documentário Cinema Caradura. A experiência de contar ausenta-se cada vez mais da experiência de urbanidade. A cidade engole nossos rastros. Eles estão sendo cada vez mais apagados, isolados, silenciados. A cidade está presa a uma rede operada pelo capital financeiro que por sua vez, captura o capital simbólico. Então, tudo aparece e desaparece na cidade, dependendo das oscilações e do desejo do capital.

O documentário Cinema Caradura projeta as falas dos que praticavam a cidade através do ato de frequentar o Cine Jangada. Nesse jogo de falas, deixa falar o(a) outro(a) na sua singular corporificação da experiência vivida no Cine Jangada, não cala esse(a) outro(a) nem mesmo quando há a presença do conflito e a provocação do discurso. O Cine Jangada é mostrado tanto na sua zona luminosa, quanto na opaca. Nas margens do espetáculo cultural, encontra-se a presença da radicalidade do(a) outro(a), inscrita na atuação das travestis dentro do cinema, nas astúcias e táticas de sobrevivência delas num contexto hostil e agressivo.

Aquelas que a maioria da época preferiu manter na invisibilidade, ficavam assim mesmo, na invisibilidade das salas escuras e usavam isso como um modo de sobrevivência e prazer. Essa é uma das tantas histórias do Cine Jangada, também chamado de Cinemão. Os documentaristas relatam muitas outras. Todas demarcadas por falas de alguém que viveu a experiência de frequentar o Cine Jangada, em seus vários períodos de existência. Mais precisamente dos anos de 1950 a 1996.

Alexandre Vale e Simone Lima (2012) constroem uma verdadeira diegese. Instauram uma narração, como quem guia, do discurso de inauguração do Cine Jangada até chegar à fase de transgressão do uso do espaço cinematográfico como cine pornô. Dessa forma, exatamente como se faz a caminhada de uma narração, chega-se a um clímax, ponto de trans(formação), de trans(mutação), de travestimentos.

Os documentaristas fazem da experiência sensível de se frequentar um cinema, experiência efêmera, um acontecimento configurado pela materialização de um sonho e de uma insurgência. O sonho de um cinema que nasceu para

representar a força de um dos símbolos de resistência do povo cearense, a jangada. A insurgência do uso do espaço para uma experiência errática, de clandestinidade dos corpos.

O documentário não mostra a existência do Cine Jangada apenas como uma experiência edificante, luminosa. Ele também conta o que está na margem, no escuro. Assim, ao mesmo tempo que mostra a configuração do Cine Jangada, o espaço da cidade também é apreendido através da narrativa cinematográfica. Esta revela um cinema (Jangada) dentro do cinema (Caradura), uma cidade dentro do cinema (documentário). Os quadros de fala capturam uma narrativa *en abyme*⁵, ou seja, labiríntica.

O documentário, como uma crônica sinuosa, é testemunha do que aparece e desaparece, mas não fica totalmente destruído, nem esquecido. Objetos que não nasceram para durar, podem virar memórias ou histórias. A história do Cine Jangada documentada por Alexandre Vale e Simone Lima é um exemplo disso, da memória das coisas. Quem assiste ao documentário atesta que há uma potência no que desaparece. Há uma alma, um *ethos* na construção dos documentários.

O documentário Cinema Caradura revela uma experiência sensivelmente específica na relação entre o corpo e a cidade. Tal relação é a memória do cinema, presentificada nas falas. Dessa forma, o documentário também pode ser visto como uma crítica ao capitalismo, à segregação e à perda de um aparelho cultural. O Cine Jangada foi um projeto cultural que foi perdendo força até não resistir mais. A fascinação por um objeto que desapareceu expressa as energias revolucionárias que nele ainda transparecem numa memória do não-acabado. Nela, está a potência do que não se extinguiu, que é denúncia e ironia. E beleza.

No centro da cena do documentário está o mais onírico dos objetos, ou seja, o próprio cinema. Caradura, pode-se dizer, é uma representação do cinema como um quarto, paisagem íntima. Nesse sentido, observo a revelação da moralidade urbana, que trazia a fechadura, mas a trancava mal, pois era quase uma abertura. O cinema, assim, como um lugar de passagem traduzia a seguinte mensagem: é permitido se deter nesse lugar, por um instante. Um instante de um filme (o instante de uma transa?). Nesse quarto de passagem, as travestis se vestiam de imagens e sons, elas se confundiam com o próprio cinema.

⁵ *Mise en abyme*, termo que expressa narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

O documentário Cinema Caradura é também signo (ou rastro) de um entre-lugar estruturado no corpo do Cine Jangada. O Jangada problematizou a relação dos sujeitos com a cidade, os costumes e o sexo. A problemática sexual estava presente no sentido do estilo do filme (pornográfico) como também no sentido da prática sexual envolvendo as travestis dentro do cinema. Na escuta das falas do documentário, percebo cidade e sexo como espaço/fendas de enunciação do sujeito e de assujeitamento e de dominação (jogos de poder).

O documentário Cinema Caradura, antes de tudo, é uma extensão da cidade, esta presentifica-se no espaço circunscrito em um repertório de falas e imagens que produzem diferentes vozes. Vozes essas que projetam representações discursivas sobre o cinema em questão e seus frequentadores/as. A experiência vivida pelos/as frequentadores/as do Cine Jangada mobilizam conseqüentemente várias percepções sobre a cidade de Fortaleza.

A voz singular de Vale e Lima, a meu ver, habita o *locus* de afeto existente entre cinema e cidade. Voz, como já foi dito, representa a escolha por uma retórica, significa um modo de representação documentária. Há voz, por exemplo, na imagética do filme. A voz é o modo como o documentário se apresenta. Ela engloba os elementos sonoros e imagéticos do filme. Ela materializa representações discursivas, pois produz representações tanto do cinema, quanto de seus frequentadores/as.

O ritmo da voz de um(a) documentarista é condutor de forças corpóreas. Para compreender essas forças, precisamos mapear a dinâmica rítmica da voz, ou seja, a captura de um fluxo com seus acentos e a multiplicidade de sentidos. No espaço onde o Cine Jangada encontrou uma voz no documentário Cinema Caradura, floresce a escritura como ato de composição de uma paisagem. Mapa de desejos.

Então, no espaço de falas do documentário Cinema Caradura, configuram-se diversas representações discursivas: representações da cidade e de seus frequentadores/as nas várias fases desse cinema. No documentário, estamos diante de corpos que acontecem na linguagem, logo, estamos diante de uma representação simbólica, pois os documentaristas transformaram aqueles corpos físicos, habitantes de um determinado tempo, em linguagem. Em vozes.

A voz do documentário Cinema Caradura registra visualmente aspectos consideráveis do livro *No Escurinho do Cinema: Cenas de um Público Implícito*

(VALE, 2012). O documentário, co-produzido com Simone Lima, apresenta uma reflexão crítica sobre a história do mercado exibidor regional, mais precisamente sobre o Cine Jangada.

A reflexão crítica sobre o Cine Jangada está relacionada aos usos sociais do cinema. Tais usos envolvem o cinema familiar no que diz respeito aos encontros entre famílias importantes da cidade, ou seja, os contatos sociais que revelavam uma rede de prestígio social e econômico e, posteriormente, incluem também o uso do pornô. Vale (2012) se esforça para compreender esse uso do pornô, tema ainda hoje considerado tabu. Deseja mostrar tal tema para além do moralismo. Enxerga, no espaço de exibição de gêneros considerados vulgares, uma contribuição ao estudo da sexualidade como um fato social e político.

O documentário Cinema Caradura (2012) mostra a trajetória do Cine Jangada, e sua transformação em cine pornô. Nesse percurso, registra os significados que esse lugar teve na perspectiva (nas falas) dos/das frequentadores/as. O roteiro inclui pontos nodais como entretenimento familiar; pornografia e prostituição travesti; o filme pornô e a crise do mercado cinematográfico; a decadência do Centro de Fortaleza e a migração do cinema para o *shopping*. Entre outros.

Tantos significados e perspectivas se justificam porque o Jangada manteve-se por quase meio século em exibição e abrigou em suas fileiras diversas gerações de espectadores. Então, sobre aquela sala, alguém tinha sempre um fato, uma experiência a narrar. Os documentaristas recolhem essas falas e engendram através delas um processo de semiose que nos revela as vigas de sustentação ideológica das representações discursivas sobre o Cine Jangada.

As representações discursivas são pertinentes para alcançar os modos com os quais a ideologia opera porque o documentário, pode-se dizer, é discurso e isso já sinaliza um caráter ideológico. A presença de uma dimensão discursiva no documentário é constatação da evidência também de uma dimensão ética.

As narrativas com imagens, ficcionais ou não, possuem estatuto enunciativo. Desta forma, estão assinaladas pela dimensão ética. Elas são produtos de uma representação e toda representação é produto de uma visão, esta é um trabalho de construção, existe uma gramática da visão. Quero dizer que o olhar não existe gratuitamente quando faz parte de compor uma cena. Nenhuma cena é

estruturada aleatoriamente, mas para causar impactos, efeitos de sentido. No entanto, é preciso assinalar que, mesmo sendo construída, não há representação transparente, mas envolvida pela opacidade.

Os documentaristas de Cinema Caradura representam o Cine Jangada como um objeto configurado por falas. Estas revelam as representações discursivas sobre o cinema, em sua trajetória de cinema familiar a cine pornô. A dimensão das falas e imagens aponta para a relação entre a cidade e o cinema. Uma relação rica em recursos discursivos que revelam a contemporaneidade enunciativa do horizonte sonoro e imagético, ou seja, o jogo de falas e imagens configuram a vida social da cidade quando vinculada aos usos sociais e de entretenimento do Cine Jangada.

O cinema é um lugar de vivências urbanas e, enquanto tal, representa o espaço da cidade. Nesse sentido, torna-se um repertório inexaurível, pois existe uma cidade na cidade (uma cidade *in absentia*). Uma que não vemos, mesmo habitando nela. Nessa relação com a cidade, o documentário Cinema Caradura revela o sentido contemporâneo do capitalismo na modernidade tardia em muitos aspectos, mas principalmente na pornografia, como uma prática social no cinema.

5.4 O signo sonoro “pei!” e a metáfora do vermelho

A pornografia denota um modelo de relações falocráticas, produtivistas e marginalizadoras. Outro aspecto que pode ser relacionado com o capitalismo contemporâneo é a presença das travestis no cinema. Tal acontecimento expressava o medo da contaminação por seu “outro”. Sim, a travesti é um outro nosso, mas envolto na configuração violenta da ideologia que referenda o dizer “contato quer dizer contágio” em um discurso que insiste no expurgo desse outro que pode afetar os “laços sadios” da vida familiar, que pode “adoecer” a moralidade dos bons costumes.

Esse medo que temos do outro, embutido em formações linguísticas e ideológicas de frases como “contato quer dizer contágio” revela que a transformação das práticas sociais passa por uma transformação das práticas linguísticas nos mais diversos domínios, principalmente nos discursos de eliminação do outro.

Quando representamos algo linguisticamente, estabelecemos diferentes tipos de relações sociais, construímos identidades e identificações, agimos sobre o

mundo e as pessoas. O discurso, seja ele linguístico ou não, não apenas se constitui na sociedade como participa na constituição da sociedade. Os discursos possuem efeitos materiais no mundo.

O discurso tem um papel constitutivo na construção da vida social, especificamente no modo como aprendemos a ser quem somos. Há uma ordem do discurso que está presente no nome. Nominalizar algo pode ser projeção de um destino? Sim, um nome pode iniciar ou finalizar um destino.

Nominalizar também pode ser um ato projetado em um signo sonoro como “pei!”. Nesse signo, podemos resumir a história de um destino. O documentário Cinema Caradura documenta a trajetória do Cine Jangada, desde o nascimento do audacioso projeto da Cinemar até a fase final do Cinemão. Nessa fase, as travestis entraram em cena.

O Jangada era fonte de renda para elas e elas se transformaram numa âncora para aquela sala que lutava contra a possibilidade de extinção. A travesti encarnava a representação da feminilidade no imaginário masculino e estava ali no escurinho do implícito entre o filme pornô e a outra cena, ou melhor, a cena da cena na plateia dos prazeres. O Jangada, segundo Vale (2012), foi a primeira e, até seu fechamento, a única sala a receber travestis em sua plateia. Ele assinala: “(...) Aquele espaço era precioso para as travestis, a direção do cinema as tolerava e mantinha com elas uma cumplicidade velada (p. 54)”.

A preciosidade daquele espaço era inegável para elas, pois como descreve Vale (2012): “[...] Na rua, quando não eram simbolicamente baleadas pelos pei! microfascistas de transeuntes que lhe davam “curras” coletivas quando as encontravam travestidas fora do cinema, eram mortas por seus clientes motorizados” (p. 59). Na nota 33, Vale (2012) define o pei! Ele diz: “o pei! é um signo sonoro do disparo de uma arma. Quando as travestis andam pelas ruas, alguns apontam-lhes os dedos em forma de revólver e disparam-lhes gritos homo-fóbicos, simulando um assassinato” (p. 59).

Assassinatos de travestis em Fortaleza cobrem de vermelho as estatísticas. Há um número de mortes consideravelmente alto. O caso Dandara dos Santos, ocorrido em 15 de fevereiro de 2017, teve grande repercussão. As imagens do espancamento foram divulgadas em redes sociais e chocaram o mundo. Em 13 de setembro de 2017, foi instituído o Dia Estadual de Combate à Transfobia no

Estado do Ceará. A data escolhida foi o dia 15 de fevereiro em homenagem à Dandara. Dandara ainda deu nome a um projeto de lei que propõe o LGBTcídio como crime hediondo, foi tema do livro *Casulo Dandara*, de Vitória Holanda e também de uma escultura intitulada “Máquina de Sonhos: Dandara”, obra que se encontra exposta nos estados Unidos.

Mesmo com toda a repercussão do caso Dandara, as vidas das travestis ainda são simbolizadas pela violência de uma onomatopeia, que não é um simples signo sonoro, mas a representação da morte brutal. Na nota 34, Vale (2012) registra:

[...] para as travestis, essa violência tornou-se um item obrigatório em seu cotidiano, criando em seus algozes a convicção tácita de que a chacota, o desdém, o crime e a brutalidade são inevitáveis. A morte simbólica infligida pelos peis no meio da rua, nem sempre neutraliza a decisão de apertar o gatilho de fato (p. 59).

Os documentaristas não eliminaram, como alguns/umas desejaram e ainda desejam, a presença das travestis na memória do Cine Jangada. A marca que elas deixaram foi e ainda continua sendo uma interpelação à cidade. É um grito, uma denúncia sobre vidas que não contam para o sistema, mas servem ao sistema.

A “Caradura” do documentário tornou-se uma luta contra aquilo que é considerado uma possibilidade perdida na história, ou seja, a emancipação dos condenados. O documentário é um agente da crítica ao capital. E ousa documentar que as relações produtivas entre o “lícito” e o “ilícito” garantem o bom andamento dos negócios.

A denominação “Caradura” possui muitos significados, destacando-se principalmente a metáfora relacionada com a molecagem do público (na fase familiar) e com a que remete à presença das travestis (na fase pornô). Vale (2012) descreve:

No Jangada, a despeito de outras salas de exibição, qualquer um que ultrapassasse a borboleta que contabilizava o número de espectadores, e a cortina vermelha que dividia o pequeno hall de entrada onde ficava a bilheteria, dava de cara não com a tela, mas com a platéia (p. 136).

Dar de cara com a plateia na maior caradura era um fato extremamente expositivo. Na fase de sala familiar, essa exposição era motivo de vaias e da típica molecagem cearense. No contexto do cine pornô, caradura poderia ser tomada como uma expressão bastante conhecida, a cara de pau. O caradurismo, no entanto, não

poderia ser considerado um ato de pura coragem porque paradoxalmente escondia a realidade do medo, ainda que todo ato de coragem possa ser traduzido em fazer algo mesmo com a presença do medo.

A realidade do medo consistia em preservar o anonimato, que significava, de certa forma, ratificar o pacto social. Era o medo paralisante de transgredir normas culturais e valores sociais tidos como legítimos. Vale (2012) esclarece:

O Cine Jangada, enquanto espaço do interdito-permitido, traduzia, em alguns casos específicos, a realidade do medo de ser “pego em flagrante” por parentes, amigos ou pessoas ligadas ao trabalho, remetendo a um tipo de socialidade que tinha no anonimato sua reivindicação principal (p. 146).

O anonimato traduzia o medo de ser carimbado, estigmatizado. Vale (2012) ressalta:

[...] o intervalo temporal entre a compra do ingresso e o recebimento do produto veiculado pela tela incluía outras expectativas, ancoradas na “ambiguidade” que a entrada naquele cinema suscitava: um cinema socialmente classificado de “cinema de baitola”, mas que só exibia filmes hétero-direcionados (p. 145).

O “cinema de baitola” representava a fase final do Cine Jangada, exprimia uma socialidade censurada, uma vivência da sexualidade tida como indesejável do ponto de vista moral, mas assegurada pela produção de bens e serviços do mercado sexual. Vale (2012) esclarece:

Não por mero acaso a entrada no cinema envolvia a adoção de um pseudônimo, um nome falso, como garantia de sigilo. Anonimato, proibição e transgressão constituíam os pilares da socialidade que tinha lugar naquela sala de exibição [...] (p. 146).

A maioria dos espectadores sabia que aquela sala de exibição implicava em riscos de perdas, principalmente a de uma boa imagem social. O cinema tornou-se o locus secreto da transgressão. Em anotação de campo, registrada em diário no dia 15 de maio de 1995, Vale (2012) expõe: “[...] ‘Quem não tem medo de ser pego aqui no cinema?’, perguntou-me um ocasional espectador. ‘Aqui tudo está em jogo, tua carreira, tua vida, tudo’” (p. 147).

O medo também era uma realidade para as travestis. E para elas, a vida estava literalmente em jogo. Os policiais, por exemplo, eram motivo de paixão e medo. Vale (2012) destaca: “Cobiçados pela maioria das travestis e homossexuais

no cinema, os assim chamados ‘alibans’, eram fonte inesgotável de fascínio e sedução” (p. 204).

A palavra “aliban” significa policial civil ou militar. Era um “socioleto”, segundo Vale (2012). Ele servia como um signo distintivo de uma identidade homossexual, mas também como estratégia de proteção (vide Anexo J, glossário). As travestis faziam uso de palavras cifradas, empregavam a linguagem em função das situações de risco. Alguém que não fosse do grupo social, não entenderia facilmente determinadas frases. Vale (2012) exemplifica: “‘aquenda mona, tem aliban na linha’, ‘olha a elza, mona’, ‘a neca do oco é bibita e não tem boi’” (p. 205).

Consultando o glossário, essas três frases podem ser assim traduzidas, respectivamente: “Foge, bicha, tem policial na linha”; “Olha o roubo bicha”; e “O pênis do macho é pequeno e ele não tem dinheiro”. A mensagem cifrada era uma forma de se presentificar em outra linguagem, outro corpo, outra cidade (um lugar em que a linguagem delas tinha lugar).

Os policiais atuavam, naquela sala, de forma ambígua. Poderiam estar em função da lei, um agente repressor, mas também transpor os limites da lei e participar de encontros eróticos. As travestis colocavam em ação, como diz Vale (2012), “uma espécie de sistema de proteção coletiva” (p. 205) numa língua que as defendia, ou pelo menos, alertava-as em relação ao exercício brutal do poder sobre os corpos. Os policiais poderiam ser muito perigosos. Eles poderiam ameaçar e extorquir travestis e clientes.

O documentário Cinema Caradura projeta a memória daquela sala através de um jogo de força simbólico que constitui uma questão social, uma questão de representação discursiva. Vale (2012) enfatiza: “A história daquela sala era uma espécie de cartografia da cidade [...]” (p. 60).

O documentário é um operador de memória social. Ele registra, através de imagem e som, fatos e fatores ligados a um objeto cultural bastante significativo para a cidade de Fortaleza. Nesse sentido, cartografa representativamente a cidade.

Registrar memórias através de imagem e som é, de certa forma, deslocar a questão da memória social, pois ela não se encontra mais somente na cabeça das pessoas, mas nas mídias. Essa é uma marca da produção contemporânea de memória. Em outras palavras, a memória sofre um deslocamento para os objetos

culturais. Então, livros, imagens, filmes, arquiteturas são operadores de memória social.

Na Grécia antiga, a produção de memória se dava na presença do poeta. Hoje, imagem e som tornaram-se extensões de nossos sentidos. A memória social se dá na presença de arquivos das mídias. Neles, há um jogo de força simbólico, pois a memória suposta pelo discurso será sempre reconstruída a cada enunciação. A enunciação é tomada e retomada não como advinda somente do/a locutor/a, mas como operações que regulam a produção e o consumo do discurso. O texto, no caso aqui em análise, o documentário e sua circulação social supõe que sua estruturação é uma questão social.

Registrar é suficiente para produzir memória? A produção da memória supõe a existência de múltiplos jogos de linguagem. Registrar é apenas um desses jogos. A dupla dimensão da memória social como fato societal e como fato de linguagem torna complexo o ato de produzir memória.

A distância que separa a “realidade” do fato e o fato de “linguagem” contribui para entender que a memória, como fato social, comporta uma dimensão semiótica. Um objeto cultural resulta de uma produção formal e é destinado a produzir um efeito simbólico.

A existência física de um cinema na cidade de Fortaleza foi um acontecimento. A memória desse acontecimento adquiriu uma outra dimensão, ou seja, semiótica e societal. O acontecimento, por ser representado, o que é mais do que ser simplesmente registrado, se tornou um documento histórico, um monumento de recordação. A memória daquela sala, de forma representativa, se estendeu para além dos limites físicos e assim poderá perdurar.

Aquela sala, segundo Vale (2012) poderia ser representada como um ritual sonoro e visual. O visual tem início com a cor vermelha. Ele descreve: “[...] podia-se ver, logo ali na frente, o vermelho forte nas primeiras fileiras de cadeiras, contrastando com a escuridão que vinha logo atrás” (p. 136).

O vermelho e o preto eram as cores mais intensas no Cine Jangada. Segundo Vale (2012), o piso de entrada que antecedia a roleta e o piso de dentro da sala eram vermelhos. Ele ressalta:

[...] Essa cor, simbólica do mal, da paixão, dos devaneios, da Pomba-Gira, e enfim, do sangue, também podia ser encontrada nas bocas e nos vestidos

de algumas travestis e, juntamente com os “gritos”, “gemidos” e os “ruídos” de prazer que saíam em “voz-over” dos altos-falantes, conferiam àquele território uma aura de sensualidade, de saída do tempo de trabalho para um tempo “fílmico” de lazer e de sexo, remetendo ao aspecto propriamente iniciático daquela sala (p. 136-137).

A representação da sala transposta para a boca e a indumentária das travestis, ou seja, a ênfase na cor vermelha revela uma metáfora poderosa. O cinema, dessa forma, possuía um dinamismo configurativo, isto é, ele poderia operar transformações e sofrer deslocamentos sensíveis. Era sala vermelha e era boca. Era corpo. O corpo delas e era sangue.

Desejo finalizar essas filigranas com um “*close-up* sonoro”. Termo usado por Vale (2012) para representar os signos sonoros daquela paisagem, ou seja, a música; os ruídos; os gritos e gemidos; as falas durante o ato sexual; os rangidos de cama. Vale (2012) observa que o som espacializa porque diminui a distância entre a plateia e a representação. Ele assinala: ‘Diferentemente da imagem, o som não possui enquadramento, ele envolve o espectador’ (p. 138).

Vale (2012) denominou esse som envolvente e atizador do desejo de pornofonia. Ele descreve:

Quem entrasse naquela sala podia escutar os tantos sons de “ooohs”, “aaahs”, “oh yes”, “oh God” e seus congêneres em língua italiana e portuguesa. Esses sons vinham reforçar o “efeito realista das imagens” exibidas no Jangada e acrescentavam elementos para a percepção, aumentando a possibilidade de gratificação para os espectadores (p. 137).

O Cine Jangada demarcava o mapa dos desejos, uma cartografia da cidade, uma paisagem para os olhos e os ouvidos. Para as famílias, foi entretenimento, encontro social, possibilidade de registrar a ascensão econômica. Para as travestis, um espaço um pouco mais seguro do que as ruas. Vale (2012) esclarece:

No cinema, as travestis encontraram um espaço, não só para a prostituição, mas também um espaço de sociabilidade onde, mesmo com a concorrência e conflitos inerentes à atividade que desenvolviam, podiam desfrutar, na legitimidade de uma transgressão organizada, laços de amizade e solidariedade (p. 168).

O cinema, para elas, se transformava em casa, teatro, quintal, escola, motel. Se estavam lá em cena, era numa cena obscena, ou seja, fora de cena. Mesmo no lugar, estavam fora do lugar. O lugar da prostituição do corpo, ofertado

como único lugar, era a dura realidade. Não é difícil imaginar, basta lembrar do sonoro signo “peil”, que o Cine Jangada era, apesar da prostituição, um espaço de abrigo. E o cinema, como ressalta o narrador do documentário (2012), em sua última fala, oscilava entre transgressão e disciplina. Ele diz: “O escurinho da sala traduzia e talvez traduza sempre as cores de um erotismo difuso e anônimo. Entre transgressão e disciplina, o cinema tomou corpo na cidade” (vide transcrição do documentário no Anexo K).

6 O DOCUMENTÁRIO CINEMA CARADURA NO *FRAME* DA LÍNGUA(GEM): REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DO CINE JANGADA E DA CIDADE DE FORTALEZA

Let's Play That

“Quando eu nasci
Um anjo louco muito louco
Veio ler a minha mão
Não era um anjo barroco
Era um anjo muito louco, torto
Com asas de avião

Eis que esse anjo me disse
Apertando minha mão
Com um sorriso entre dentes
Vai bicho desafinar
O coro dos contentes
Vai bicho desafinar
O coro dos contentes
Let's play that"
(Torquato Neto)

6.1 Considerações iniciais

Esta análise tem como objeto as representações discursivas do Cine Jangada e da cidade de Fortaleza presentes no documentário Cinema Caradura. O objetivo principal é mostrar de que forma tais representações discursivas sobre o cinema e a cidade revelam o processo de que o texto sempre participa de uma prática social.

Nesse sentido, fundamentei-me na Teoria Social do Discurso, precisamente na abordagem dialético-relacional de Norman Fairclough (2016), que se ocupa dos efeitos ideológicos que os sentidos de textos, como instâncias de discursos, podem ter sobre as práticas sociais, isto é, sobre as formas de ação e interação no mundo e constituição de identidades.

Fairclough (2016) desenvolveu um modelo de análise do discurso para investigar o uso da língua(gem) como prática social e não como atividade puramente individual. As implicações disso são que o discurso é visto como um modo de ação social, uma forma de ação sobre o mundo, os(as) outros(as) e também como um poderoso modo de representação. A língua(gem) possui um papel central nas relações de poder na sociedade. O uso da ADC como teoria de base justifica-se porque todo texto é produzido no interior de uma atividade social, logo, o documentário Cinema Caradura nos possibilita pensar as práticas sociais como modos estabilizados de produção da atividade humana e de efeitos de sentido.

Enquanto texto, o documentário Cinema Caradura está assinalado pela multimodalidade. O sistema linguístico, verbal ou oral, interage com outros sistemas de comunicação como as linguagens corporal, espacial, visual etc. É essa combinação de diferentes modos semióticos que designa a multimodalidade.

A multimodalidade está vinculada ao contexto da globalização e à atuação das tecnologias na contemporaneidade. As tecnologias ligadas aos meios e às

formas de comunicação audiovisual, como é o caso do documentário, revelam relações de poder e de dominação nas sociedades contemporâneas, envolvendo a análise de processos discursivos.

Um discurso pode gerar muitas representações. Nesta pesquisa, baseada na Teoria Social do Discurso, as representações discursivas são construídas textualmente por quem gerencia a produção, ou seja, os documentaristas, mas a significação não tem uma presença pré-existente.

A significação está ligada a práticas sociais, que por sua vez, estão vinculadas a ordens do discurso. Estas são compreendidas como a organização e o controle da vida social. O discurso é uma semiose da vida social. É também, em parte, relações sociais.

As representações do discurso, segundo Chouliaraki e Fairclough (1999) são identificadas como gêneros (formas de agir), discursos (formas de representar) e estilos (formas de ser).

Nesse sentido, o cinema é um circuito dinâmico que anima o imaginário da cidade. A vida de homens e mulheres na sociedade é, constantemente, submetida aos impulsos do imaginário, às imagens encarnadas na arte cinematográfica, às formas de ser.

A representação de aspectos discursivos do cinema, ou seja, a forma como o discurso se materializa nas falas e imagens traz à tona as várias metáforas de identificação, as formas de representar.

As identificações produzem situações naturalizadas. Reificar, por exemplo, o cinema somente como pornô é perder toda a força simbólica desse objeto cultural. Portanto, há, nas representações sobre o cinema, diversas falas e diferentes identidades sociais, relacionadas a formas de agir.

6.2 As representações do Cine Jangada e seus efeitos de sentido: do *cult* ao pornô

Tendo em vista que o objetivo geral desta pesquisa é empreender uma análise do documentário Cinema Caradura, fundamentada na Teoria Social do Discurso, precisamente na abordagem dialético-relacional de Fairclough, assinalo os seguintes objetivos específicos: contextualizar histórico-socialmente o cinema na cidade de Fortaleza; focalizar o Cine Jangada no contexto de falas e representações

discursivas; e analisar os efeitos de sentido das falas, considerando que a representação por meio da linguagem significa uma forma de *práxis* e não apenas um modo de refletir puramente a realidade.

O documentário Cinema Caradura mostra o papel social da memória, revela a cidade como letramento e o cotidiano vinculado à prática de documentar. Como todo documentário, ele faz parte de um trabalho coletivo, envolve uma equipe. Em sua elaboração fílmica, ele já se configura como uma prática social.

Isto posto, passo agora à análise das representações do Cine Jangada construídas pelas falas que compõem o documentário, tomando como referência as categorias propostas por Chouliaraki e Fairclough (1999) para analisar o discurso como modo de representar, modo de ser, modo de identificar e modo de agir, mas priorizando a análise dessas categorias a partir de suas dimensões de ideologia e de poder.

As representações discursivas em questão mostram as conexões, muitas vezes ocultas, entre linguagem, poder e ideologia. Essas conexões podem ser apreendidas através da análise do documentário. As representações discursivas são mecanismos poderosos para sustentar as relações de poder. Elas são armazenadas na memória, são socialmente determinadas e ideologicamente formadas. Elas são recursos interpretativos para nos ajudar a compreender a linguagem como instância onde a ideologia se materializa.

O documentário Cinema Caradura é, posso dizer, mesmo que não seja só isso, uma narrativa de transformação de um espaço. As falas e as imagens são articuladas para representar uma trajetória que vai do Cine Jangada cult para o pornô. Há paralelismo entre o cine familiar e a saga tradicional da jangada. Também há paralelismo entre o cinema pornô e a prostituição das travestis. E ainda entre a ascensão econômica e social do centro da cidade e a degradação desse mesmo espaço.

As representações discursivas presentes no documentário Cinema Caradura estão vinculadas à fala, à imagem, à composição do documentário, à prática discursiva e social, às ordens do discurso, à multimodalidade textual, ao teor ideológico, à memória, ao avanço do capitalismo na modernidade líquida ou tardia.

As representações discursivas, no documentário Cinema Caradura, envolvem o mercado, o cinema, a religião, a cidade, a família, a mulher, a travesti, o

pornô, a memória etc. O documentário conta a história do cinema da cidade de Fortaleza. Representa uma narrativa sobre esse equipamento cultural. Nessa narrativa, a memória é atualizada através dos atos de fala dos sujeitos. Ela é mobilizada na produção de representações que, por serem produzidas pela linguagem, são discursivas, envolvendo intertextualidade, metáfora, lugar de fala. A cidade é compreendida através dos discursos do documentário. Dessa forma, cidade e cinema tornam-se narrativa. É o roteiro de uma memória.

Farei uma breve exposição desse roteiro (vide transcrição do documentário - Anexo K). O documentário começa com um ato de designação, um ato político: o discurso de Amadeus Barros Leal. Uma fala que traz à tona a Jangada - símbolo de resistência do povo cearense:

O nome Jangada é uma justa e espontânea homenagem aos bravos jangadeiros das plagas cearenses. Verdadeira expressão de tenacidade, heroísmo e audácia, em cuja coragem nos abrigamos para sentir a sua vibratilidade e não recuar frente às tormentas próprias do negócio. Como os jangadeiros não recuam frente às ondas revoltosas do nosso mar bravo, nas lutas cotidianas pelo sustento de suas famílias e de nós outros. Que os ventos benfazejos que açoitam as velas das rústicas embarcações soprem sempre para nós, dando-nos coragem, dando-nos entusiasmo e assim, venceremos.

Amadeus Barros Leal foi um bravo defensor do sonho de criar uma empresa cinematográfica, como um jangadeiro que não recuou diante das ondas rebeldes e das tempestades econômicas. Era proprietário de um cinema de bairro chamado Dois Irmãos, no bairro Joaquim Távora. Conhecedor do mercado cinematográfico, idealizou e criou a Empresa Cinematográfica do Ceará (a Cinemar). A Cinemar, um circuito exibidor independente, iria enfrentar, em Fortaleza, o poderio do grupo Luiz Severiano Ribeiro, de nível nacional.

A audácia, o sonho que significou a Cinemar se materializou com a inauguração do Jangada em 24 de fevereiro de 1950. Além do Jangada, Barros Leal promoveu a abertura de uma cadeia de cinema no centro da cidade. Ele homenageou o primeiro Cinema com o nome de Jangada e os outros, com nomes de equipamentos da Jangada: Atapu, Samburá, Toaçu, Araçanga.

A Cinemar tornou-se um circuito exibidor cearense de filmes europeus. Enfrentou o poderio de Luiz Severiano Ribeiro, que tinha uma posição consolidada e privilegiada como circuito exibidor nacional e exibia filmes norte-americanos. O

grupo severiano Ribeiro tinha as produtoras americanas sob contrato. A proposta cultural da Cinemar proporcionou ao público o conhecimento de uma nova cinematografia, motivada pelo mercado de distribuição de filmes europeus, um espaço alternativo, enfrentava a hegemonia das produções americanas.

O documentário, além de contar a saga realmente memorável de Barros Leal, mostra que o hábito de ir ao cinema era mais valorizado do que ir à praia. A presença da indústria cinematográfica em Fortaleza vinculava-se ao projeto de inserir a cidade na ordem modernizante, tendo como paradigma para isso as metrópoles europeias e o sul do país.

O documentário expõe os hábitos da classe popular e menos favorecida economicamente, no cinema, como cuspir, soltar urubu, ou seja, a molecagem tão bem conhecida do cearense, como mostra a fala do cinéfilo Gláuber Paiva: “E lá em cima a turma fazia a maior confusão, molecagem, fazia xixi lá de cima, o cara levava peixe, corda de... de peixe, jogava lá... pra lá e outras coisas mais, levava “passarim” pra soltar... era uma confusão grande...” (vide Anexo K).

A fala do pesquisador e cinéfilo Cristiano Câmara (Anexo K) também evidencia essa molecagem no cinema: “E numa dessas sessão das quatro, o cinema lotado, soltaram um urubu. Agora, como é que entraram com esse urubu no cinema?”.

Ao mesmo tempo que aponta os hábitos das classes populares, o documentário expõe o ritual das salas de exibição da elite local, como um espaço disciplinado e de prestígio social. Lá, no entanto, a molecagem e a transgressão encontravam lugar no escurinho do cinema, como mostra a fala do narrador:

As salas de exibição da elite local apareciam então como espaços disciplinados e de prestígio social. Entretanto, apesar do paletó e da aura de formalidade, a transgressão e a molecagem também encontravam seu lugar no escurinho do cinema.

O documentário Cinema Caradura é um inventário da memória. Como inventário, não deixa de ser uma classificação do mundo, da cidade etc. Ele é uma prática social de produção de memória. É um catálogo de recordações, possui uma função taxonômica: inventariar lembranças sobre a existência do Cine Jangada.

O Cine Jangada, pode-se dizer, é um material de vida e os materiais de vida, quando inventariados, perduram para além de nosso esquecimento,

ultrapassam a precariedade. Dessa forma, o documentário é um campo, a noção de campo como propôs Bourdieu. Há funções e atividades próprios do ato de documentar. Há, por exemplo, lógicas e necessidades específicas do campo do memorável.

Cada campo reproduz suas representações discursivas. O gênero documentário foi a forma usada por Vale e Lima (2012) para fazer circular a memória do cinema, que também é representação discursiva. A autoria, nesse caso, é produção. Uma produção que não existe por si só. É constituída por um universo simbólico e ideológico.

Segundo Possenti (2018), Maingueneau dilatou a extensão do conceito de campo. Ele explica: “De sua perspectiva, os campos - propostos por Bourdieu como entidades sociológicas - podem ser vistos como campos discursivos” (p. 21).

Na perspectiva de Maingueneau, portanto, todo campo encontra-se permeado estruturalmente por discursos. Possenti (2018) argumenta que o humor é um campo. Acredito que a memória também seja um campo e um documentário faz parte desse campo.

A representação discursiva é obviamente uma parte importante de um documentário. Ela revela a importância do que as pessoas relataram e que merece ser documentado. Ressalta Fairclough (2016): “De fato, não tem sido geralmente avaliado o quanto é importante a representação do discurso, não só como um elemento da linguagem de textos, mas também como uma dimensão de prática social” (p. 146).

No documentário Cinema Caradura, as representações discursivas estão presentes na organização audiovisual. O audiovisual tem uma linguagem própria, resultado das inúmeras possibilidades de enquadramento de uma cena, movimentação de câmera, montagem da sequência, falas e imagens, fundamentais para se compreender as representações discursivas projetadas.

Jean Davallon (1999) destaca a imagem como um elemento operador de memória social, portanto, ela é um fato social não desprezível, merece ser examinada:

Por que a imagem? Porque ela oferece - ao menos em um campo histórico que vai do século XVII até nossos dias - uma possibilidade considerável de reservar a força: a imagem representa a realidade, certamente; mas ela pode também conservar a força das relações sociais (e fará então impressão sobre o espectador) (p. 27).

A força da imagem que expressa a memória social é uma força retórica, discursiva. A imagem, como operadora de memória, torna-se uma produção discursiva, uma prática social de recepção e distribuição do jogo de força simbólica das questões que envolvem ideologia, hegemonia e questões de identidade. A imagem se insere (é inserida) na produção da memória do cinema. A imagem possui uma vantagem fundamental: ela representa e ao mesmo tempo produz sentido.

Imagens e falas têm papel preponderante no documentário Cinema Caradura. Elas tornam as representações discursivas mais acessíveis, ou melhor, elas são fatores de fabricação de uma “verdade”, de educação do olhar. E como em todo documentário, falas e imagens são questões de interpretação. Nichols (2010) assinala: “[...] a interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. Podemos acreditar nas verdades das ficções, assim como nas das não ficções” (p. 27).

O documentário Cinema Caradura salienta a importância das falas, as imagens são ilustrações e complementações dessas falas. Quem fala, categoriza. Quem fala entra no foco da representação. Os registros das falas são conseqüentemente registros do imaginário. Quem fala possui um contexto, um discurso, um corpo. Os discursos habitam os corpos, ou melhor, são materializações dos corpos. No documentário, corpos são signos, pois neles está inscrita a possibilidade de serem repetidos (copiados por imagens e palavras) na ausência de seus referentes físicos. Na tela, o corpo é atravessado pela realização do ato de fala. A fala transforma-se em mediação e ação, convenção ritualizada.

Nesse processo de ritualização, há algo transformado pela câmera. No documentário Cinema Caradura, esse algo é o próprio cinema. O cinema, do ponto de vista da representação, não o cinema em si mesmo, até porque ele não existe mais fisicamente. O que existe é uma construção discursiva, a fabricação de um ponto de vista (ou pontos de vistas) sobre o Cine Jangada, a sexualidade, o lazer, a cidade etc.

No documentário Cinema Caradura, o argumento elaborado pelos documentaristas envolve um processo de produção que se torna cada vez mais forte ao longo das cenas e se traduz fundamentalmente na fala da cena final, dita pelo narrador (vide Anexo K): “O escurinho da sala traduzia e talvez traduza sempre as

cores de um erotismo difuso e anônimo. Entre transgressão e disciplina, o cinema tomou corpo na cidade”.

O corpo do cinema na cidade, o corpo da cidade no cinema é um argumento que se sustenta através da captação de imagens, uso da câmera, entrevistas, voz *over* do narrador. E de palavras.

As palavras são objetos de uso, disse Austin (1990) reiteradas vezes. No documentário Cinema Caradura, o objeto palavra encena o objeto cinema, que por sua vez encena o objeto cidade e este encena o objeto cultura. No documentário, as representações da trajetória do cinema em geral e do Jangada em particular, ajudaram-me a pensar a cidade capitalista, a Fortaleza que se moderniza.

O documentário Cinema Caradura, enquanto objeto cultural, performa nossa percepção sobre a cidade. Nas falas dos(as) entrevistados(as) e nas imagens, o cinema torna-se registro, escritura, arquivo, memória.

O uso, o manejo da língua(gem) é a configuração mais importante para os estudos críticos da língua(gem). No documentário Cinema Caradura, as falas revelam muitos aspectos ligados à vida social. Nesse sentido, a Filosofia da Linguagem Ordinária se afina com a Análise do Discurso Crítica, pois para ambas a análise da língua(gem) não é tomada em si mesma, mas enquanto análise dos contextos social e cultural, em suma, a análise do uso da língua(gem), enquanto prática social.

Os(as) documentaristas são operadores(as) da lógica da ótica, o olho como centro de projeção. No documentário Cinema Caradura, um olho aguarda sempre a próxima fala. Falas que surgem, empilhando-se umas às outras, na rolagem da fita. É uma montagem de depoimentos. Diante de uma realidade fílmica, as falas precisam ser olhadas como cenas (VIANA, 2012), algo que se faz em função do olhar incorporado na câmera, como uma dimensão indexadora das imagens que surgem.

São muitas as falas, portanto, muitas as cenas. As identidades dos atores sociais estão vinculadas ao campo profissional (historiador, projetorista, pesquisador, jornalista, diretora da Cinédia - RJ, gerente, cineasta). Há excessões para Gláuber Paiva, identificado como cinéfilo, Regina e César, filhos de Amadeus Barros Leal, e Dediane Souza, ativista dos direitos trans. Há a voz do narrador (em voz *over*) e a inserção de um arquivo de voz da Atlântida Cinematográfica.

Falar de algo ou sobre algo é exercer o poder de plasmar, em um conceito, uma imagem agradável ou não. É praticar, em muitos casos, um poder de violência simbólica. Numa sociedade capitalista, as falas são bens simbólicos. Elas criam relações de forças materiais, estabelecendo uma oposição entre dominantes e dominados. Nessas relações, a dominação se manifesta através de meios simbólicos que sustentam a existência dos meios materiais para uns e outros não.

O documentário Cinema Caradura projeta discursivamente a cidade de Fortaleza como capitalista (espaços que são relegados em função de outros mais lucrativos). Nesse sentido, as falas dos atores sociais apontam aspectos da pós-modernidade, ou seja, a experiência de narrar atualizada no documentário demonstra que a vida foi revitalizada pela técnica do filme. A tecnologização é uma das ordens do discurso contemporâneo.

O documentário revela, através da tecnologia cinematográfica, a ordem do capital como uma das representações discursivas mais fortes. Essa ordem está refletida nas falas dos(as) entrevistados(as). E mostra o quanto a cidade se modernizou. O quanto Fortaleza desenvolveu, a partir dos anos 1950, uma imagem de cidade como centro de produção e consumo. Essa imagem domina totalmente a cena urbana, como enfatiza Rolnik (1995):

Nas cidades contemporâneas não há praticamente nenhum espaço que não seja investido pelo mercado (ou pela produção para o mercado). À nossa volta existe uma espécie de evidência fantástica do consumo, criada pela multiplicação dos objetos/mercadoria, onipresentes no cotidiano da cidade - eles estão acumulados aos montes em nossas casas, expostos nas vitrines que ocupam nossas ruas, exibidos pela publicidade nas centenas de mensagens diárias emitidas pelos meios de comunicação de massa (p. 28 e 29).

As representações discursivas do mercado e da cidade projetadas no documentário Cinema Caradura revelam e instauram a relação entre discurso e sociedade. Além delas, ainda destaco as representações discursivas sobre o cinema, enquanto espaço de lazer, encontro de diferentes classes sociais, ou seja, o documentário é um metatexto, pois o próprio cinema é texto de si mesmo. Não poderia deixar de falar ainda das representações discursivas sobre a sexualidade, envolvendo a condição social da mulher e da travesti.

As representações discursivas que envolvem as falas e imagens sobre mercado, cidade, cinema e sexualidade são preponderantes na minha análise, mas isso não limita o objeto documentário somente a essas representações. Assim, posso dizer que esses quatro elementos participam de um índice remissivo, pois eles se ajustam de tal modo que o cinema está no âmago da cidade, a cidade torna-se o foco do mercado e a sexualidade encontra-se no bojo de tudo isso.

A representação do discurso relaciona-se com o estudo das cadeias intertextuais porque, segundo Fairclough (2016), esse estudo é uma forma de compreender a dimensão da estruturação social. Fairclough (2016) exemplifica a complexidade das cadeias intertextuais. Ele diz:

Um discurso importante do presidente Gorbachev será transformado em textos da mídia de vários tipos em cada país do mundo, em reportagens, análises e comentários por diplomatas, em livros e artigos acadêmicos, em outros discursos que o parafraseiam, o elaboram, respondem a ele, e assim por diante (p. 174).

A complexidade da cadeia intertextual envolve a memória do cinema, e nesse processo, a cidade é um intertexto do cinema. Os diálogos que a cidade estabelece com o mercado e a sexualidade também fazem parte dessa cadeia intertextual. O documentário *Cinema Caradura* revela processos sociais relacionados às transformações econômicas e culturais. O documentário, em si, já participa de um processo intertextual dinâmico, pois é um texto feito por muitos outros textos, isto é, pelo projeto do filme, a seleção de imagens, as anotações do(a) diretor(a), o roteiro etc.

No processo de documentação das falas, há um fluxo que circula entre as representações discursivas, ou seja, elas se vinculam a mercado cinematográfico, sexualidade, cidade e cinema. É preciso destacar que o elemento capitalista é o ponto que sustenta todas elas. Ele é a marca de comoditização, ou seja, a expansão do consumismo e da mercadorização para as diversas áreas da vida.

A representação discursiva do mercado está presente no documentário *Cinema Caradura* desde o nome “Jangada”, como uma “justa homenagem aos bravos jangadeiros” até o momento em que “o cinema tomou corpo na cidade”. A jangada é a metáfora usada por Amadeus Barros Leal para enfrentar as “tormentas próprias do negócio”. Outra metáfora, também vinculada ao mercado, é “Caradura”. Ela representa o mercado cinematográfico em agonia, mas resistindo ainda.

As metáforas “Jangada” e “Caradura” resumem a trajetória do cinema na cidade. Uma trajetória composta por luta, beleza, sonhos, vivências etc. A metáfora, segundo Fairclough (2016), tem sido considerada tradicionalmente como um aspecto da linguagem literária, especialmente da poesia. Dessa forma, a metáfora tem pouca relevância para outros tipos de linguagem. No entanto, isso não é verdade. Fairclough (2016) esclarece:

As metáforas penetram em todos os tipos de linguagem e em todos os tipos de discurso, mesmo nos casos menos promissores, como o discurso científico e técnico. Além disso, as metáforas não são apenas adornos estilísticos superficiais do discurso. Quando nós significamos coisas por meio de uma metáfora e não de outra, estamos construindo nossa realidade de uma maneira e não de outra. As metáforas estruturam o modo como pensamos e o modo como agimos, e nossos sistemas de conhecimento e crença, de uma forma penetrante e fundamental (p. 250).

“Jangada” e “Caradura” foram as formas como o documentário Cinema Caradura expressou metaforicamente a luta do mercado cinematográfico e a história do cinema em Fortaleza. Essas formas assim metaforizadas se tornaram traços definidores no interior das práticas discursivas que envolvem o roteiro do documentário. Segundo Fairclough (2016), “muitos ‘roteiros’ têm base metafórica” (p. 253). É a base metafórica que destaca a potência ideológica de todo e qualquer roteiro.

6.3 Roteiros e retóricas das falas: quem fala categoriza e entra no foco das representações

O roteiro do documentário Cinema Caradura está eivado de falas e imagens que sustentam significativamente a história do cinemão. Os documentaristas corajosamente não amputaram da memória do cinema o registro da fala de Dediane Souza, ativista trans (vide Anexo K):

Eu acho que não dá pra falar do Cine Jangada sem falar das travestis, elas que iniciaram a frequentar esses espaços, é.. na década de oitenta, né? E

aí até hoje ainda existe a demarcação desse território e que ela ainda anda nesses espaços. E aí, é... quando ela adentraram esses espaço, ela acabaram achando o espaço que sempre quiseram, que é o espaço de dar pinta, de dar close, de fazer sexo, de ganhar o aquê⁶, entendeu? É esse espaço...

Na fala dela, o cinema se relaciona com os corpos que estão fora e ao mesmo tempo dentro do lugar. Corpos que produzem sentidos sociais inesperados, eles são em si mesmos um protesto, uma afronta. Os corpos das travestis no cinema, em suas materialidades significantes, causavam estranhamento, mas também desejo (vide Anexo K): “E as pessoas que vão a esses espaços, ela vão à procura da realização do desejo e muitas vezes a travesti, ela faz parte dessa fantasia, desse círculo de desejo”.

Dediane Souza, representante de uma categoria considerada lixo (o abjeto) e objeto falado, invade a cena, rasga a tela e produz um discurso contra-hegemônico. Nele, mostra que as travestis são sujeitos políticos que precisam lutar para restituir uma humanidade negada. É uma fala de insurgência contra o modelo dominante, ou seja, branco, hétero e masculino. Promove, assim, uma disputa narrativa, desestabilizando verdades (vide Anexo K): “Os maiores frequentadores/as, que já tem estudos que mostram, que são, é... homens casados, outros HSH ou outros homens que fazem sexo com homens, michê e garotos de programa, que é a mesma coisa”.

Nessa sociedade que naturaliza a segregação espacial e social, quem tem o direito de produzir memória? Nessa sociedade onde cada pessoa conhece (ou deveria conhecer) o seu lugar e se sentir estrangeiro(a) no lugar do outro(a), pois os territórios são visivelmente diferenciados e demarcados por cercas, fronteiras concretas e imaginárias; nessa sociedade, a exclusividade do que seria produção de conhecimento válido passa pelo reconhecimento de quem possui o privilégio social.

O direito de produzir memória, então, vincula-se a vozes que são legitimadas socialmente, pois o privilégio social institui o privilégio epistêmico. E é nesse contexto que se estrutura o conhecimento dominante, inviabilizador de outras experiências do conhecimento. Nesse sentido, o documentário Cinema Caradura está na contramão da hegemonia heteronormativa quando projeta a voz de Dediane

⁶ Socioleto, ou dialeto social, usado pelas travestis, significando dinheiro.

Souza. Uma fala que partilha a memória do processo de resistência das travestis no cinema, um espaço que, para elas, dava “pinta, dava close e aquê”.

A fala de Dediane Souza refuta a neutralidade epistemológica do conhecimento, principalmente da memória. É uma fala transgressora porque mostra outra perspectiva de olhar sobre o Cine Jangada. Uma fala que transcende a legitimação discursiva heteronormativa. As identidades das travestis têm sido historicamente silenciadas. No sentido epistêmico, foram enfraquecidas, renegadas e postas em questionamento.

No documentário Cinema Caradura, a fala de Dediane Souza não foi podada, como talvez a moralidade quisesse, como talvez pessoas “distintas” desejassem. No entanto, não é possível fazer um debate amplo sobre um projeto justo de sociedade sem enfrentar o modo pelo qual certas identidades, como as das travestis, são produzidas dentro de uma lógica social perversa.

Na noção foucaultiana, o discurso assemelha-se a um sistema que estrutura um determinado imaginário social, relacionado a poder e controle. Nesse sistema, a fala está ligada a posições sociais e simbólicas. Ao entender o lugar social que determinados grupos ocupam, percebe-se que falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Grupos subalternos não têm direito a voz, são relegados a um lugar no qual suas humanidades são reconhecidas. O lugar do silenciado. No documentário, a travesti tem voz e vez. A atuação dela tem a importância de romper com um postulado do silêncio (a prática sexual das travestis existia, mas era negada). É uma fala contra-hegemônica, pois desestabilizou a norma vigente. De certa forma, apresentou outras possibilidades de existência para além das impostas violentamente pelo regime discursivo dominante.

A fala de Dediane Souza, ativista trans, não permite a desresponsabilização dos entalhes do poder. Ela fala a partir de sua localização social e sua mensagem frisa que existem poucas travestis em espaço de privilégio, é legítimo que exista uma luta para que elas, de fato, possam ter escolhas numa sociedade que as renega e as confina no lugar do abjeto, do silenciamento.

A projeção das falas, no documentário, ressalta as posições e marcas políticas que um determinado corpo ocupa: o corpo do historiador, da diretora, do gerente, do filho e da filha (esses dois registram também os traços afetivos relacionados ao pai). A fala da travesti, no contexto desses corpos, é um exemplo de

interrupção de vozes hegemônicas. Ela fala em favor da possibilidade da emergência de vozes historicamente interrompidas. E essa fala assusta, na medida em que quebra um silêncio tenebroso, é uma fala que desautoriza a ficção segundo a qual partimos de uma posição comum de acesso à fala. Existe sempre a tentativa de calar o(a) outro(a) quando há estranheza no que se diz e esse estranho só existe porque foi, por um longo tempo, recalcado de vir à tona.

O documentário Cinema Caradura mostra que a história contada sobre a existência do cinema em Fortaleza se dá através de muitas perspectivas. Cada fala revela um aspecto do cinema. Nenhuma voz foi invisibilizada. E os documentaristas, quando expõem a fala da ativista trans, estão rompendo hierarquias instituídas pelo discurso autorizado na época e ainda hoje. O discurso outorgado não chancela como importante o que não faça parte da sociedade patriarcal.

Em relação a essa sociedade patriarcal, ou seja, branca, hétero e masculina, Ribeiro (2017) enfatiza:

Friso que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto. O grupo que sempre teve o poder, numa inversão lógica e falsa simétrica causada pelo medo de não ser único, incomoda-se com os levantes de vozes (p. 87).

A fala de Dediane Souza também é uma lente reveladora da história do Cine Jangada, tanto quanto as outras, no entanto causa estranheza porque há um paradoxo na fala da travesti: ela diz o que estava articulado silenciosamente e expressa o que, no entanto, jamais havia sido dito. É um texto sobreposto. Na fala dela, há uma recitação de outras falas estranguladas. A terrível materialidade dessa fala não foi arquivada, mas posta em cena.

A ativista trans usa a palavra “aqué”, do pajubá, dialeto frequentemente usado no Cine Jangada. O uso do pajubá pode ser concebido como uma resistência à língua oficial fechada (cinema fechado) em uma estrutura preconceituosa. O uso do pajubá faz trans/bordar essa estrutura, bordando outras tonalidades. A língua, enquanto simulacro, cria uma outra sistematicidade porque entra na abertura, na fluidez de outras representações.

A língua é um bem que circula no universo social. Esse universo organiza-se através da troca de bens materiais e simbólicos. Numa sociedade capitalista, essa troca produz relações de força que instauram uma oposição entre dominados e dominantes. Nesse sentido, a comunicação linguística não é uma simples operação de codificar-decodificar, mas fundamentalmente uma relação de força simbólica, determinada pelas relações materiais entre os falantes. É uma prática social. A análise de fenômenos relativos à produção da língua(gem) explica diversas situações de interação verbal, como essa da ativista trans.

As falas (cenas) da ativista trans revelam as condições de produção muito específicas do uso do corpo no cinema. O documentário expõe essa textualização do corpo na voz dela, corpo como extensão do cinema (meio material) e transgressão (meio simbólico). A fala da representante das travestis revela sutilmente a interpelação desagradável sofrida por elas ao frequentar o cinema para ganhar o “aquê”. Esse espaço seria assim demonizado, mas ao mesmo tempo instigado, gerenciado e negado paradoxalmente, ou seja, ele existia e ao mesmo tempo não existia porque deveria existir sem deixar pista dessa existência.

A ativista trans expõe uma sexualidade vivida, mas silenciada, principalmente por homens casados. A travesti seria olhada como um perigo à instituição familiar. Na visão do senso comum, elas seriam a peste que assolava o lugar, um corpo para o lixo do mundo, a carne pecadora. O senso comum, em sua dimensão ideológica, é efeito do poder. Não se pode ignorar a ação dos efeitos ideológicos nos discursos. É importante pensar que o efeito ideológico na “subjetividade” de uma pessoa, uma travesti, por exemplo, é percebido como um dado individual e não como algo produzido socialmente. Posso até dizer que uma travesti não apenas se monta, mas também é montada pela linguagem das estruturas de poder. Como todos nós.

A denominação “carne pecadora”, logo sujeita aos piores suplícios, demonstra o poder de classificação imposto pelos objetos do mundo social e de seus processos. A língua possui um papel fundamental nesses processos, pois ela exerce um poder de violência e é determinante de formas de pensamento e ação. A classificação, a interpelação, em análise do discurso, se faz pela ideologia. Quando interpelado ou classificado, o sujeito é afetado pelo simbólico. Ele precisa ser afetado para se constituir em sujeito. Na verdade, para que o sujeito seja sujeito, é

necessário que ele se submeta à estrutura da língua(gem), à estrutura social e cultural. E é por estar sujeito a tais estruturas, que revelam o simbólico, que ele pode ser sujeito de algo. Pode ser um fidalgo, por exemplo, ou um plebeu, um desnobre.

O filho de algo ou o filho de coisa nenhuma estão, antes de qualquer coisa, inseridos numa materialidade discursiva. Essa materialidade não deixa de ser uma instância da língua(gem) com seus mecanismos de imposição, de exclusão, mas também de resistência. Tais processos de significação, presentes nas discursividades, manifestam que o sujeito não é pensado como essência, mas existência. E essa existência é constituída pela relação com a língua(gem), no confronto entre o simbólico e o político.

No discurso, condensam-se as maneiras de ver, de pensar e de sentir. Nas falas do documentário, se desenha a formação social de uma época assinalada pelo crescimento da cidade e inúmeras mudanças culturais e sociais trazidas pelo cinema. Está presente também na história do cinema um tipo de língua que denominei de língua travestida. Chamo assim o manejo da língua pelas travestis no Jangada, acredito que posteriormente a esta tese possa haver um estudo mais aprofundado em relação à estratégia de uso do pajubá. Nesse sentido, elas criaram condições linguísticas de sobrevivência para poder burlar os mecanismos violentos de interpelação social e até mesmo se protegeram da eliminação física.

No documentário Cinema Caradura, as falas se encaixam formando um todo, mas não linear, elas vão delineando a história do Cine Jangada de forma pertinente e sedutora. No entanto, as falas que retratam o mercado do sexo causam fissuras e tensionamentos na narrativa, tornando-a complexa. A fala de Dediane Souza causa impacto, mas não é a única. A destemida fala de Alice Gonzaga, diretora da Cinédia - RJ, quando fala sobre o cinema pornô, também causa efeito numa sociedade que, segundo Foucault (1993), tem a pudicícia como brasão da sexualidade muda e hipócrita. Assim se manifesta Alice Gonzaga (vide Anexo K):

Na época que parou o cinema brasileiro na época do Collor o que aguentou o cinema brasileiro, o emprego dos técnicos foi o... o cinema pornô. Eu acho que é válido, é uma maneira de se ganhar dinheiro, de se manter a estrutura do cinema sem recursos federais, sem auxílio, o produtor tem que se defender de qualquer maneira.

A pornografia assusta porque, antes de tudo, ela é a visibilidade do íntimo ou seja, daquilo que deve permanecer reservado. E por isso mesmo há muitos juízos de valor pejorativos associados a ela. A pornografia está destinada à proibição porque ela tende a ser direta. Ela recusa véus.

A pornografia chancela o espetáculo de ordem sexual e a característica mais evidente do pornô é a inserção radical no espaço social. Este modo de se introjetar de forma abrupta é considerado uma prática não digna da civilização.

Maingueneau (2010) assinala que a pornografia é um discurso atópico. Um discurso que não tem direito à cidadania:

[...] a produção pornográfica não é reconhecida pela cidade: idealmente, a sociedade não tem conhecimento de sua existência, não se considera que a cidade deva conceder um lugar à pornografia; a cidade nunca erigirá monumentos para seus autores (p.23).

Geralmente, os discursos pornográficos são proibidos, no entanto, tolerados desde que permaneçam na sombra. Nesse sentido, percebemos que a sociedade produz as práticas sociais e assim também produz os significados e essa produção é um fenômeno público, ou seja, sedimentado nas interações sociais. A fabricação de sentidos e conseqüentemente de identidades e formas de vida mostra a dupla impossibilidade da existência da pornografia. Há um impasse nisso, pois é impossível que ela exista e é impossível que ela não exista.

O impasse da dupla impossibilidade da pornografia é explicado porque a sociedade não pode dar plena cidadania ao discurso pornográfico, por outro lado, ela é consumida por milhares de pessoas, movimentando um dos maiores mercados do mundo. Ela pode existir desde que clandestinamente, de forma ambígua.

O discurso pornográfico pertence tradicionalmente ao universo masculino. Isso não quer dizer que mulheres não consumam ou produzam pornografia. Elas, no entanto, são majoritariamente “usadas” pela indústria pornográfica. O tema da pornografia sempre foi e ainda é estigmatizado, há um caráter pejorativo no adjetivo “pornográfico”. A utilização desse atributo basta para desqualificar tudo o que a ele se associa.

Maingueneau (2010) ressalta que a gramática do pornográfico, com suas imersões anatômicas brutais, deixa de fora o mistério do encontro dos corpos e

instaura o panorama onde tudo está dito. Bem explicado. Muito explícito. O documentário também indica essa explicitude da linguagem pornográfica.

A construção social do cinema, no documentário, se faz através de vários discursos e inclusive do pornográfico. A dimensão da prática discursiva revela processos sociais relacionados às transformações econômicas e culturais contemporâneas.

Na sociedade fortalezense, por exemplo, o termo “bulinar”, segundo revela César Barros Leal (vide Anexo K), referindo-se à primeira fase do cinema, era muito comum na época, ou seja, ele representava a “mão boba”, aquela que nada quer, mas vai descendo... descendo, ou subindo aqui, ali... Alice Gonzaga (vide Anexo K) explica: “Havia bulinagem porque a sociedade era muito reprimida, eles achavam que no escuro tudo podia acontecer”. Na fase pornô do cinema, a bulinagem torna-se dimensão pueril, diante da presença da pornografia.

Na fala de Antônio Ferreira, gerente do Novo Cine Jangada (vide Anexo K), encontra-se inserida a produção, distribuição e consumo pornô:

Nós abrimos às dez e meia até as oito e meia, temos cinco funcionários, duzentos e dezenove cadeira, diariamente nós passa seis filmes, três embaixo, três em cima. Só filme pornô. E nós temos segunda sala... quer relaxar um pouco, cê vem do trabalho, estressado, nós temos, é, locais pra você, você relaxar. Setenta por cento dos nossos cliente não gosta muito de, assim, de filme americano. Prefere brasileiro. Os home são normais. Tem deles que é homossexual mas nem todos. As mulheres são mais resguardada. Elas têm curiosidade de... de ver, ou com a companhia ou só... sozinha. Mulher aqui não paga. São poucas, são mais ou menos uns dez por cento. Dia a dia aparece novidade, aparece cara que quer paquerar com a gente, convites, a gente vê às vezes eles se masturbando, a gente passa e fica na da gente. Eles, tem deles que respeitam quando tá naquela hora, eles se viram...

Ao ressaltar o “respeito” (“quando tá naquela hora, eles se viram”), ele mostra com isso que realizar o ato sexual não é o problema, só o explícito incomoda.

O Novo Cine Jangada não mudou a fantasia comercial, a marca empresarial, provavelmente, porque diante da perspectiva do mercado, permanecer com a fantasia “jangada” já era uma economia. O nome Jangada era facilmente localizável na cidade. Para Regina Barros Leal, (vide Anexo K), o fato de o cine pornô ter permanecido com a mesma denominação não foi fácil. O sentimento de incômodo de Regina Barros Leal torna-se compreensível, pois a filha não deixa de ser a guardiã

da memória do pai e o Jangada materializou o projeto cultural de produção de um circuito exibidor genuinamente cearense. Um projeto *cult* que trazia o cinema europeu para as plagas cearenses.

Regina Barros Leal ressalta que o Jangada foi o começo de tudo, o sonho do pai, realizado “aos trancos e barrancos”. Também constata que a Cinemar mudou muito a feição de Fortaleza, à medida que foi crescendo. Ela lembra o dia em que o pai saiu para vender o cinema e não conseguiu. Na verdade, ele realmente nunca vendeu. Do ponto de vista do imaginário, o cinema ainda paira sobre a cidade, fantasmagoricamente. A meu ver, nas falas de Regina Barros Leal estão projetadas todas as contradições do cinema naquilo que ele tem de conservador e inovador.

Regina Barros Leal fala sobre a condição social da mulher, reprimida na questão da sexualidade, dos costumes sociais, os pais não deixavam as meninas saírem sozinhas. Ela, porém, considerava que a mulher também tem curiosidade sexual (vide Anexo K): “Mulher não é essa santa, não é o marianismo que se coloca... A mulher tem uma sexualidade que também foi desperta, né? E foi curiosa, houve uma curiosidade do seu corpo...”.

No entanto, ela caracteriza o Cine Novo Jangada como sinônimo de pecado e isso se evidencia quando ela afirma que deixou de passar na frente do cinema. O hábito de se desviar da calçada, onde se localizava o cine pornô, não era somente dela. Mesmo assim, ela também assinala que vivemos numa sociedade onde podemos ser o que queremos. E arremata a sua fala com a constatação de que o cinema é o lócus da sedução, o mundo do brilho, da cor, do sonho, um mundo que nos provoca.

O estudo deste objeto cultural, envolvido pela sedução, me fez considerar a senha que transita entre a produção e o consumo de bens simbólicos. Jean Baudrillard (2001) afirma que o objeto seria “a senha” (p.09) por excelência. A questão do objeto representava, para ele, uma alternativa à problemática do sujeito. Ele justifica: “[...] nos anos 60, a passagem do primado da produção ao do consumo trouxe ao primeiro plano os objetos” (p.09). Baudrillard (2001), no entanto, assinala que o interesse dele não era tanto o objeto fabricado em si, mas o que os objetos diziam uns aos outros, o sistema de signos e sintaxe que eles elaboravam.

Baudrillard (2001) argumenta que os objetos remetem a um mundo menos real do que poderia fazer crer a aparente onipotência do consumo e do lucro. Sobre

os objetos, ele registra: “Para mim, neste mundo de signos, eles escapavam rapidamente de seu valor de uso para estabelecer entre eles um jogo, para se corresponder” (p.10).

Na concepção de Baudrillard (2001), o objeto, como senha, mais do que uso, é jogo. Nessa formalização semiológica, a própria linguagem é jogo e está em jogo. Ele declara:

Parecia-me que o objeto era como que dotado de paixão, ou que ele podia, pelo menos, ter vida própria, sair da passividade de seu uso para adquirir uma espécie de autonomia e talvez até uma capacidade de vingar-se de um sujeito demasiado seguro de dominá-lo. Os objetos foram sempre considerados um universo inerte e mudo, do qual dispomos a pretexto de que fomos nós que o produzimos. Mas, a meu ver, este mesmo universo tinha algo a dizer, algo que ultrapassava seu uso. Ele entrava no reino do signo, em que nada se passa de maneira simples, porque o signo é sempre o eclipse da coisa (p.10-11).

6.4 As imagens no documentário Cinema Caradura: a outra face das falas

Depois da apresentação das falas, discorrer um pouco sobre as imagens é fundamental para a melhor compreensão das representações discursivas. É importante observar que, em um documentário, imagem, texto e montagem criam efeitos de sentido. As imagens são fundamentais para a montagem, isto é, para a edição, no que se refere à seleção e união das cenas filmadas. A sequência desejada pelos documentaristas, para a exibição do roteiro, exige a presença das imagens.

O papel das imagens, no documentário Cinema Caradura, é ilustrar o que está sendo dito. Falas e imagens dialogam harmonicamente nesse documentário. Esse não é o único papel das imagens. Em um outro documentário, por exemplo, as imagens poderão se opor ao que é dito. Nesse sentido, a imagem assume um papel de ironia, de contestação. Isso ocorre quando a fala é uma, mas a imagem é outra. No documentário Cinema Caradura, as imagens são a outra face das falas, elas representam a história do cinema contada através das marcas visuais.

As imagens de um documentário podem ser adquiridas através de tomadas em direto ou aferidas em material de arquivo, ou seja, materiais obtidos de outros filmes, especiais de TV, reportagens etc. O documentário Cinema Caradura utiliza os dois modos. Cada entrevistado(a) é filmado(a) em tomada em direto, mas as imagens que ilustram as falas de cada um(a) são de arquivo.

Imagens e representações discursivas estão vinculadas intrinsecamente, pois representações imagéticas mudam de acordo com as representações discursivas. Imagens que representam o feio hoje podem mudar, de acordo com o teor discursivo sobre elas, daqui a algum tempo. A imagem, em si, é uma prática retórica, uma forma de fabulação.

A imagem, por ser prática social e retórica, se configura como um sistema de tropos. Ela pode ser traduzida como metáfora, metonímia, analogia, sinestesia, antítese, personificação etc. Uma imagem pode ser a metáfora de um tempo, a metonímia de uma cidade, a sinestesia de sentimentos sobre algo, a antítese de uma fala, a personificação de um cinema, por exemplo. Nela, está consubstanciada uma visão de cultura, de modelos culturais.

As imagens revelam tensões entre narração e documentação porque entre narrar e documentar há aproximações e nunca uma correspondência biunívoca. As imagens, em um documentário, também obedecem a um roteiro. Então, a história do cinema em Fortaleza, no documentário, é uma composição de falas e imagens. Comentarei, ainda que de forma passageira, a tessitura complexa das imagens. Na trama das imagens, percorre-se uma série de temáticas, entre elas, o primeiro filme exibido no Jangada, os cinemas da Cinemar, o primeiro nu brasileiro, o pornô no Novo Jangada, a Praça do Ferreira etc.

O documentário Cinema Caradura exhibe imagens que são sustentáculos de representações discursivas. Assinalo as que se relacionam com a cidade, o cinema, o mercado e a sexualidade. As imagens fundamentam um arcabouço narrativo e delineiam a história do cinema na cidade de Fortaleza.

O documentário se inicia com um nome, uma metáfora: expressão de “tenacidade, heroísmo e audácia”. Uma jangada que não recua “frente às tormentas do negócio”. O mercado cinematográfico é metaforizado como um “mar bravio” e foi nesse contexto que se inaugurou o Cine Jangada (Figura 3).

Figura 3 - Fachada do Cine Jangada



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

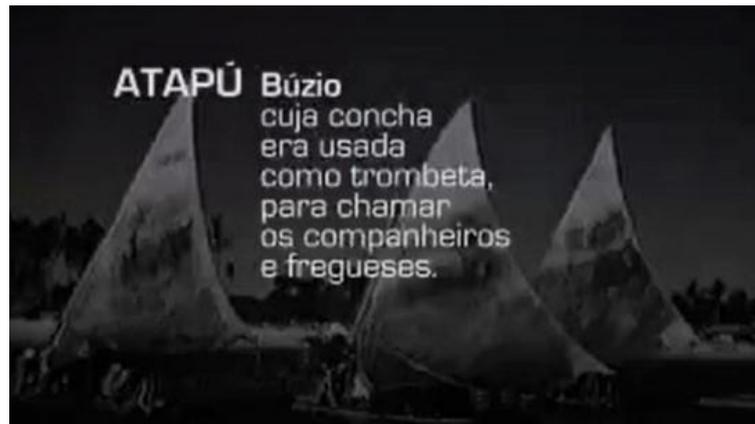
Amadeus Barros Leal idealizou a Cinemar, um sonho que se materializou com a inauguração do Cine Jangada e a abertura de uma cadeia de cinemas espalhados pelo centro de Fortaleza. A Cinemar se configurava como um circuito cearense que exibia filmes europeus. O primeiro cinema foi o Jangada e os outros receberam as denominações dos equipamentos da jangada, como mostram as Figuras 4 a 9.

Figura 4 - Fachada do Cine Atapu



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Figura 5 - Significado de Atapu



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Figura 6 - Fachada do Cine Samburá



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Figura 7 - Significado de Samburá



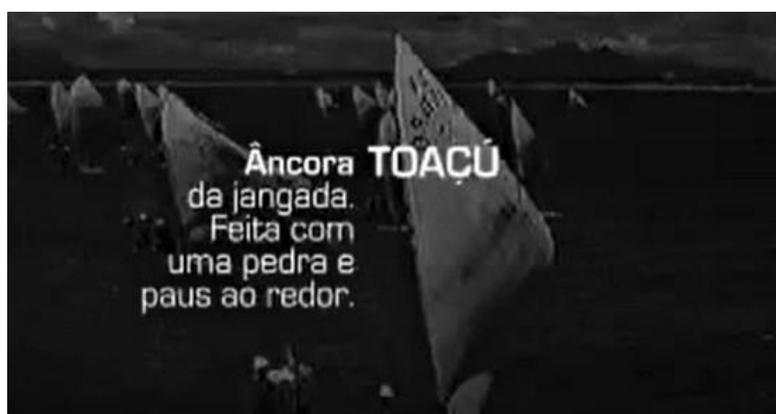
Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Figura 8 - Fachada do Cine Toaçu



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Figura 9 - Significado de Toaçu



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

O Cine Jangada foi inaugurado no dia 24 de fevereiro de 1950, com o filme “Monsieur Vincent, o Capelão da Galera” (Figuras 10 e 11), história da vida de São Vicente de Paulo. A produção francesa associada à temática religiosa fez um grande sucesso.

Figura 10 - Lançamento do Filme Monsieur Vincent



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

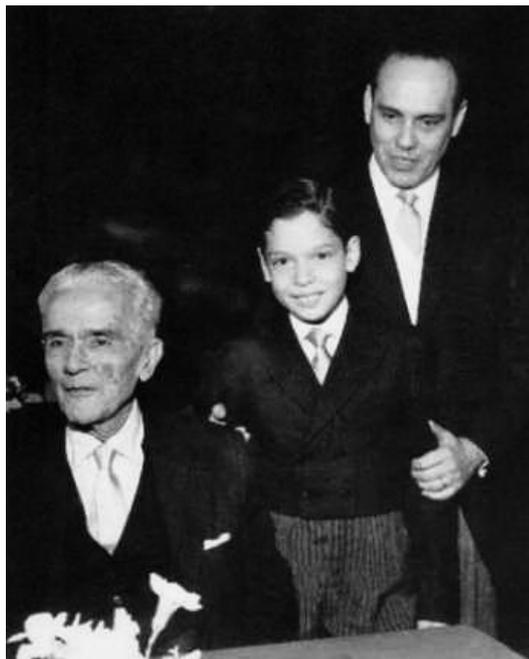
Figura 11 - Cena do Filme Monsieur Vincent



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

À época da inauguração do Cine Jangada, o mercado cinematográfico era marcado por uma luta ferrenha para se manter. Severiano Ribeiro, por exemplo, desde 1916, consolidava-se numa posição privilegiada do circuito exibidor nacional. Na figura 12, vemos três gerações da família Severiano Ribeiro, que detinha a hegemonia desse mercado, nacionalmente.

Figura 12 - Três gerações da família Severiano Ribeiro

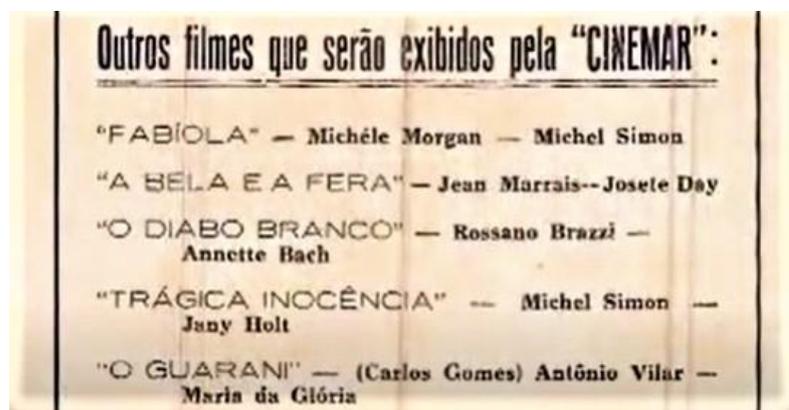


Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

A Cinemar, com a projeção de filmes europeus, enfrentou o poderio de Severiano Ribeiro. Em Fortaleza, os cines Majestic, Moderno e Diogo estavam em pleno funcionamento, quando o Jangada, primeira sala da Cinemar, foi inaugurado.

O Jangada entrava no mercado cinematográfico motivado por uma proposta cultural diferente, já que Severiano Ribeiro só exibia filmes americanos. Havia também a motivação do mercado de distribuição. Isso contribuiu para o Jangada tornar-se um espaço alternativo de exibição de filmes que não faziam parte das produções americanas. A Figura 13 ilustra a proposta cultural da Cinemar.

Figura 13 - Lista de Filmes Exibidos pela Cinemar





Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

A presença do cinema europeu em Fortaleza foi um fato que referenciou uma grande luta mercadológica entre o mercado americano e o europeu, entre a Cinemar e o Grupo Severiano Ribeiro. O que desenha, nesse episódio, a hegemonia (Severiano Ribeiro) e a contra-hegemonia (Barros Leal) legou para os cinéfilos o cinema americano, mas também a experimentação de outras cinematografias. Cristiano Câmara, pesquisador e cinéfilo, relaciona o mercado americano com o instinto de conservação (vide Anexo K). Segundo ele, os produtores norteamericanos compreenderam que o telespectador comum se introjeta no filme, veste o personagem, a pele do lobo. Não seria interessante que o artista morresse no final.

A Cinemar mudou muito a configuração de Fortaleza. Os cinemas foram surgindo (Jangada, Samburá, Toaçu, Atapu, Tupinambaba) e a cidade foi crescendo e se inserindo no binômio mercado e hábito: cinema europeu e as tardes de domingo. Nesse momento da narrativa, o documentário ilustra esse desenvolvimento com uma imagem panorâmica da Fortaleza de 1950 (Figura 14).

Figura 14 - Fortaleza em 1950



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

A entrada no cinema não se restringia à compra do ingresso. Era preciso adequação às normas de um modo de se vestir. Segundo Regina Barros Leal, era gala (vide Anexo K). Ela enfatiza: “você se vestia para uma noite diferente”. Eram salas que exibiam prestígio social. Havia a exigência de paletó e gravata e quem não tinha paletó alugava na sorveteria Cabana (Figura 15). A atitude de eliminar o paletó foi de Samuel Tabosa, personalidade marcante na história do Cine São Luiz, e logo os demais cinemas abdicaram dessa exigência. O não uso do paletó, entretanto, causou impacto, não foi bem recebido pelos frequentadores/as e a imprensa local criticou o ato.

Figura 15 - Propaganda da Sorveteria Cabana



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Havia uma peculiaridade no Cine Jangada: era o aviso de que o filme iria começar e o fornecimento da programação do mês num papel de quatro faces com fotos preto e branco do filme e o resumo (Figura 16). A empresa de Luiz Severiano Ribeiro, posteriormente, copiou essa estratégia de *marketing*.

Figura 16 - Folder da Cinemar



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Como atesta o folder acima, muitos filmes foram projetados pela Cinemar. No entanto, filmes como “Castidade”, por exemplo, recebiam uma tarja com os dizeres: “Proibido rigorosamente para menores e senhoritas” (Figura 17).

Figura 17 - Censura no Filme Castidade

Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

A mulher era reprimida nas interações sociais. O controle social e religioso acompanha toda a história do cinema no Ceará. Havia, na imprensa local da época, muitas discussões em torno da moralidade. O Nordeste, jornal da arquidiocese de Fortaleza, por exemplo, condenava os filmes da seguinte forma: “Filme de perdição, não convém para a família” (vide transcrição). Até o cinema italiano era assinalado como um cinema que trazia temas negativos para a formação da sociedade local.

Nesse contexto, a atriz Theda Bara encarnava o estereótipo da mulher fatal no cinema. As imagens de Theda Bara (Figura 18) inspiravam transgressão, no entanto, a mulher não ia desacompanhada ao cinema. Levaria muito tempo ainda para isso acontecer no cotidiano fortalezense.

Figura 18 - Theda Bara

Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

O filme “Ekstase” se tornou um evento histórico na exibição local, justamente porque nunca passou aqui. Veio três vezes e nunca foi exibido em Fortaleza, pela pressão da imprensa local e dos setores conservadores e religiosos da sociedade. O filme trazia um nu frontal. Já o primeiro nu frontal brasileiro, com Norma Bengell (Figura 19), no filme “Os Cafajestes”, em 1962, também sofreu a mesma censura. O filme “Garganta Profunda”, entretanto, foi exibido no Diogo e teve uma bilheteria expressiva.

Figura 19 - Cena de Nudez no Filme Os Cafajestes (1962)

Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

A imponência de salas como o Cine Diogo e o São Luiz esvaziou as salas da Cinemar. Exatamente em 1962, houve a dissolução da proposta de exibição de filmes *cult* e alternativos no Jangada, que passou a exibir filmes de kung fu, bang-bang, chanchadas e pornochanchadas. O país passava pela liberação de filmes de

sexo explícito. Qualquer cinema poderia exibi-los. O Jangada passou, então, a garantir a exibição do gênero pornô, no qual se especializou posteriormente.

O Cine Jangada, que tinha uma filosofia familiar e cultural, transformou-se em “sinônimo de pecado”, segundo Regina Barros Leal (vide Anexo K). Esse fato era uma tendência normal dentro de um circuito exibidor, pois o mais importante não era a imagem de cine pornográfico, mas a sobrevivência econômica do circuito, segundo o depoimento de Alice Gonzaga (vide Anexo K). E assim surgiu o Novo Cine Jangada (Figura 20).

Figura 20 - Fachada do Novo Cine Jangada



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

O Novo Cine Jangada não sofria censura, exibia 364 dias de filmes pornô e era aberto diariamente, conforme mostra a Figura 21.

Figura 21 - Entrada do Novo Cine Jangada



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Havia, no entanto, um único dia reservado para exibir o clássico “A Vida e a Paixão de Jesus Cristo” (Figura 22). Segundo Gláuber Paiva (vide transcrição), “para limpar a tela, limpar do salão toda a perdição, toda a orgia que existia ali...”.

Figura 22 - Cena do Filme A Vida e a Paixão de Jesus Cristo



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Desejo descrever, como uma última imagem do documentário, a Praça do Ferreira (Figura 23). A Botica do Ferreira foi um ponto comercial pertencente a Antônio Rodrigues Ferreira. A Praça da Feira Nova, antiga Rua do Cotovelo, passou a se chamar Praça do Ferreira em homenagem ao boticário. Di Maio, ao chegar em Fortaleza, escolheu a Praça do Ferreira para instalar o La Maison Art Nouveau, o primeiro cinema fixo da cidade. O Majestic foi inaugurado em 1917, também lá. A praça era o centro da vida da cidade. A praça dos cinemas, dos cafés com canteiros de rosas e bancos de madeira, a Praça do Ferreira. Em torno dela, os cinemas, as vitrines, que instauraram o hábito do passeio familiar. A família fortalezense buscava novidades, calçados, vestuários, naquela que ficou conhecida como “o coração da cidade”. A ordem modernizante, no entanto, transplantou o coração da cidade para os *shoppings*.

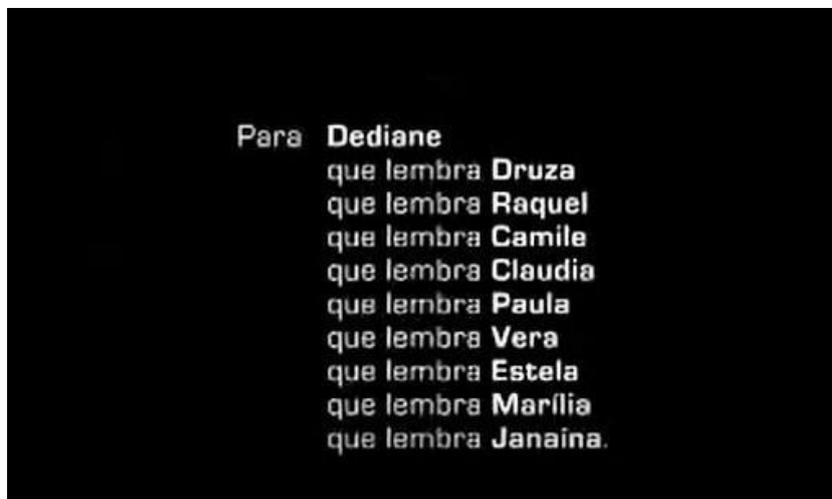
Figura 23 - Praça do Ferreira



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

O documentário Cinema Caradura traz uma dedicatória (figura 24) a Dediane Souza.

Figura 24 - Dedicatória do Documentário Cinema Caradura



Fonte: Documentário Cinema Caradura, 2012.

Aproveito a dedicatória para remeter o(a) leitor(a) deste trabalho ao filme “Janaína Dutra - uma dama de ferro” (2010), do produtor e roteirista Wagner de Almeida. Janaína / Jayme Dutra nasceu em Canindé em 1961, faleceu em 2004. Formada em Direito - CE, foi a primeira portadora trans da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB).

Em dezembro de 1999, Vale (2012) revê algumas das travestis que havia entrevistado. Ele revela: “[...] o contexto era diferente: não se tratava mais da invisibilidade e da clandestinidade de um cinema pornô, mas daquele das mobilizações de luta contra a Aids” (p. 13). Havia já uma repolitização do campo sexual. E novas representações discursivas se faziam ouvir.

As imagens aqui elencadas possuem um papel retórico e linear. Retoricamente, elas ilustram e enfatizam as falas. Representam, numa sequência linha a linha, ou seja, no mesmo compasso das falas, as diversas fases e faces do Cine Jangada. Elas apontam aspectos relevantes do que é dito, tornando-se um recurso expressivo de fabulação e homenagem ao cinema e à cidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Há uma fita
que vai sendo cortada
deixando uma sombra
no papel”
(Ana Cristina César).

Há um belo ensinamento dos antigos que professava assim: “Mortos são aqueles que perderam a memória”. Então, um dos órgãos escolhidos para descrever a retomada da lembrança foi a boca. Era preciso beber a água fresca de Mnemosine. Aqui, retomo a boca como metáfora e a água como discurso. Para acordar Mnemosine, trago à tona a água das falas e imagens inscritas no documentário Cinema Caradura.

O documentário Cinema Caradura é um trabalho de resgate da memória da cidade. É ao mesmo tempo a experiência do lazer que se tornou política e economicamente ideológica. É o espaço de lazer permeado por sentidos, percepções e afetos que atravessam a prática social e discursiva. Esse atravessamento é projetado nas representações discursivas.

O documentário Cinema Caradura apresentou uma memória geral do cinema na cidade de Fortaleza, mas deteve um olhar mais demorado sobre o Cine Jangada. Assim, o Jangada tornou-se um ícone, um refletor. O olhar para o Jangada referenda o olhar para os outros cinemas como o Diogo, o Majestic, o Moderno, o Rex, o Cine Art, o São Luiz e muitos outros. Estão todos projetados no documentário através do olhar para o Jangada.

As imagens e falas sobre o Cine Jangada / Caradura revelam a cidade de Fortaleza cada vez mais atravessada pela efemeridade, pelo capitalismo. É essa configuração da modernidade líquida ou tardia que faz funcionar uma determinada ordem social. O discurso é um fator importante para esse funcionamento, atuando na manutenção ou mudança dessa ordem social.

A configuração hegemônica dos discursos tornou-se pertinente para se pensar as relações sociais, a ordem social do capitalismo tardio. Dentro dessa configuração, o documentário vincula-se a uma perspectiva pós-moderna. Nele, inferi o registro de disputas hegemônicas no espaço social dessa modernidade tardia. Há campos em conflito, como por exemplo, o campo religioso *versus* o econômico; o

campo artístico *versus* o da moral; o campo familiar *versus* o campo da sexualidade não-normativa.

O documentário assumiu a forma de relato da memória. Nesse sentido, tornou-se uma prática social do espaço e um relato de viagem para dentro de uma experiência cinematográfica. O relato, em forma de documentário faz uma travessia de tempos, desde o cinema itinerante ao fixo, e nesse movimento é diegese, ou seja, uma narração. Instaura assim uma caminhada que guia o/a espectador/a da Jangada à Caradura.

O documentário revelou-se como uma diegese, como já dito, expondo os procedimentos dos traços de uma dinâmica do imaginário. Nesse caminho narrativo, destaquei, no documentário, as representações discursivas em torno do espaço abstrato, simbólico. Muitos cinemas desapareceram do cenário urbano. Agora, no documentário, o cinema funciona como locus de significação, então requer gestos de interpretação. O espaço do documentário abriu uma janela (tela) para o simbólico, o imaginário etc, enquadrando nessa esfera o fenômeno que é a cidade.

As representações discursivas são também uma dimensão da prática social. Elas se configuram como relações sociais estabelecidas no circuito da circulação e consumo simbólico. Tudo o que envolve relações de crenças, doenças, identidades etc é construído discursivamente. Então, discurso é letramento. Ele é letra, ele se letra.

No documentário Cinema Caradura, a cidade está conectada ao cinema, projetada nele. Isso não deixa de revelar uma cidade imaginária, discursiva. Nesse sentido, o documentário é expressão e depositário de sistemas simbólicos como metáforas do cotidiano (uma jangada, uma face etc) em suas representações discursivas.

As representações discursivas, em minha análise, são formas sociais de olhar e de sentir, ou seja, uma *poiesis* que se revela discursivamente no documentário Cinema Caradura, em contextos voltados para a cidade, a memória, o cinema (com destaque para o Cine Jangada).

O Cine Jangada, no documentário, é alvo de representações discursivas de enaltecimento (familiar, *cult*), como também de aviltamento (antro do pecado), pois abrigou em si o pornô, ligado à sociedade de consumo que o torna possível. O corpo, nesse contexto, é produto dessa mesma sociedade que condena, mas ativa o

mercado do sexo. O corpo da cidade e o corpo das travestis formam um paralelo que se bifurca no cinema. O corpo das travestis era um corpo outro do cinema.

A presença das travestis no cinema nos remete à análise dos fenômenos relativos à prática discursiva, isto é, à produção, distribuição e consumo da língua(gem). Isso pode explicar os problemas que ocorrem em situações de interação. Quando, por exemplo, nos convencemos de que o(a) outro(a) não vale nada, o(a) desumanizamos. Não o(a) respeitamos, não vemos a alteridade. A atuação das travestis, analisada em forma de discurso, relaciona-se a uma ordem do discurso. A ordem da exclusão.

O documentário Cinema Caradura me permitiu observar a configuração de representações discursivas não só na atuação das travestis, mas em todas as relações estabelecidas entre cinema e sociedade. As representações discursivas se presentificam em termos de ordem do discurso. A ordem do discurso tanto pode favorecer a reprodução de um sujeito conservador como a sua transformação. Nesse sentido, o teor ideológico se manifesta. O(a) analista do discurso não analisa a ideologia em si, mas a manifestação material dela.

As representações discursivas, no documentário, se inserem na cadeia da prática discursiva (produção, distribuição, consumo). Uma cadeia que sempre muda, pois está ligada à prática social. É interessante registrar que a prática social muda de acordo com a prática discursiva e esta de acordo com aquela.

Na cadeia da prática discursiva, o campo semiótico do documentário é um campo de narrativas. Há muitas. Há aquela que conta sobre a simbologia da Jangada, a que fala da cortesia e ao mesmo tempo da incivilidade do povo cearense, a que manipula a senha para não morrer, ou seja, o campo de artifício do corpo e da língua ou as negociações entre língua e corpo. Em suma, o campo semiótico está vinculado ao ritual do cinema, ao *modus vivendi* da cidade e é reproduzido pelas representações discursivas.

O estudo sobre o documentário Cinema Caradura é uma análise textualmente orientada, ou seja, a explanação de problemas sociodiscursivos é fundamentada em dados textuais. Os textos são materializações de nossas ações discursivas. O texto/documentário Cinema Caradura é efeito de uma prática específica, isto é, a existência de um cinema familiar que se transformou em pornô, na cidade de Fortaleza. Dessa forma, o Cine Jangada se recontextualiza em Cinema Caradura.

Nesse movimento de transformação do cinema, ocorre um processo metafórico - o da transferência de sentido - do cinema para a cidade, do mercado para os corpos das travestis. Uma metáfora, portanto, presente nas espacialidades (cidade, mercado, corpo, cinema) do frame da língua.

O Cine Jangada, que existiu na cidade, tornou-se uma metáfora, mais notadamente a imagem de uma arqueologia do saber e do poder enquadrada no documentário. As metáforas são verdadeiros esconderijos ideológicos ligados à nominalização, ou seja, a um processo de lexicalização. O documentário enverga duas poderosas metáforas: a Jangada, dimensão da luta do empreendedor e do povo da terra, e Caradura, dimensão do consumo pornográfico e da resistência do cinema em tempos difíceis.

Realidades são estruturadas por metáforas. Nesse sentido, os modos de representação do Cine Jangada são materializações de discursos socialmente disponíveis e postos em funcionamento, com potentes efeitos sociais. O sujeito social que produz enunciados não é uma entidade que existe independentemente do discurso, mas é uma função do enunciado. Portanto, a prática discursiva contribui para a construção do que é referido como “as identidades sociais”, relações sociais e construção de sistemas de conhecimento e crença.

No estudo do texto-documentário, há produção, recepção e consumo de discursos inseridos no contexto do cinema, mercado e cidade. Nesse sentido, a prática discursiva é a forma como um domínio particular da experiência foi metaforizado, provocando mudanças ou não. Os aspectos da mudança discursiva, por exemplo, ocasionam também mudança na metaforização da realidade, gerando implicações sociais e culturais significativas. As escolhas lexicais são condicionadas por ideologia. No documentário, as falas são práticas discursivas que incidem sobre as práticas sociais, então as práticas discursivas possuem uma realidade que se traduz em representações discursivas.

O texto-documentário recriou uma história social, a história do cinema na cidade e do Cine Jangada em particular, evidenciando um momento crucial desse cinema, a transformação em cine pornô. Essa trajetória irá revelar a materialidade da luta social impregnada nas estruturas do discurso, como por exemplo, o discurso da travesti e o discurso do circuito cinematográfico alternativo que estarão sempre em desvantagem em relação a uma prática econômica predatória.

A travesti, frequentadora assídua do cinema pornô, que também tornou-se um cinema de encontro sexual, era aceita no espaço do cinema, mais especificamente no Jangada, o único cine a admitir a presença delas. Mesmo assim, era alvo de expurgação. O expurgo do(a) outro(a), como prática social, ancora-se em conteúdos simbólicos de cunho ideológico, como assinala Thompson (2009).

As representações que levam pessoas a serem vistas como ameaçadoras e passíveis de eliminação simbólica e física atravessam toda a história de mulheres travestis, sempre consideradas socialmente incômodas e degradadas (degradação provocada, muitas vezes, pela pobreza e a falsa moral).

A hegemonia dos conteúdos simbólicos de cunho ideológico, como por exemplo, normalizar algo ou alguém de forma abjeta, causa efeitos nos modos como agimos em relação ao que é representado. Isso cria a prática social de inviabilização do(a) outro(a), que serve de justificativa para a naturalização da situação de “lixo” a que essas pessoas são submetidas.

No documentário Cinema Caradura, enfatizo que o roteiro tem base metafórica e ideológica. Nesse roteiro, o discurso é comoditizado, isto é, há transferência do vocabulário relacionado a mercadorias para a área da vida social e sexual. A mercadorização da prática discursiva produz a prática social da mercadorização do pensamento.

O documentário Cinema Caradura assumiu, de acordo com a minha análise, a forma de um fractal da cidade de Fortaleza. Esta configuração mostrou a complexidade do olhar e o máximo de abertura para o estudo do objeto cinema. Relacionei o fractal a uma estrutura metonímica, pois o cinema poderia ser visto, em menor escala, como sendo a própria cidade.

Outra relação bastante vigorosa é a que se estabeleceu entre corpo e cidade. O habitar um lugar produz ressonâncias no âmbito físico e psicológico das pessoas, gera evocações boas ou ruins. Logo, no início, evoco a Praça do Ferreira através da crônica de Otacílio Azevedo para marcar a importância desse locus na cidade e o envolvimento histórico da praça com a existência do movimento cinematográfico no coração do centro da cidade.

Ao longo de todo o trabalho sobre o cinema, delineeie algumas metáforas. Além das duas mais preponderantes, Jangada e Caradura, aponto para a filigrana de um desenho muito fino, um desenho indestrutível pelos cupins. O documentário é esse desenho. Ele salva das ruínas da memória, a trajetória do Cine Jangada.

A cidade, além de outras configurações, é metaforicamente um catálogo de formas. O cinema é uma das formas. A cidade-cinema ou o cinema-cidade tornou-se uma narrativa de pertencimentos e exclusões. No documentário, o cinema representa o próprio cinema, é uma metanarrativa.

Descrevi a contextualização histórico-social do Cine Jangada desde o início da paixão escópica, ou seja, 1895, até o declínio do centro da cidade. Nesse sentido, o discurso da memória se fez por meio heterodoxo, com crônicas literárias, mas também ortodoxo, com depoimentos e relatos de historiadores, com destaque para o magistral Ary Leite.

A concepção de língua(gem) como prática social, segundo Chouliaraki Fairclough (2019) me permitiu configurar o ato de documentar, o ato de ir ao cinema como práticas culturais e econômicas. O estudo do documentário, nesse sentido, exemplificou a língua(gem) como prática social, prática discursiva e ordem do discurso.

Um aspecto importante da tese está vinculado à ideologia. Ela é parte de representações discursivas e sociais. A concepção de poder, em termos de hegemonia, é instável. Dessa forma, a hegemonia não deixa de ser uma representação ideológica no seu teor de favorecimento de pessoas, na sua qualidade assimétrica. A desigualdade manifesta-se no cotidiano, principalmente em atos tão aparentemente simples como frequentar um cinema.

A configuração das relações assimétricas não é percebida facilmente. Fairclough (2016) acentua que as pessoas geralmente não estão conscientes do teor ideológico que está implícito nas interações linguísticas. No documentário, destaco falas que demonstram essa constatação, mas também aquelas que estão conscientes do teor ideológico e demonstram isso com contundência.

A prática social relaciona-se a ordens do discurso e estas trazem em si a marca do pós-modernismo, a expansão do capitalismo. A sociedade de consumo a tudo atravessa. Na contemporaneidade, vivemos o tempo dos objetos: assistimos ao nascimento, vida e morte dos objetos de acordo com um ritmo acelerado. O papel da língua(gem), nesse contexto, é ter um olhar crítico para a prática social e para a representação das práticas.

Minha análise sobre o documentário Cinema Caradura, inserido no contexto da modernidade tardia, baseou-se no referencial teórico de Chouliaraki e Fairclough (2019). Nesse referencial, o discurso é a língua concebida como prática

social. Consequentemente, a prática discursiva pode estender seus efeitos sobre os sujeitos e suas identidades; as relações sociais; os sistemas de conhecimento e crença.

Quando percebemos a língua como prática social, observamos que as posições dos sujeitos já estão generificadas, isto é, assinaladas socialmente. Há o lugar do(a) médico(a), do(a) professor(a), do(a) documentarista etc. As falas no documentário mostraram a dinâmica estabelecida pelo lugar ocupado por cada um(a) que descreveu a experiência de ter frequentado o Cine Jangada.

As falas no documentário também expressaram que as relações, nas práticas sociais cotidianas, estão permeadas pelo poder. A operacionalização dos discursos nos permitiu observar os filamentos ideológicos revelados nos depoimentos dos/as frequentadores/as do Cine Jangada. Nesse sentido, a ADC foi referenciada como uma semiótica da ideologia.

As identidades sociais são construídas através de dimensões discursivas e ideológicas. Elas estão inseridas na dinâmica da existência e nesta dimensão pode-se apresentar relações assimétricas como legítimas, pode-se negar ou ofuscar um direito, através de histórias, pode-se naturalizar uma injustiça. A naturalização é a arma mais poderosa da ideologia.

Na naturalização, o social é visto como natural. Nesse âmbito, expurgar o outro é algo aceitável e até desejável, pois esse outro é representado como inimigo. Thompson (2009) revela que as ideologias são modos de representação e dessa forma podem ser legitimadas e introjetadas nas identidades.

Procurei mostrar, com a análise do documentário Cinema Caradura, apoiando-se na ADC, que a vida social pode ser representada como um grande texto. A trama textual do documentário é complexa e fascinante. Ela vai desde a invenção do cinematógrafo até o cinema puramente comercial.

As imagens cinematográficas reinauguram o olhar para o cotidiano. Elas tornaram-se um produto cultural, influenciando gostos, vendendo produtos, criando identidades etc. A indústria cinematográfica, na modernidade tardia, passou por um processo de elitização. O cinema foi um elemento da modernidade de grande impacto em Fortaleza na primeira metade do século XX, exemplificando o movimento capitalista que domina corações e mentes.

Dessa forma, em 19 de setembro de 1897, os cearenses viram as primeiras imagens em movimento. Desde aquele instante, passando dos cinemas ambulantes

aos fixos, o potencial de mercado se fez presente, mas também a alegria dos aplausos, a vaia iconoclástica, o humor e o protesto político.

Fortaleza respirava cinema. Isso é registrado através da existência de muitos tipos como Polytheama, Amerikan Kinema, o Riche, Rex, Odeon, Benfica, Moderno, Majestic, Diogo, Cine Dois Irmãos, entre tantos outros. O Cine Jangada, tema deste estudo, fez parte de uma cadeia de cinemas. Ele compôs um circuito exibidor independente, juntamente com os cines Atapu, Samburá, Toaçu, Araçanga. A Cinemar (Empresa Cinematográfica do Ceará) ampliou ainda mais a importância do cinema na Cidade de Fortaleza. O Jangada, início do sonho de um circuito exibidor independente que enfrentasse a hegemonia de Luiz Severiano Ribeiro, possui, na análise, uma dimensão de grande importância para a compreensão de uma cultura pós-moderna, marcada pela força do capital.

Todo cinema alternativo enfrentou e se abateu diante do poderio de Severiano Ribeiro. O Jangada marcou a força dessa luta para consolidar um circuito cinematográfico independente, mas também foi abatido. E essa derrota configura-se como uma metáfora, a que se refere às “tormentas do negócio”, ou seja, o mercado figurado como um mar bravio.

As metáforas penetram em todos os tipos de discurso, mesmo no científico, no técnico. Elas não são apenas adornos estilísticos, mas recursos de construção da nossa realidade. Elas estruturam o modo como pensamos e agimos, nosso sistema de conhecimento e crenças. Caradura e Jangada são metáforas primordiais no documentário.

Os cinemas (o Jangada em particular) significaram metaforicamente a paisagem de uma memória sentimental da cidade de Fortaleza. Diante dessa constatação, o trabalho com o documentário Cinema Caradura assumiu uma grande importância, principalmente por mostrar a luta assimétrica entre empreendimentos alternativos e o monopólio do mercado.

A cinemania na cidade era grande, mas os cinemas foram sumindo pouco a pouco da paisagem de Fortaleza. Nesse sentido, o documentário metaforizou-se como uma filigrana da memória. E ela assinala que a paisagem de uma cidade muda, dependendo das oscilações do capital.

Nesta análise, do uso da língua(gem) enquanto prática social, mercado, cidade e cinema participam de um índice remissivo, isto é, o cinema está no âmago da cidade, a cidade torna-se o foco do mercado.

O documentário revela-se como uma tessitura palimpsesta: o texto do cinema guarda em si o texto da cidade, a memória topográfica, ou seja, o espaço ficcional da cidade em nossa mente. O documentário Cinema Caradura configurou-se como um operador de memória, logo como agente da crítica ao capital. Um capital que a tudo desmorona, dependendo do lucro.

Na construção discursiva do objeto cinema, procurei demonstrar que novas formas de experiência produzem novas formas de relacionamentos. Reconheci a importância social do discurso, mas sem reduzir a vida social a ele.

Na sociedade capitalista contemporânea, sublinhei que as práticas são formas de produção da vida social e isto inclui os domínios da economia, da política, da cultura, da vida cotidiana. As práticas também possuem as dimensões de reflexividade porque as pessoas geram representações sobre o que fazem.

Qualquer prática é uma prática de produção e possui o elemento reflexivo como componente, pois as representações sobre a prática são gerados como uma parte da prática. Em outras palavras, as práticas são em parte discursivas. Conversar, escrever, por exemplo, são formas de ação, mas elas também são discursivamente representadas e essas representações ajudam a manter relações de dominação dentro da prática, são ideológicas.

Ideologicamente, o trabalho da representação, em si, já é hegemônico, pois o significado sempre “flutua” e tentar “fixá-lo” é o trabalho de uma prática representacional. Esta intervém nos vários significados potenciais de algo na tentativa de privilegiar um deles.

O documentário Cinema Caradura assumiu diversas formas. Ao longo desta análise, configurou-se como um fractal, como uma filigrana, um catálogo da cidade, um outro do cinema, uma Jangada, uma grafia urbana, enfim, a representação transgressora de um rio da memória. A Caradura preservou das ruínas a imagem rica e polêmica do Jangada. Nesse sentido, o elemento político da *polis* transpirou através das representações como prática social e ideológica.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre. Memória e Produção Discursiva do Sentido. In: ACHARD, Pierre et. al. **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999 (p.11-21).
- ADERALDO, Mozart Soriano. **História abreviada de Fortaleza e crônicas sobre a Cidade Amada**. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1974.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.
- ARMENGAUD, Françoise. **A pragmática**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2006.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza descalça: reminiscências**. Fortaleza: UFC / Casa José de Alencar, 1992.
- BACHELARD, Gaston. **Estudos**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BADINTER, Elisabeth. **Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BAGNO, Marcos. **Língua, linguagem, linguística: pondo os pingos nos ii**. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. Cultrix: São Paulo, 1992.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.
- BATISTA JR., José Ribamar Lopes. **Análise do discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2014.
- _____. **Senhas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **Vida Líquida.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BAZERMAN, Charles. **Gênero, agência e escrita.** São Paulo: Cortez, 2006.

BENEVIDES, Artur Eduardo. Poemas de amor a Fortaleza. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2000.

BENJAMIN; Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L e PM, 2013.

BERGER, Peter L. **Modernidade, pluralismo e crise de sentido:** a orientação do homem moderno. Tradução de Edgar Orth. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2004.

BORGES NETO, J. **Ensaio de Filosofia da Linguística.** São Paulo: Parábola, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas:** o que falar quer dizer. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Lições da aula.** São Paulo: Ática, 1988.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Os usos sociais da ciência:** por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso.** Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

BRUNO, Artur. **Fortaleza:** uma breve história. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2012.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?.** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan:** Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2008.

_____. **Lenguaje, poder e identidad.** Madrid: Editorial Síntesis, 1997.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COMTE-SPONVILLE, André. **O amor à solidão** (entrevistas com Patrick Vighetti, Judith Brouste, Charles Juliet). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins, 2001.

CHOULIARAKI, Lilie and FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in Late Modernity.** Edinburg: Edinburg University Press, 1999.

DAVALLON, Jean. A Imagem, uma Arte da Memória? In: ACHARD, Pierre et. al. **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999 (p. 23-37).

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____. **Força de lei**: o fundamento místico da autoridade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela do Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Limited inc.** Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DIJK, Teun A. van. **Discurso e poder**. São Paulo: Contexto, 2015.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FAIRCLOUGH, N.; MELO, I. F. de. Análise Crítica do Discurso como método em pesquisa social científica. **Linha D'Água**, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 307-329, 2012.

_____. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

FAIRCLOUGH, Norman; JESSOP, Bob; SAYER, Andrew. Realismo crítico e semiose. Tradução de Gabriel Valdez Foscahes. **Revista Letra Capital**, v.1, n.1, p.43-69, jan./jun. 2016.

FERREIRA NETTO, Raymundo Alves. **Um conto no passado**: cadeiras na calçada. Fortaleza: Impreco, 2009.

FERREIRA, Ruberval. A questão da representação na análise de discurso crítica: algumas questões para o debate. In.: Seminário de Análise de Discurso Crítica, 1, Fortaleza, 2010. **Anais do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza: 2010, p. 437-450.

_____. **Guerra na língua: mídia, poder e terrorismo**. Fortaleza. EdUece, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FURLANI, Jimena. **Mitos e tabus da sexualidade humana: subsídios ao trabalho em educação sexual**. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1993.

_____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GADELHA, Mona. **José de Alencar.** Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

GIRARDI JR., Liráucio. Pierre Bourdieu: mercados linguísticos e poder simbólico. **Famecos** (online). Porto Alegre, v. 24, n.3, set./dez., 2017.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade:** literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto (orgs). **Análise do discurso:** as materialidades do sentido. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2007.

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. **Leituras de sexo.** São Paulo: Annablume, 2006.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Derrida e o labirinto de inscrições.** Porto Alegre: Zouk, 2008.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

IRINEU, Lucineudo Machado (org.). et. al. **Análise do Discurso Crítica:** conceitos-chave. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos.** Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. **Escritos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Outros Escritos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEITE, Ary Bezerra. **A tela prateada** (Cinema em Fortaleza - 1897-1959). Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

LEVINSON, Stephen C. **Pragmática.** Tradução Luís Carlos Borges, Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LIMA, Alcimar Alves de Souza. **Acontecimento e linguagem:** ensaios de psicanálise e complexidade. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

LOPES, Luiz Paulo da Moita [org.]. **Linguística aplicada na modernidade recente:** festschrift para Antonieta Celani.

_____. **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar.** São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho:** Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas:** ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **Homo eroticus:** comunhões emocionais. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

_____. **O instante eterno:** o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

MAGALHÃES, Izabel et. al. **Análise de discurso crítica:** um método de pesquisa qualitativa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

MAGALHÃES, Izabel. Teoria crítica do discurso e texto. **Linguagem em (Dis)curso - LemD.** Tubarão, v.4, n.esp, p. 113-131, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso.** São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

_____. **Novas tendências em análise do discurso.** Tradução de Freda Indursky. São Paulo: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

_____. **O discurso pornográfico.** São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARIANI, Bethania (org). **A escrita e os escritos:** reflexões em análise do discurso e em psicanálise. São Carlos: Claraluz, 2006.

MENEZES, Raimundo de. **Coisas que o tempo levou:** crônicas históricas da Fortaleza antiga. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. Tradução: Edgar Assis Carvalho.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. **A cidade simbólica:** inscrições no tempo e no espaço. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. 32, n. 1, p. 143-155, jun. 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, SP: Papyrus, 2010.

NOGUEIRA, João. **Fortaleza Velha.** Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

OLIVEIRA, Luciano Amaral; CARVALHO, Marco Antônio Batista. Fairclough. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013 (p. 281-309).

ORLANDI, P. Eni. **Cidade dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2004.

OTTONI, Paulo Roberto. **Visão performativa da linguagem**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. **Metáforas do Cotidiano**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1998.

PAULO, Vicente de. **Casario do Centro Histórico de Fortaleza**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque: reforma urbana e controle social**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014.

POSSENTI, Sírio. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2018.

_____. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

RAMALHO, Viviane. RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de discurso (para a crítica): o texto como material de pesquisa**. Campinas: Pontes, 2011.

RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de discurso crítica e realismo crítico**. Campinas: Pontes Editores, 2009.

_____. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2019.

_____. Representação discursiva de pessoas em situação de rua no "Caderno Brasília": naturalização e expurgo do outro. **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão, v. 12, n. 2, p. 439-465, maio/ago. 2012.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SÁ, C. P. **A construção do objeto de pesquisa em representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SAYER, Andrew. Características chave do realismo crítico na prática: um breve resumo. **Estudos de Sociologia**. Rev. do Prog. de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. Recife, v.2, n.6, p. 7-32, 2000.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda C. **Linguística Aplicada e Transdisciplinaridade: questões e perspectivas**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

SIGNORINI, Inês (org.). **Situar a lingua[gem]**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

SILVA, Ametista de Pinho Nogueira. **Linguística Aplicada: o que é? Como se faz?** Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. **Fortaleza: imagens da cidade**. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001.

_____. **Rumores: a paisagem sonora de Fortaleza**. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2006.

SOLLERS, Philippe. **O Paraíso de Cézanne**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 2009.

VALE, Alexandre. LIMA, Simone. **Cinema Caradura**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará / Secult Arte. V edital de cinema e vídeo. Documentário, 2012.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema: cenas de um público implícito**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

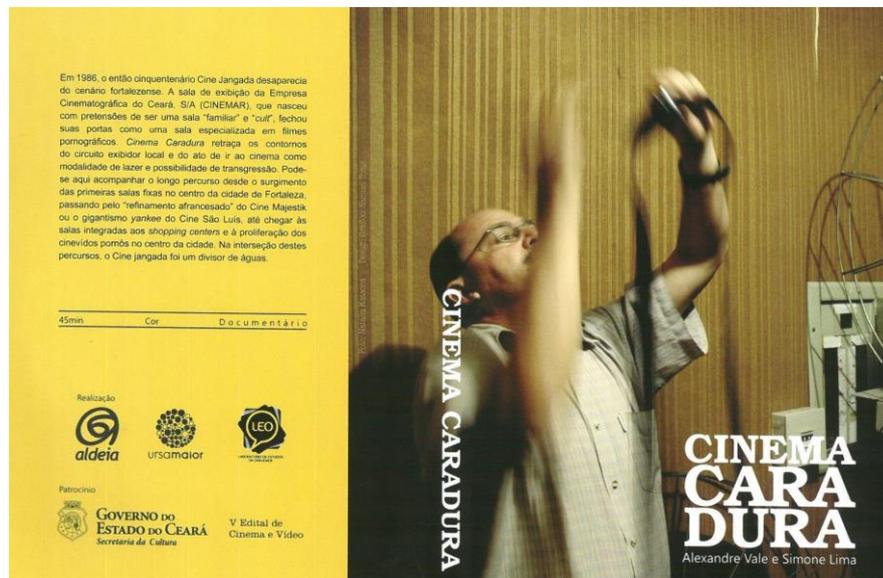
VIANA, Nilo. **Cinema e mensagem: análise e assimilação**. Porto Alegre: Asterisco, 2012.

VIEIRA, Josenia. **Introdução à Multimodalidade: Contribuições da Gramática Sistêmico-funcional, Análise de Discurso Crítica, Semiótica Social** / Josenia Vieira e Carminda Silvestre - Brasília, DF: J. Antunes Vieira, 2015.

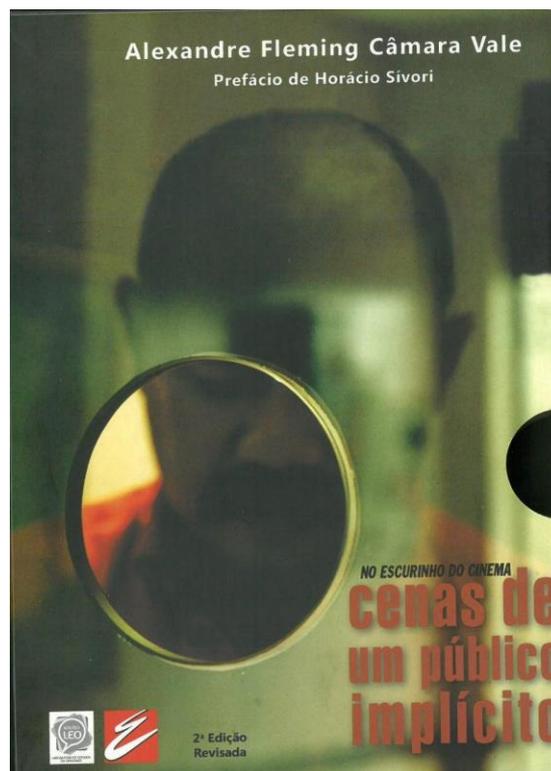
VOTRE, Sebastião Josué. **Análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2019.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

ANEXO A - FOTOS DE NATÁLIA KATAOKA



Fonte: Vale e Lima (2012)



Fonte: Vale (2012).

ANEXO B - O CINEMATÓGRAFO JÚLIO PINTO

O Cinematógrafo Júlio Pinto

O Cinematógrafo de Júlio Pinto funcionava na Rua Major Facundo. Tinha quatro portas de frente, duas para a sala de espera e as outras para o escritório de uma fábrica de mosaicos. O Salão de projeções ficava atrás, medindo a largura das quatro portas de frente. Ao lado esquerdo de quem entrava, ficava o aparelho projetor marca "Pathé", com um condensador cheio de água que servia para refrescar a objetiva e impedir a combustão das fitas, que eram de celulóide altamente inflamável àquele tempo.

Do lado direito, ficava a tela; na sua frente, uma enorme cacimba, coberta por grossas tábuas, sobre as quais descançava um piano, dedilhado à noite pelo famoso Pilcumbeta, acompanhado orquestral: João Brandão, flautista, Manoel Nunes Freire, violonista, Pedro Nanim, pistonista e um rabeconista cujo nome não me ocorre.

O Cinema empregava dois pintores de tabuletas, um rapaz chamado Alfredo e eu. Cabia-me a parte mais difícil e trabalhosa: eu reproduzia ali, com tinta à cola, retratos dos artistas preferidos então: Tom Mix, Harold Lloyd, Max Linder, Charles Chaplin, Theda Bara, Asta Nielsen, Gerda Maurus, Mary Pickford, Upslander, Francesca Bertini, Buster Keaton, Sessue Hayakawa e muitos outros, além dos emblemas das fábricas em evidên-

cia, a "Monogram", a "Nordisk", a "U.F.A.", a "Pathé", a "Biograph".

Os cinemas eram mudos, ainda: Júlio Pinto, Polytheama, American Kinema e o Dio Maio. Foi Júlio Pinto o pioneiro do cinema falado. Apareceu, ali, um aparelho com o sistema "Vitaphone". O som era gravado em discos, que começavam a rodar no momento em que tinha início a fita. Quando esta quebrava, era preciso contar os quadros perdidos e intercalar pedaços de fita preta. Se não se fazia esta substituição, o som perdia a sincronização com a imagem. Lembro-me de que, certa vez, uma fita já bastante avariada foi levada à tela. Como não houvera substituição dos quadros avariados, no melhor momento do idílio, a bela estrela começou a falar com voz de homem e o fogoso galã em voz de contralto. Isso fez a delícia da arrala-miúda, sempre atenta à comichidade.

Comumente as fitas eram divididas em quatro partes. Havia cinco minutos de intervalo entre as partes. Esse espaço de tempo se traduzia na maior algazarra. A platéia, impaciente, pateava e assobiava estridentemente.

Quando o freguês se sentava para assistir a uma fita já sabia dos principais lances da história, pois tinha lido o programa, com um resumo, distribuído à entrada, ou mesmo na rua, de casa em casa. Os programas, porém, não contavam o fim da fita, o que não fazia muita diferença, pois todos sabiam que o bandido era sempre castigado e a heroína casava com o mocinho...

Todos os cinemas àquela época expunham grandes cartazes que anunciavam os próximos filmes. Lembro-me bem de "A Malha Rubra", "Herança Fatal", "Os Perigos de Paulina" e outros. Estas tabuletas eram postas às esquinas da Praça do Ferreira e adjacências.

Quando a fita era muito boa, o preço era aumentado, de duzentos para quinhentos réis. "Uma exorbitância —

gritavam todos — só no Ceará se vê isso!”. Mas os cinemas estavam sempre lotados...

Foi Júlio Pinto que fez chegar a Fortaleza o primeiro automóvel, em 1912. Seu motorista foi um empregado da Casa Bordalo, situada onde é hoje o Banco Comercial. Era um português chamado Rafael Dias Marques, o primeiro motorista de Fortaleza.

ANEXO C - A INAUGURAÇÃO DO MAJESTIC

A Inauguração do Majestic

Quando eu era rapaz, meu maior sonho era possuir uma calça de flanela creme e um paletó de casemira azul-marinho.

Com a minha amizade ao Sidney Neto, sendo ele muito amigo de Santa Rosa, exímio alfaiate, tornei-me, também seu amigo e não custou que me fizesse, a prestações, aquilo que eu jamais poderia comprar à vista com o pouco que ganhava nas oficinas da *Ceará Light*.

É um dia de domingo, glorioso, de muito sol e céu azul puríssimo, saí muito alegre, enfatotado como sempre sonhara.

Ao passar pelo *Cinema Polytheama*, de José Rola, este me chamou e pediu-me que eu pintasse dois letreiros dentro da casa de espetáculos. Subi num cavalete, onde coloquei uma lata de tinta branca. Comecei a pintar o letreiro. Ao chegar à última letra, porém, senti-me faltar o chão sob os pés. José Rola, ao passar debaixo, desequilibrou o cavalete com sua enorme barriga e eu, perdendo o equilíbrio, fui-me estatelar no chão, com tintas, pincéis e tudo, caindo pesadamente sobre as cadeiras da platéia. Meu rico (e caro) paletó ficou totalmente banhado de tinta branca. Chorei, vendo o estado deplorável em que ficou.

O causador do desastre, comovido, trouxe uma lata de gasolina e mandou que eu mergulhasse o pale-

tó; feito o que, mandou torce-lo por dois empregados até que saísse toda a tinta.

Levei, então, o paletó à Tinturaria do Firmo. Uma semana depois, recebi-o como novo. Ficou perfeito, mas o cheiro da gasolina agarrou-se-lhe fortemente e, onde quer que eu passasse, todos tapavam as narinas e um forte acesso de tosse convulsionava aqueles que tinham a infelicidade de estar no meu caminho...

Anunciava-se a inauguração de mais uma casa de espetáculos — *O Majestic Palace*, recentemente construído. A estréia estava marcada para um domingo, dia em que eu estava de folga da Companhia dos ingleses.

A data marcada foi 14 de julho de 1917. À noite, lá eu estava presente à inauguração, acompanhado do pintor Gérson Faria, meu amigo inseparável. Quando entramos, o cheiro de gasolina que se elevava o meu paletó espalhou-se pelo salão revestido de espelhos e de flores. Toda a fina flor da sociedade cearense ali se encontrava e notei que algumas pessoas começavam a tossir discretamente. E, coisa estranha, eu mesmo comecei a sentir cócegas na garganta. Entramos no salão de espetáculos. Gérson, sabedor da minha infelicidade, ria à socapa. Sentou-se do meu lado um velhinho que me olhou de esguelha e, pouco depois, perguntou com voz sumida: "O senhor está sentindo um vago cheiro... não sei bem de que?" Levei o lenço ao nariz e tossi levemente. E uma necessidade de tossir forte me dominou. Uma espectadora, sentada à minha frente, começou a reclamar contra o desleixo da casa de espetáculos, que, na sua inauguração, se apresentava assim. "Foi bem um carburador que deixaram aberto" — sentenciou outro. Quem quer que olhasse para mim nunca acreditaria que o causador de tudo aquilo era o meu lindo paletó, obra-prima do Santa Rosa.

Lá, em cima, do lado esquerdo das frisas, estavam sentados Ramos Cotoco, José de Paula Barros e Antô-

nio Rodrigues, amigos inseparáveis e os maiores artistas do pincel àquele tempo.

Sobe o pano. Uma chuva de palmas estruge prolongadamente. Lá fora, na calçada, a Banda da Polícia Militar executa os últimos acordes da Cavalaria Rusticana.

Da segunda porta do bellissimo cenário, surge Fátima Miris, vestida como japonesa e, após entrar rapidamente na primeira porta, voltou a sair, desta vez na forma de um pastor. Era inacreditável tudo aquilo. Já- mais olhos humanos haviam contemplado uma transformação tão rápida. E assim, consecutivamente, a genial transformista ia, cada vez mais rápido, mudando de figura com ligeireza e perfeição: era um rapaz, era um próspero comerciante, uma linda jovem, um padre. Os aplausos estalavam, repetidos.

Ao levantar-se o pano, no segundo intervalo, a violinista deslumbrantemente trajada apareceu, imitando um dueto com tamanha habilidade e perfeição que o maestro Henrique Jorge, subindo ao palco, ajoelhou-se e beijou-lhe as mãos!

Ficaram todos boquiabertos e assombrados diante da excelsa intérprete de Paganini.

Ao cair o pano, em meio à maior chuva de aplausos, gritavam todos a uma só voz: "bis, bis", ao que ela atendeu. Depois, lançou um beijo à platéia através das rosadas pontas dos seus dedos.

O espetáculo foi um delírio. Até o cheiro da gasolina de meu paletó desaparecera como por encanto. É que o pombo-correio do espírito espalmara as suas asas diáfanas e esmagara, de uma vez, o negro dragão das coisas materiais.

A arte fechara as narinas dos exigentes espectadores e abria-lhes os olhos e ouvidos à beleza e ao deslumbramento inédito do maior espetáculo da terra...

ANEXO D - CAPA DO PROGRAMA MAJESTIC PALACE



Rua Major Facundo, vendo-se à esquerda o Café Riche e à Direita o Café Emydio. Foto de 1924.



Capa do programa inaugural do "Majestic", cine-teatro inaugurado no dia 14 de julho de 1917 com a apresentação da transformista Fátima Miris.

Fonte: Azevedo (1992).

ANEXO E - O PRIMEIRO CONTRATO PARA EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA**Documento Histórico:
O Primeiro Contrato Para
Exibição Cinematográfica**

Nos arquivos da Junta Comercial do Ceará encontra-se o valioso contrato que firmaram o Comendador Ernesto de Sá Acton e o comerciante Antonio Ferreira Braga, no dia 22 de setembro de 1897, estabelecendo as bases do novo teatrinho de Fortaleza e a estratégia operacional dos espetáculos cinematográficos e teatrais. É o documento definitivo sobre quem foi o proprietário do primeiro equipamento projetor de cinema que chegou a Fortaleza, qual o tipo desse primeiro projetor e quais os planos traçados pelo nosso primeiro empreendedor cinematográfico. Transcrevemos o texto na íntegra:

CONTRATO da sociedade de Antonio Ferreira Braga e Ernesto de Sá Acton como abaixo se declara.

Declaramos nós abaixo assignados Antonio Ferreira Braga e Ernesto de Sá Acton que havendo sido construído no prédio nº 125 a rua Senador Pompeo desta Capital, de propriedade de Manoel Gomes Barbosa, a expensas do 1º na importância de trez contos de reis e sob a direcção do 2º um scenario para espectaculos públicos ou representações theatrais temos nesta dacta formado uma sociedade collectiva sob a firma Braga & Acton com as seguintes condições.

Fonte: Leite (2011).

1^a

Ficção pertencendo a ambos os sócios todo o material e accessorios do theatrinho constantes da relação que se organizará em duplicata e que será assignada pelos mesmos ficando cada sócio com um exemplar.

2^a

As rendas do theatrinho provenientes de allugueis ás companhias que d'elle se quiserem utilizar serão divididas pelos sócios, bem como as que se originarem da exhibição do apparatus denominado Kinetoscopia, projector de Edison, de propriedade do sócio Acton, que será obrigado a exhibil-o, depois de deduzidas as despesas respectivas.

3^a

Serão ainda divididas igualmente pelos sócios o producto de representações ou quaesquer trabalhos do sócio Acton, bem como de quaesquer dramas, ou peças theatraes que o sócio Braga mandar exhibir no dito edificio, deduzidas as despesas de representação.

4^a

A sociedade durará por espaço de trez annos não podendo ser dissolvida sinão por mutuo accordo dos sócios devendo neste caso o sócio que ficar indemnizar ao outro de sua parte nas benfeitorias e decorações do theatrinho bem como de seus accessorios e lucros que se verificarem.

5^a

O sócio Acton será o administrador do theatrinho e quando se ausentar da Capital deixará pessoa de sua

inteira confiança na administração, sujeita porém essa pessoa aos conselhos e superintendência do sócio Braga, que ficará sendo o fiscal da empresa até que regresso o sócio Acton.

6^a

Os allugueis do edificio serão pagos pelos fundos da sociedade, depois de vencidos,

7^a

Pertencerá exclusivamente ao sócio Acton o producto de seus trabalhos e apparatus exhibidos fora desta Capital.

8^a

Dos lucros líquidos da sociedade se deduzirá 10% para despesas de asseio e conservação do theatrinho.

9^a

Será o thesoureiro da sociedade, o sócio Antonio Ferreira Braga.

10^a

Quaesquer divergências entre os dous sócios quanto as clausulas ou interpretação do presente contracto serão resolvidos por dous árbitros, de nomeação de cada um dos sócios, que se louvarão em um terceiro escolhido a sorte caso aquelles dirijão de opinião.

11^a

Qualquer dos sócios poderá alienar sua parte dando porem preferênciam ao outro, caso este queira ficar com ella pelo preço que encontrar na praça.

12^a

As despesas com melhoramentos de que hoje em diante carecer o theatrinho correrá por conta de ambos os socios.

E por termos assim contractado mandamos passar a presente em triplicata que assignamos com as testemunhas abaixo, ficando cada sócio com um exemplar e o outro archivado na Junta Commercial desta Capital.

Fortaleza, 22 de setembro de 1897.

Antonio Ferreira Braga
Ernesto de Sá Acton

Testemunhas: Francisco da Costa Freire
Josué Lima Rangel

ANEXO F - NOTAS SOBRE O USO DOS CHAPÉUS

Chapéus nos Theatros de Paris

O Prefeito de Polícia auctorizou os directores de theatros a impedir a entrada de senhoras cujos chapeus possam incomodar os espectadores.

Esta medida foi acolhida com grande entusiasmo pelo elemento masculino que vae a theatros.

Chamando a attenção do honrado Dr. Secretario de Justiça para esta medida tomada pelo prefeito de policia da capital do mundo civilizado, pedimo-lhes que a ponha em practica entre nós.

Ainda hontem quando fomos apreciar – a Mulher Pássaro – pouco podemos ver por que os chapeus descommunes de algumas signoritas, que se achavam collocadas em nossa frente, nos interceptaram o esplendido espectáculo.” (*A República*, 3 dez. 1897)

O mesmo jornal destaca o grave e delicado problema noticiando as medidas rigorosas tomadas no Exterior:

Chapéus no Theatro

A propósito do governador civil de Lisboa ter prohibido que as senhoras estejam nas plateas do theatro com chapéus, ahi vai noticia do que acaba de passar-se na América do Norte:

N’uma cidade, cujo nome agora me não acode, as damas faziam grande opposição á ordem de tirar os chapéus nas casas de espectáculo.

Ordenou então a autoridade que a platéa se dividisse em duas partes, direita e esquerda.

Fonte: Leite (2011).

À direita deviam sentar-se as senhoras e à esquerda os homens. As damas apresentaram-se com seus enormes chapéus emplumados.

No fim do primeiro acto as filas da direita começaram a esvaziar-se, ficando apenas as duas primeiras filas ocupadas.

No dia seguinte as senhoras foram sem chapéu.

Tinham compreendido, por experiência própria, o martyrio que nos infligem com as suas "torres". (A *República*, 29 nov. 1900)

Há também delicadas situações que provocam reclamações repetidas. O empresário Victor Di Maio, pioneiro dos espetáculos cinematográficos no Brasil, fazia apelo ao público do seu salão cinematográfico: "não incomodarem as exmas. famílias com a detestável fumaça de seus cigarros. É um justo pedido que espera ser atendido pelos habitués daquele theatrinho." (A *República*, 6 ago. 1909)

O periódico "*Unitário*", edição de 23 de julho de 1908, inclui uma estranha recomendação aos frequentadores dos espetáculos do "Cinematographo Fallante": "Conselho às pessoas que sofrem do estomago e frequentam o cinematographo: – lavar a boca com água morna antes de irem para lá."

Nos primórdios do cinema ambulante, que fazia uso de espaços adaptados para suas projeções, ocorrem com frequência conflitos por ocupação indevida de cadeiras. Isto acontece na consagrada temporada do Cinematógrafo Falante da empresa Fontenelle & Cia.: "Sentimos registrar o proceder irrequieto de certas pessoas, que se apossam de cadeiras alheias, pelo fato de se acharem elas em posição mais favorável, e para evitar um incidente desagradável chamamos a atenção do Sr. Fontenelle." (*Unitário*, 16 jun. 1908) O abuso vinha se

repetindo, tanto assim que dias antes já havia protestos na imprensa: “Ontem notamos com desgosto que certas pessoas, que têm por hábito comprar cadeiras, pela pior colocação destas, apoderam-se das cadeiras alheias. Ora, isto não é sério – seja permitido dizer-nos; – é um abuso, que não esperamos ver reproduzido.” (*Jornal do Ceará*, 12 jun. 1908)

O cinema ensejava, com a presença de deslumbrado e inquieto público, também excessos inconvenientes que ofendiam famílias e pessoas de comportamento sóbrio. Na nota acima referida, o periódico “*Unitário*” reclama ação coercitiva mais forte sobre indivíduos inconvenientes: “Não deve consentir a aglomeração em frente ao aparelho, impedindo que alguns indivíduos mal educados estejam, como ante-ontem, a fazer propositadamente certos acenos, que a decência condena, diante da luz, para aparecerem ampliados no pano de boca.”

O comportamento reprovável do público, muitas vezes, era acolhido com tolerância e bom humor. O sociólogo Abelardo Montenegro conta-nos um episódio ocorrido em 1917, na sessão inaugural do Cine-Theatro Majestic Palace:

“Antes da sessão, entrou um sujeito que ficou de chapéu. A turma das torrinhas começou a vaiar. O sujeito, então se levantou e passou a distribuir bananas. Quando deparou o camarote do Governador, fez uma reverência e continuou a dar bananas. Hilaridade geral.” (Montenegro, 1959, p. 44)

As salas de projeção, desde o surgimento do espetáculo cinematográfico, foram espaço ideal para manifestações políticas de agrado ou desagrado. Ainda no tempo do cinema ambulante, já ocorriam essas exteriorizações de censura e de protesto de natureza política:

Assobios e Palmas – O Cinematographo

A Gazúia que tanto enaltece as fantásticas morais qualidades do Presidente, dizendo-o estimadíssimo por todo o Ceará, teve ante-ontem e ontem a prova dessa estima, desse querer bem.

Após as exhibições das fitas móveis a empresa cinematográfica supôs agradar o povo apresentando-lhe o retrato do Sr. Acioly.

Apresentaram-se todos para retirar-se, quando do aparelho emanou o foco elétrico estampando na tela o vulto do atual presidente.

Não bastou mais para que o povo em massa, impulsionado por um sentimento próprio, por uma dessas expansões francas a que ninguém resiste, prorrompesse em assobios, que a banda de música, tocando fortemente a ponto de quase arrebentar-se o bombo pela violência das pancadas, procurou debalde abafar. (*Jornal do Ceará*, 23 set. 1907)\

Ilustres personalidades políticas do país foram vaiadas quando apareceram nos jornais da tela que, por décadas, fizeram parte da programação inicial de nossas sessões cinematográficas. A sala escura sempre contribuiu para que se conhecesse o grau de popularidade ou impopularidade dos homens públicos, principalmente nos períodos de governos autoritários e repressivos. Isto é que se retrata na crônica “As duas Vaias”:

De repente, o letreiro anuncia a comemoração de mais um aniversário de fundação do partido nacional socialista alemão. Aparece Hitler. E uma vaia recebe-o na tela. Uma vaia incontida pela plateia. Uma vaia surda, de desprezo ao fuehrer dada pelo público de Fortaleza. Os sapatos vibravam no assoalho em sinal de protesto, de revolta. Os lábios murmuravam, no escuro, palavras indignadas que

só o respeito mútuo e a civilidade de nossa gente abafavam um pouco.

Passa Hitler. Seguem-se algumas cenas diversas, outros flagrantes da vida apanhados pela objetiva do reporter internacional. Volta a calma anterior ao recinto. Minutos depois, outro letreiro chama a atenção geral. E é infelizmente Mussolini quem se projeta à vista de todos. Desta feita, a vaia irrompe maior e mais nervosa, como partida de quem já não tolera a repetição de um abuso. O abuso às consciências livres...” (*O Povo*, 27 dez. 1938)

Notas

²⁶ Na nota “Chapéus nos Theatros de Polícia”, que incluímos neste capítulo, o articulista do jornal “*A República*” faz referência à “mulher pássaro”. Tratava-se do espetáculo de maior repercussão em Fortaleza em dezembro de 1897: apresentação da Companhia Norte-americana de Mistérios e Novidades Edna e Wood que no final de novembro deu início a sua temporada no Theatro de Variedades, com destaque para “*a simpática Miss Edna, encantadora e única Mulher que Voa! 30 minutos no país dos encantos por Mister Wood.*” A famosa empresa de variedades vinha percorrendo o Brasil e fizera consagradoras apresentações no Theatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, em junho de 1895.

Fonte: Leite (2011).

ANEXO G - CRÔNICA DE NARCÉLIO LIMAVERDE

A narrativa dos bons tempos do “cinema azul”, é tema comum dos memorialistas de Fortaleza, como o faz Narcélio Limaverde, em crônica no “Diário do Nordeste”:

“O Cine Diogo, como a Câmara Municipal, não permitia que homens fossem ao cinema sem paletó, que na época dispunha de elegantes ombreiras, ampuletas acolchoadas, dando maior elegância aos ombros do vestidor. [...] Mas, para o Diogo, havia a solução. O Osmar, mediante módica contribuição, alugava um paletó na Cabana, para quem quisesse ir ao cinema. Assim, eu e outros colegas tínhamos condições de marcar encontros com a namorada na sessão das quatro, famosa pelas anáguas farfalhantes e zoadentas. A necessidade primordial era que a calça fosse de cor universal, num tempo em que não havia jeans, que aqui, no seu início, era conhecida como calça ‘faroeste’. Para o paletó emprestado ou alugado pelo Osmar Damasceno, uma calça preta servia, embora eu sempre estive com minha calça azul, da garance do Colégio Cearense, comprada ao Chico Bezerra, o pontinha chamado, por cinquenta mil reis”.

O Cine Diogo atravessou os anos de guerra, passou pelos ciclos cinematográficos dos musicais e filmes de dança de Hollywood, das chanchadas da Atlântida, dos melodramas dos estúdios mexicanos, de sucessos de público como “E o Vento Levou” (Gone With the Wind), “Na Noite do Passado” (Randon Harvest), “As Mil e uma Noites” (Arabian Nights), “Gilda” (Gilda) e Casablanca (Casablamca), às surpreendentes revelações de talento dos egressos da televisão como “Marty” (Marty) de Delbert Mann, “Ninguém crê em Mim” (The Window), de Ted Tetzlaff e “Punhos de Campeão” (The Set-up) de Robert Wise, até mesmo algumas notáveis obras do neorealismo italiano, como “Roma, Cidade Aberta” (Roma, Città Aperta) de Roberto Rosselini e “Ladrões de Bicicletas” (Ladri di Biciclette), de Vittorio De Sica.

A partir de 1950, com a criação do circuito independente da Cinemar, Fortaleza passou a assistir lançamentos sistemáticos da produção europeia, acontecimentos raros no circuito Ribeiro. A cidade convive com os filmes italianos, distribuídos pela Art Filmes, e franceses, pela França Filmes no Brasil, sendo a grande estreia, desse retorno do cinema europeu, o premiado “Monsieur Vincent”, de Maurice Cloche.

Fonte: Leite (2011).

ANEXO H - HOMENAGEM DE NÚBIA BRASILEIRO AO CINE REX

Cine Rex

Quando nas primeiras horas do domingo eu saía para a missa na Igreja do Patrocínio, ou na Igrejinha de São Bernardo, da porta de minha casa avistava a fila de meninos que já se postavam na frente do cinema para assistir à sessão das nove e trinta no Cine Rex.

O Cine Rex ficava na rua General Sampaio, a meio quarteirão das ruas Pedro Pereira e Pedro Primeiro, rua onde vivi minha infância e minha juventude. E quem, menino ou jovem, na década de 50, que morasse no perímetro central de Fortaleza não frequentou o Cine Rex?

Todos nós daquela geração lembramos com saudades da sala de espera cheia de cartazes, de seu largo rosto, ao abrir a cortina para entrar na sala de projeção em dias de grande lotação; quando as filas dobravam eram, invariavelmente, aqueles em que passavam os filmes brasileiros, os dramalhões mexicanos ou a “Paixão de Cristo”. É certo que os musicais (coloridos) americanos, os filmes de Esther Williams, os filmes de capa-espada, ou que versavam sobre Bagdá e adjacências, também atraíam bom público. Mas o bom mesmo, o realmente inesquecível, eram as “séries”.

Era assim que todos chamavam uma sessão especial para a juventude, com filmes de aventuras, fragmentados em episódios semanais. Era o correspondente das novelas de TV de hoje. E ninguém queria perder nenhum capítulo.

Na calçada, antes da sessão começar, funcionava um animado troca-e-vende de revistas em quadrinhos, grandes responsáveis (benza Deus) pelo meu gostar de ler.

Lembro que o pior castigo com que minha mãe podia ameaçar-me, já que nunca me bateu, era o de não ir à “série” no domingo. Lembro também de uma de suas advertências: um olho na tela, outro no cabra que sentar atrás.

“Qualquer gracinha, não tenha acanhamento, reclame bem alto que o sem-vergonha vai embora”. E não é que ia mesmo!... O aviso vinha por conta do fato de que as cadeiras eram de madeira, com o encosto aberto justamente na parte que correspondia à “região glútea” dos espectadores. E haja “mão boba”...

Lembro de como chorei e xinguei o Juiz de menores no dia em que foi proibida a entrada de menores de 14 anos nas sessões noturnas e como sofreu meu coração ao acompanhar o esvaziamento, o declínio, o fechamento do Rex.

Com o advento da televisão, Fortaleza, que possuía um cinema em cada bairro, foi perdendo-os um a um: mas eu reservo toda minha saudade só para ti, saudoso Cine Rex!...

Como um solo sagrado que se teme profanar, em teu chão, até hoje, nada foi construído; assim, como nada foi posto em nossa memória que possa ocupar o lugar que te coube em nossa infância e juventude.

(Brasileiro, 1985).

Fonte: Leite (2011).

ANEXO I - O CÓDIGO HAYS

Código Hays

A autocensura imposta às produções cinematográfica de Hollywood, conhecido como Código Hays, abrangia doze seções e teve sua elaboração em 1929 e plena aprovação a partir de 1934. O rigoroso código de censura sofreu alterações em 1953, 1956, 1963 e 1966 e, segundo o autor Eduardo Geada, “entrou em desuso na década de 70, depois de os filmes pornográficos se terem revelado uma excelente fonte de receita, não obstante alguns estados continuarem a exigir do Supremo Tribunal a aplicação de medidas severas de censura”. O autor citado, no seu livro *O imperialismo e o fascismo no cinema*, assim sintetiza as 12 seções do Código Hays original:

1. A representação dos crimes contra a lei não deve inspirar nem simpatia, nem desejo de imitação.
2. Ao caráter sagrado da instituição do casamento opõem-se as formas ilícitas das relações sexuais livres, pelo que devem ser condenadas. São expressamente proibidas cenas que mostrem adultério, cenas de paixão, incluindo “o beijo de língua na boca” (sic), violações, perversões, tráfico de mulheres brancas, miscigenação, partos, abortos, e os órgãos sexuais de adultos e crianças.

3. Evitar os assuntos vulgares, ordinários, baixos, repugnantes e desagradáveis, quando estes, mesmo não sendo contrários à moral pública, possam ferir a sensibilidade do público.
4. Interdita toda a obscenidade em imagens, palavras, gestos, alusões, canções ou piadas.
5. Proibidas as juras.
6. A nudez total, bem como qualquer exibicionismo indecente (ex.: seios, órgãos sexuais), são proibidos.
7. Toda e qualquer dança sugerindo atos sexuais é proibida.
8. Nunca se deve ridicularizar a fé ou um dogma religioso. Os padres não podem ser personagens cômicos nem ser apresentados como sendo más pessoas (sic).
9. Prescreve-se o bom gosto na decoração dos cenários de alcova.
10. Todo o sentimento nacionalista tem direito à consideração e ao respeito.
11. As legendas e os títulos não podem conter sugestões licenciosas.
12. Evitar cenas que não sigam as regras do bom-gosto, tais como a execução da pena capital, a brutalidade, a escravatura, a crueldade com crianças e animais e as operações cirúrgicas.

Fonte: Vale (2012).

ANEXO J - GLOSSÁRIO

Glossário

Dialeto define-se como variedade social ou regional de uma língua. E os usos sociais dessa última remetem ao fato de que as relações de comunicação, na verdade, são relações de força extrínsecas e intrínsecas ao grupo específico no qual os dialetos são forjados. O socioleto, ou dialeto social, registrado na experiência de campo com as travestis e homossexuais é exemplar para mostrar como esses usos sociais da língua estão sempre propensos a se organizarem em sistemas de diferenças. Conforme já destacamos anteriormente, esse socioleto funcionava não só como signo distintivo de uma determinada identidade sociosexual, mas também como estratégia de proteção utilizada para excluir locutores desprovidos de competência para decifrá-lo.

No funcionamento marginal do Cine Jangada, a proliferação de itens lexicais era intensa e a mutabilidade das tramas classificatórias que punham em jogo, bastante elevada. Daí a dificuldade na elaboração de um glossário que pretenda dar conta de seus significados e das sutilíssimas diferenças entre alguns itens. Entretanto, somente tentando explicitá-los é possível tornar o texto compreensível. Tendo em vistas essas dificuldades, gostaríamos de ressaltar que as definições aqui listadas possuem um caráter aproximativo e seu sentido se encontra vinculado às situações, às circunstâncias e intensidades com que eram utilizadas pelos locutores-espectadores daquela sala de exibição.

Fonte: Vale (2012).

Aliban: palavra empregada por travestis e alguns homossexuais para designar policiais civis ou militares.

Aquendar: termo utilizado pelas travestis no sentido de fugir, escapar e também roubar. Outra designação — no que se refere a roubo — para “elsa”.

Bicha-machuda: expressão forjada no interior do grupo para se referir ao homossexual que se auto-reconhece como “discreto” em oposição a um comportamento codificado de “excessivo”, “exagerado” ou “artificial”. Muitas vezes utilizado em oposição à “bicha-pintosa”.

Bicha-espalhafatosa: homossexual que expressa sua identidade pelo “excesso”, pelo “exagero”, de forma “artificial”.

Bicha-pintosa: designação semelhante à “bicha-espalhafatosa”, utilizada pelo grupo para se referir ao homossexual que expressa sua identidade pelo excesso com fins de visibilidade, com forte conotação pejorativa e excludente. Ex.: “Essa bicha é muito pintosa”.

Carimbar: verbo utilizado por algumas travestis e homossexuais, soropositivos ou não, para fazer referência à “contaminação voluntária” pela não observância a medidas preventivas. Ex.: “Fulano é uma pessoa má. Depois que pegou Aids, só vive carimbando os outros”.

Bibita: palavra empregada como sinônimo de pênis pequeno.

Dar pinta: expressão utilizada por homossexuais e travestis para designar a ação de chamar a atenção para si através de artifícios associados ao gestual, ao vestuário, às posturas, tendo em vista a visibilidade.

Dar um close: expressão utilizada especialmente pelas travestis para fazer referência à exibição de sua performance

“feminina”.

Bicha-gilete: expressão forjada para designar homossexuais que são simultaneamente “ativos” e “passivos”.

Bicha-diague: homossexual que é identificado pelo grupo como “discreto”, “reservado” ou “disfarçado”. Expressão também utilizada pelo grupo para designar homossexual que expressa suspeita, perigo, falsidade, mal-caratismo. Ex.: “Cuidado com essa bicha que ela é diague”.

Bicha-truncada: travesti que dissimula sua genitália através de artificios como emplastro Sabiá ou *shorts* e calças de lycra apertados.

Bofe: designação utilizada por alguns homossexuais e travestis para se referir ao “macho”. Podendo também ser referido como “ocó”.

Batalha: palavra utilizada pelas travestis para designar a atividade na prostituição.

Bofão: designação superlativa de bofe, utilizada por alguns homossexuais e travestis para enfatizar a atração física que provocam aqueles que consideram “machos” e a virilidade que lhes é imputada. Podendo também ser referido como “ocó”.

Boi: palavra utilizada por travestis e homossexuais para se referir a dinheiro de um modo geral, ou para fazer referência ao pagamento por serviços sexuais. Ex.: “A bicha não via para o show da Daniela Mercury porque não tem boi” ou “É bofão, mas tem o diague do boi”.

Caçar: termo utilizado por alguns homossexuais para se referir à ação de circular por banheiros, ruas, cinemas... com a intenção de encontrar parceiros sexuais.

Fonte: Vale (2012).

Cobrice: termo utilizado entre o grupo como sinônimo de esperteza, mentira ou falsidade.

Catar o babado: expressão utilizada por homossexuais e travestis para designar o ato de perceber algo que estava velado, escondido ou mascarado. Expressão também utilizada pelas travestis do cinema para designar o ato de ter o pênis tocado por parte do cliente, nas trocas sexuais no cinema. Ex.: “Tem cliente que diz que é bofe, mas na hora H, eles vêm direto com a mão catar o babado”.

Diague: corruptela do nome do bailarino russo Diaguilef evocada entre o grupo homossexual com a finalidade de impor uma mudança de atitude diante de pessoas estranhas ao meio. Discrição, sigilo, segredo. Também pode ser utilizada para designar pessoas (homossexuais ou não) que para o grupo expressa suspeita, perigo, falsidade, mal-caratismo. Ex.: “Cuidado com aquele aliban que ele é diague (perigoso)”.

Diague das letrinhas: expressão utilizada por homossexuais e travestis para fazer referência à Aids. Sinônimo de “maldita” ou “sidinha”.

Gongar: outra designação para carimbar.

Elsa: palavra empregada como sinônimo de roubo. “Essa bicha é da elsa, só vive roubando”.

Ocó: palavra de origem africana, utilizada pelas travestis e homossexuais para se referir aos “machos”.

Pegação: expressão utilizada no meio homossexual para exprimir a busca de possíveis parceiros (caça). Ato de tocar o genital de um possível parceiro.

Mapô: termo de origem africana (amapô) para designar a mulher.

Maricona: termo empregado pelas travestis para se referir ao cliente “passivo”. Também

utilizado para fazer referência a homossexuais que não revelariam sua identidade homossexual, ou ainda para designar homossexuais que já ultrapassaram certa idade, com conotação pejorativa.

Mona: termo de origem angolense — empregado nas religiões afro-brasileira e que significa menina ou mocinha (Kacciatore, O.G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, São Paulo: Forense, 1977) — apropriado pelas travestis para designar “bicha-mulher”. Também utilizado no meio homossexual para cumprimentos, remetendo a um sentido de pertença a esse grupo específico. Ex.: “Diga aí mona, tudo bem?”

Maldita: outra designação para Aids, sinônimo de “sidiinha” ou “diague das letrinhas”.

Neca: órgão genital masculino.

Sidinha: outra designação para Aids, sinônimo de “maldita” ou “diague das letrinhas”.

Truncar/ truncagem: técnica corporal realizada pelas travestis com o propósito de invisibilização do volume do pênis sob a roupa, realizada a partir do uso de emplastro Sabiá ou calcinhas e *shorts* de lycra apertados.

Montar: no transformista: atributo sexual secundário (acessórios utilizados pelas mulheres: vestidos, maquiagem, salto alto) utilizado por alguns homossexuais na construção de uma imagem feminina. Na travesti: esses mesmos atributos acompanhados por uma transformação corporal por ingestão de hormônio ou intervenções cirúrgicas para implantação de próteses artificiais.

Fonte: Vale (2012).

ANEXO K - TRANSCRIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO CINEMA CARADURA

PARTE 1

(0:53) **DISCURSO DE AMADEUS BARROS LEAL:** O nome Jangada é uma justa e espontânea homenagem aos bravos jangadeiros das plagas cearenses. Verdadeira expressão de tenacidade, heroísmo e audácia, em cuja coragem nos abrigamos para sentir a sua vibratilidade e não recuar frente às tormentas próprias do negócio. Como os jangadeiros não recuam frente às ondas revoltosas do nosso mar bravio, nas lutas cotidianas pelo sustento de suas famílias e de nós outros. Que os ventos benfazejos que açoitam as velas das rústicas embarcações soprem sempre para nós, dando-nos coragem, dando-nos entusiasmo e assim, venceremos.

(Discurso proferido na inauguração do Cine Jangada. Fortaleza, fevereiro de 1950. Interpretado por Cláudio Jaborandy).

(2:35) **NARRADOR:** O Cine Jangada foi inaugurado em fevereiro de 1950 pela Empresa Cinematográfica do Ceará SA, que dava início às suas atividades como circuito exibidor independente.

(2:50) **ARY LEITE (historiador):** A Cinemar surgiu de uma ideia de um cinema de bairro porque os irmãos Barros Leal, que moravam no Joaquim Távora, eles criaram, tinham criado antes um cinema, dois anos antes, chamado Cinema Dois Irmãos. E que era um cinema de bairro, independente. E ele viu então que havia mercado.

(3:12) **NARRADOR:** O sonho audacioso da Cinemar se materializou com a inauguração do Cine Jangada e em seguida com a abertura de uma cadeia de cinemas espalhados pelo centro da cidade de Fortaleza.

(3:25) **ARY LEITE (historiador):** Vinha com um grande apelo. Era criar um circuito genuinamente cearense com exibição do cinema europeu e trazendo até homenagem, até o primeiro cinema, o nome Jangada e em todos os outros cinemas, a denominação de... equipamentos da própria jangada.

(3:46) **NARRADOR:** Atapu. Samburá. Toaçu. Araçanga.

(4:05) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** O Cine Jangada inaugurou-se no dia 24 de fevereiro com o filme Monsieur Vincent, O Capelão da Galera, que era a história da vida de São Vicente de Paulo. Fez simplesmente sucesso, o filme, passou mais de um mês...

(4:36) **ARY LEITE (historiador):** Estreou com um bom filme, porque ele associava a novidade da produção francesa com a temática religiosa.

(4:45) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** O Jangada significou o começo de tudo, né? Pra ele significava o começo do sonho, que ele conseguiu realizar a trancos e barrancos, como você disse. Muita luta, muito trabalho.

(4:56) **NARRADOR:** O discurso de inauguração do Cine Jangada dá mostra da batalha que Barros Leal teria pela frente. Desde 1916, Severiano Ribeiro vinha consolidando sua posição privilegiada no circuito exibidor nacional.

(5:13) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** Ele resolveu, assim, enfrentar o poderio de Luiz Severiano Ribeiro aqui em Fortaleza, que só exibia filmes, praticamente filmes norte-americanos, né? Tudo terminava bem, aquele negócio todo, nada de realismo.

(5:33) **NARRADOR:** Em Fortaleza, Severiano Ribeiro arrendou o famoso Cine Majestic, construiu o Cine Moderno em 1921 e inaugurou o Cine Diogo em 1940. As três salas estavam em pleno funcionamento quando a primeira sala da Cinemar foi inaugurada. O Jangada surgiu como uma proposta cultural, mas também motivada pelo mercado de distribuição como espaço alternativo de exibição de filmes que não faziam parte do circuito das produções americanas.

(6:17) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** Trouxe para o Ceará o cinema europeu. Que não havia condições na época, a empresa concorrente não adotava, só queria filmes americanos. Diz que o público não gostava de filme que terminasse com os artista morrendo, né? E os filme europeu sempre acontecia isso, a verdade, a realidade...

(6:38) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Os produtores norte-americano sabidamente passaram a explorar o instinto de conservação. Eles passaram a ver que o telespectador comum não é um intelectual. O telespectador comum, ele se introjeta no filme. Ele, ele veste o... o... personagem. Ele veste a pele do lobo. Então ele não quer que aquilo termine mal.

(7:06) **ARY LEITE (historiador)**: O Ribeiro tinha controle de salas desde o Rio de Janeiro ao Norte do Brasil. Tinha praticamente todas as produtoras americanas sob contrato.

(7:16) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal)**: Sempre foi uma concorrência muito grande. O Severiano Ribeiro era uma cadeia, e é uma cadeia nacional. Daí porque ele teve que passar para esses filmes alternativos, tinha dificuldade de conseguir...

(7:30) **ARY LEITE (historiador)**: E a Cinemar teve a sorte de pegar o início da França Filmes no Brasil distribuindo e a e a (cine) a Arte Filmes voltando com a produção europeia.

(7:39) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal)**: De um lado você tem que elogiar, né? É... o doutor Amadeu por essa iniciativa, mas por outro lado há de se também identificar aí uma estratégia de sobrevivência.

(7:51) **TARCÍSIO TAVARES (jornalista e cinéfilo)**: A Cinemar realmente foi... foi uma revolução, né? Porque proporcionou ao público o conhecimento de uma nova cinematografia...

(8:02) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal)**: Uma fase áurea aqui em Fortaleza porque nós tivemos a chance de assistir a filmes que nunca assistiríamos em outras circunstâncias. Russos, japoneses, espanhóis...

(8:23) **NARRADOR**: O cinema obra-de-arte europeu seria a tônica das notícias publicadas nos jornais da época e o maior álibi do Jangada para competir com salas grandiosas e belas, como o Cine São Luiz.

(8:41) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** A Cinemar mudou muito a feição de Fortaleza, porque ela subverteu a ordem, a ordem natural do... do... do que acontecia em Fortaleza. Os cinemas foram, foram acontecendo, o Jangada, o Samburá, o Toaçu, Tupinambaba, então esses cinemas foram crescendo e na medida que eles foram, eles foram crescendo, a cidade também foi tomando outra feição. Então, falar em cinema na época, falar nos cinemas europeus... é... é... é... as tardes de domingo, certo? Tudo isso mudou Fortaleza.

(9:14) **NARRADOR:** O espetáculo cinematográfico ensaiava atingir todas as faixas da população e o hábito de ir ao cinema já tinha se generalizado.

(9:24) **ARY LEITE (historiador):** O grande entretenimento da cidade de Fortaleza, até os anos 50 pelo menos, é o cinema. Não há outras atividades que desviem e ocupem a população. Ah... até mesmo a praia não é valorizada ainda, não...

CINEMA EM FORTALEZA

(9:49) **NARRADOR:** As plateias de cinema de Fortaleza surgem no momento em que a forma de exibição deixa de ser individual para se tornar coletiva.

(9:57) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** O cinema era vertical e individual, tá ali: foi uma coisa fabulosa. Era fotografia animada, tanto é que nos começo ele, ele desenvolveu o que a fotografia tinha conseguido, que é o cinema reportagem.

(10:12) **NARRADOR:** A ilusão compartilhada da imagem em movimento chegou a Fortaleza juntamente com o quinetoscópio de projeção e o cinematógrafo, no ano de 1897. O espetáculo era um impacto, uma surpresa que atraía pelo fantástico da reprodução da imagem. Mas o cinema penetrou nos hábitos da cidade de Fortaleza associado às outras formas de lazer e diversão. No início, as imagens cumpriam o ritual do cinema ambulante, a exemplo do que aconteceu no Rio de Janeiro.

(11:00) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ):** Já é uma transição entre o cinema dos parquinhos, do passeio público, ele passa a ser itinerante porque no

passeio público eles tinham grande dificuldade da luz. Tinham que arrumar gerador, alguma coisa com gás... do passeio público, eles vão pra... pras salas, as primitivas salas, enquanto outros, o Henrique Mória, o Vittorio di Maio, que já tinham os seus aparelhos e seus filminhos, eles vão passear, mostrar no Brasil.

(11:33) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** Victor di Maio foi pioneiro aqui e foi pioneiro também no Rio de Janeiro.

(11:40) **NARRADOR:** Em Fortaleza, di Maio escolheu a Praça do Ferreira para instalar o La Maison Art Nouveau, o primeiro cinema fixo da cidade. O advento da República e a entrada do Século XX trouxeram o projeto de inserir a cidade na ordem modernizante nos moldes do Sul e das metrópoles europeias. O cinema e seus rituais faziam parte desse cenário.

(12:06) **ARY LEITE (historiador):** Majestic foi inaugurado em 1917 na Praça do Ferreira, que era o centro da... da vida da cidade. A movimentação...

(12:14) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** Cine Majestic era um cine popular. Tinha o... em cima tinha um balcão que era a geral, que subia uma escada que balançava, quando terminava o filme balançava, caiu...

(12:28) **ARY LEITE (historiador):** Era um teatro, com camarotes, com bancadas, que tinha... com... exatamente como seria, como é hoje o nosso Teatro José de Alencar.

(12:37) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** Sabe onde ficava a geral? Lá em cima. Uma vez eu fui... pra nunca mais. Quase que tenho um torcicolo.

(12:42) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** Antes de subir a escada deixava os tamanco. Acontece que tinha um gaiato que quando descia tirava o par de tamanco dele e amarrava os outro, né? Trocava os tamanco tudim, dava maior confusão do mundo.

(12:53) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** E quando chegava nas cena mais emocionante, a turma que ia de tamanco, que geralmente ia de tamanco, porque

era os menos favorecido, né, começava a bater... ora esse assoalho... mas não tinha quem... (risos) eu não sei como ele não vinha abaixo, rapaz, é impressionante...

(13:07) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal)**: As pessoas que ficavam embaixo morriam de medo, porque a diversão lá de cima era cuspir...

(13:13) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Em 21, foi a vez do Cine Moderno ser inaugurado.

(13:20) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Umhas cadeiras de palhinha, lá em cima tinha uma geralzinha pequena, talvez com umas duas fileiras de cadeira... acontece que esse cinema, pra começar, ele tinha mais ou menos, acho que bem umas vinte porta de um lado, vinte porta do outro. Nós ficávamos pacientemente que o cara viesse com um troço pra fechar a porta, quando fechava ainda tinha um negócio pra empurrar lá pra cima...

(13:39) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Era tido e havido como o que havia de mais moderno e tal... que nada! Era... era horrível.

O RITUAL DO CINEMA

(14:01) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Você entrava numa sala de cinema com respeito. Puxa vida, olhando pra aquele negócio... até numa sala do cinema do interior você entrava respeitosamente.

(14:12) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Era... era uma coisa... era quase que uma aventura...

(14:13) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal)**: Em pleno centro da cidade, filas enormes, que ultrapassavam, às vezes, quarteirões.

(14:24) **NARRADOR**: O lazer cinematográfico obedecia às normas de outros espaços de divertimento da cidade, como praças, passeios ou festas públicas. Quando as classes sociais se encontravam nestes espaços, as distinções eram nitidamente demarcadas.

(14:43) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ):** Sempre foi associado muito a igreja, ao espaço da igreja, ao cinema, porque é um lugar de respeito e... os espectadores colocavam as melhores roupas e iam chiquérrimos...

(14:56) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** Os homens bem vestidos, as mulheres também e tudo mais... e se... desenvolvia-se todo aquele ritual, né? E as crianças, é... sabiam que iam... iam ver coisas animadas e tal e tudo...

(15:07) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** Era gala... você... é claro que o São Luiz, quando foi inaugurado, ele trouxe aquela... mas você ia pra o cinema, você se vestia para uma noite diferente...

(15:19) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** E a gente colocava aquelas, aquelas roupas da moda, camisa... camisa “volta ao mundo”, que até hoje não sei por que “volta ao mundo” (quente pra porra!) camisa bolán... ban-lon! Camisa de meia, colorida, sapato de duas cores, né?

(15:33) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** O ritual estava na espera...

(15:36) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** ...com o meu pai dizendo “olha, nós temos que ir hoje ao cinema... que é provável vir... o casal tal vá, então eu tenha umas conversa, falar com ele, tal”...

(15:46) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** E ali tinha o quê? Você tava conversando com seus amigos, tava... tava paquerando, tava flertando...

(15:53) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ):** Os cinemas têm uma sala de espera com orquestras, músicas, aí... aí o pessoal também vai ao cinema porque eles querem ser vistos. Ver os outros e serem vistos.

(16:05) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** Era um lugar de... de encontro, né? Botar as fofoca em dia, né? “Você viu que escândalo horrível?” (risos).

(16:20) **NARRADOR**: As salas de exibição da elite local apareciam então como espaços disciplinados e de prestígio social. Entretanto, apesar do paletó e da aura de formalidade, a transgressão e a molecagem também encontravam seu lugar no escurinho do cinema.

(16:41) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal)**: Quem não se sentia à vontade pra frequentar o São Luiz, o Samburá, o Jangada, o Diogo... ele... ele ia para o... o Majestic.

(16:52) **FRANCISCO CÂNCIO (projecionista da Cinemar)**: Num sou obrigado a usar paletó e gravata pra entrar no cinema. Que num tinha ar condicionado, era ventiladores.

(16:58) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: E quem não tinha paletó alugava o paletó na sorveteria Cabana. O paletó era... de tanto que usava, o bicho todo ficava duro, eram quatro, cinco paletó, o bicho duro, você vai, só fazia entrar, ele nem...

(17:09) **FRANCISCO CÂNCIO (projecionista da Cinemar)**: Se precisava de paletó, tirava o paletó e botava na perna e entrava...

(17:14) **NARRADOR**: Entre os anos 20 e 30, salas de cinemas populares e religiosos se espalham pelos bairros da cidade. O cinema será saudado como a grande novidade tecnológica, oferecendo filmes recreativos, instrutivos, decentes, moralizadores e familiares.

(17:36) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: No próprio centro, existia cinemas que eram bem populares...

(17:39) **FRANCISCO CÂNCIO (projecionista da Cinemar)**: Na geral era 40 centavo, sessenta centavo...

(17:43) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Uma vez eu gastei com bombom e num sobrou pras cadeira aí eu tive que ir pra geral, mermo...

(17:48) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: E lá em cima a turma fazia a maior confusão, molecagem, fazia xixi lá de cima, o cara levava peixe, corda de... de peixe, jogava lá... pra lá e outras coisas mais, levava “passarim” pra soltar... era uma confusão grande...

(18:04) **ARY LEITE (historiador)**: O Cine São Luiz foi iniciativa de um antigo funcionário chamado Samuel Tabosa, que é uma figura legendária na história e que ele fez uma carta para o Luiz Severiano Ribeiro dizendo que era conveniente abrir, eliminar o paletó...

(18:22) **SAMUEL TABOSA (gerente do Cine São Luiz)**: Eu mandei. Para o seu Ribeiro Júnior. Essa época era até o seu Ribeiro Júnior.

(18:26) **ARY LEITE (historiador)**: Não foi bem recebido pelos frequentadores. A gente encontra nos jornais reclamação de que estava no cinema o cidadão e de repente vinha uma pessoa, um... de... comum, simples, mal vestida...

(18:39) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: A Praça do Ferreira era o lugar, era o centro de Fortaleza, né? Então você vai, por exemplo, para o cinema, que era sua diversão, primeiro você passava nas... nas vitrines de lojas, com a família, vendo as coisas, os... as novidades em calçados e vestuário e ia para o cinema.

(18:57) **ARY LEITE (historiador)**: Pequenos cinemas, pequenas salas ou associações artísticas que começam a exibir um programa semanal, pelo menos, de boa qualidade.

(19:06) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Aqui mesmo na Aldeota tinha o Cine Ventura, no Mucuripe tinha o Cine Mucuripe, o Cine Parangaba lá em Parangaba, o Cine Joaquim Távora na Visconde do Rio Branco...

(19:15) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar)**: E tinha o... o espectador que ia sempre no primeiro dia, todos eles ia no primeiro dia, sessão da tarde, sessão diurna, última sessão...

(19:28) **NARRADOR:** Nesse contexto, de uma diversão familiar e cultivada, surge o Cine Jangada e outras salas da Cinemar. Uma sala certamente modesta, porém trazendo para a cidade novas possibilidades em relação ao espetáculo cinematográfico.

(19:46) **ARY LEITE (historiador):** O Jangada foi uma... uma sala importante e... e um marco, mas ela tinha a sua ineficiência, era uma sala estreita, a... bastante quente...

(19:57) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** Você entrava de frente para os teles.. os espectadores, né? Muito diferente dos outros cinema...

(20:03) **ARY LEITE (historiador):** Cara dura, porque era dos poucos cinemas, como o Cine Moderno tinha sido, em que a pessoa entrava de frente para o público.

(20:10) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** Cara dura (risos)... isso eu num sabia, né? Eu sei que era... era exatamente o contrário, porque você entrava no Samburá, a tela tava lá, projetada, e o Jangada...

(20:20) **Halder Gomes (cineasta):** A tela tava atrás de você, então teve esse... essa... esse primeiro grande impacto...

(20:26) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** O Cine Moderno, quando a gente entrava e a canalha que chegava antes, chegava mais cedo pra vaiar o povo que entrava... negócio é "iuuuu", que coisa, meu Deus!

(20:35) **TARCÍSIO TAVARES (jornalista e cinéfilo):** Eu prestava atenção na cara do espectador. Eram todos eles tenso ali, né...

(20:39) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** Às vezes o cara tropeçava na hora que entrava, a mulher vinha mal vestida, o cara já entrava olhando pra tela, e a vaia comia, era um negócio muito engraçado...

(20:48) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: O Jangada fez uma coisa que nenhum outro cinema fez, que foi exatamente um... um aviso de que o cinema, que o filme ia começar.

(20:59) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Eles forneceram a programação do mês num papelzinho, é... de... de quatro faces com... com as fotos preto e branco do filme e faziam um resumo do filme... a empresa Luiz Severiano Ribeiro não... não tinha, só depois ela copiou.

(21:14) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Não tocasse a música, podia ficar conversando lá à vontade... que a gente geralmente ia pra aquela sala lá do fundo, que ia... ia fumar e tudo...

(21:21) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar)**: A Cinemar também foi pioneira no cinemascopo, do Samburá.

(21:28) **NARRADOR**: A criação de novos espaços de convivência pública na cidade exigia decoro de sua plateia no interior das salas e vigilância aos conteúdos e gêneros das películas que eram exibidas.

(21:43) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Os lanterninhas, eles tinham duas funções, né? A função primeira era dirigir você quando a sessão iniciava...

(21:50) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar)**: Ficava em pé na porta, quando a pessoa entrava ele levava a pessoa para o lugar que tivesse fácil.

(21:57) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: E também o lanterninha, ele funcionava como aquele fiscal da moral, né? Dos bons costumes.

(22:01) **ARY LEITE (historiador)**: A sala escura, ela induzia a certos comportamentos, né? É... inadequados...

(22:07) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Se ele sentia que alguém estava passando dos limites, então ele ia muito sutilmente... num era também... muito sutilmente, iluminava o pé, né? Chamando atenção devagarinho, batia assim...

(22:20) **FRANCISCO CÂNCIO (projecionista da Cinemar)**: Tinha pessoas, rapazes que pagavam o lanterninha pra colocar ele junto duma mulher.

(22:27) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Mermo com a namorada o cara sentava pra pegar nas perna das mulheres, rapaz, saía aos tapa lá...

(22:33) **FRANCISCO CÂNCIO (projecionista da Cinemar)**: A gente chamava isso de mão boba.

(22:35) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal)**: Bulinar, né? Esse... esse termo era muito comum naquela época.

(22:37) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ)**: Havia bulinagem porque a sociedade era muito reprimida, eles achavam que no escuro tudo podia acontecer.

(23:19) **NARRADOR**: A exibição do filme Castidade, que contém cenas de adultério, gerou ataques por parte da imprensa e da igreja.

(23:27) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Quando eles tiravam pra... pra Cristo era um negócio impressionante...

(23:30) **NARRADOR**: Teda Bara encarnava pela primeira vez o estereótipo da mulher fatal no cinema.

(23:37) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Porque o cinema era o lócus da sedução, né? Era na sala de espera, você... você fazia aquele jogo da sedução...

(23:45) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Era a hora que a gente passava a mão no ombro da menina, escorregava aqui pra dentro do sutiã procurando assim alguma coisa...

(23:51) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Era a mãozinha colocada aqui, propositalmente, e a outra o dedinho que ia começando a (risos) a... a... é... a subir ali, ali... pronto. Ali o joguinho da sedução se concretizava.

(24:06) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: O Cine Diogo tinha a sessão das quatro horas.

(24:08) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: A sessão famosíssima. Sessão da... das quatro. Dia de domingo.

(24:13) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Que era chamada “sessão do pino”... “aaah por quê?” Porque tava “chei” de gente lá...

(24:17) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: E numa dessas sessão das quatro, o cinema lotado, soltaram um urubu. Agora, como é que entraram com esse urubu no cinema?

(24:25) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Aí vá... era muita gente, a gente ficava logo atrás das menina, chamava sessão do pino... ah...

(24:30) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: E esses vovozim de hoje, que ficam todo moralista, foi que soltaram o urubu... quando eu era “pequenim”.

(24:44) **NARRADOR**: Se algumas imagens como aquelas de Teda Bara inspiravam a ousadia e transgressão no cotidiano fortalezense, ainda levaria muito tempo até que uma mulher pudesse ir desacompanhada ao cinema. Mesmo porque filmes como Castidade recebiam uma tarja: “Proibidos rigorosamente para menores e senhoritas”.

(25:14) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Na época, a mulher era muito, realmente, é... reprimida, não só na questão da sexualidade, mas questão dos costumes sociais mesmo.

(25:23) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Mulher sozinha não ia ao cinema. Mulher... a mulher ia sempre acompanhada, ou com a irmã ou então com o “irmãozim”...

(25:30) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** Os pais “num” deixavam as meninas saírem sozinhas, né? Geralmente poderiam sair sozinhas se fosse em grupo.

(25:38) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** Tinha que ter o irmãozinho lá de lado, olha lá, a vigilância e tudo. E qualquer coisa, qualquer “agarradim” maior, ficava o lanterninha a focar...

(25:45) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** Mulher não é essa santa, não é o marianismo que se coloca... A mulher tem uma sexualidade que também foi desperta, né? E foi curiosa, houve uma curiosidade do seu corpo...

(25:56) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** Não, minha filha, o cinema tá horrível, “tê-tê e tal”... Num vamos não e “tê-tê e tal”... Num levava a mulher, mas deixa que por trás depois ele ia...

(26:04) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** Eu namorei muito no cinema, o meu pai nunca tomou conhecimento que eu tivesse namorando no cinema, paquerando no cinema. Me beijando no cinema... quem não fazia isso no escurinho do cinema?

PARTE 2

POLÊMICA NAS SALAS

(0:10) **NARRADOR:** A proximidade e a aglomeração no escuro anônimo das salas de cinema gerava desconfiança sobre a conduta de seus espectadores.

(0:20) **ARY LEITE (historiador):** Desde o começo havia controle policial da exibição e isso... no começo da exibição mesmo do... do início do cinema, das casas cinematográficas...

(0:28) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal):** Sempre que eu ia ao Samburá, que eu ia ao Jangada, eu tinha essa preocupação de observar se havia comportamentos inadequados...

(0:41) **ARY LEITE (historiador)**: Controle social e o controle religioso sobre exibidor é muito grande. Acompanha toda a história da exibição no Ceará.

(0:48) **NARRADOR**: Na imprensa da época, uma série de discussões em torno da moralidade foram publicadas.

(0:55) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Tinha jornal aqui em Fortaleza chamado O Nordeste. Ótimo! Esse jornal era da arquidiocese de Fortaleza. Ele condenava os filmes...

(1:05) **ARY LEITE (historiador)**: Há muitas reclamações nos jornais, é... conservadores sobre a... a moralidade dos filmes exibidos...

(1:11) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Os filmes já vinham censurados, já tinham passado nas capitais, ele botava assim, por exemplo, vamos dizer... Garganta Profunda, ele botava "filme de perdição, não convém para a família"...

(1:22) **ARY LEITE (historiador)**: Chega um ponto de reclamarem do novo... do cinema italiano, que chegava aqui, que ele era muito... livre e... de temas... negativos para a formação da... da... da sociedade local.

(1:36) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: O cine familiar exibiu uma vez um filme impróprio pra 21 anos, mas esses 21 anos foram os padres capuchinhos que eram dono do cinema e resolveram, pô, o negócio tem muita esculhambação, que nem 18 ano dá, 21 ainda dava, num dá prum negócio desse...

(1:48) **FRANCISCO CÂNCIO (projecionista da Cinemar)**: A igreja só falava bem dos filmes católicos, né? Dos filme de... vida de padre, Nossa Senhora de Fátima...

(1:57) **ARY LEITE (historiador)**: Histórico evento na exibição local...

(2:00) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: O filme é de 33, "Ekstase"...

(2:02) **ARY LEITE (historiador):** Ele tem o nu frontal e... e tem imagens que são eróticas, mas a... é uma obra de arte.

(2:10) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** Mas nunca passou aqui...

(2:10) **ARY LEITE (historiador):** Veio três vezes e num... num era exibido em Fortaleza... que a pressão da imprensa da... dos setores conservadores e religiosos num deixava a exibição.

(2:42) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** O primeiro... foi o primeiro filme brasileiro que mostra cenas, que é da Norma Bengell, né verdade? Que mostra uma cena dela nua na praia... aquele filme, ele conseguiu... ele conseguiu a liberação, a liminar e imediatamente um outro mandato de segurança contra a projeção.

(3:31) **ARY LEITE (historiador):** A partir dos anos 30 surge os chamados filmes científicos, são filmes que abordam sexualidade... esses filmes, quando eram exibidos, é... no Brasil... era em sessões separadas.

(3:41) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal):** Pela primeira vez se mostrou um parto e havia sessões inclusive pra homens, havia sessões só pra mulheres...

(3:50) **ARY LEITE (historiador):** Não entrava na programação oficial divulgada a... as pessoas sabiam na Praça do Ferreira, era no boca a boca, na transmissão...

(3:58) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal):** Na época geraram uma polêmica enorme, questionava-se se... se era válido esse tipo de... de, né? De projeção...

(4:08) **ARY LEITE (historiador):** Já nos anos 50, a Cinemar não obedeceu nenhuma... nenhum controle...

(4:16) **NARRADOR:** Apesar do entusiasmo e audácia dos novos empresários e exibidores da Cinemar, os ventos não lhes foram favoráveis.

(4:24) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Papai lutava toda hora, pra trazer a tela cinemaScope, pra trazer o... o... o... os cinemas europeus, os cinemas japoneses, de tudo pra ele não era fácil.

(4:33) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal)**: O Samburá Fortaleza foi considerado um cinema do mesmo nível do São Luiz e o Jangada, que se transformou depois num cinema pornô, chegou a ser equiparado ao Cine Diogo.

(4:45) **ARY LEITE (historiador)**: O problema da distribuição, que foi fazendo com que o público fique... procurasse cinemas melhores. E nós sabemos que a partir de 1958, com a inauguração do Cine São Luiz, a... o grupo Ribeiro tinha dois grandes cinemas.

(5:03) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ)**: O lugar importante do cinema europeu é na época do cinema mudo.

(5:09) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar)**: Cinema assim, de arte, isso num interessava ao exibidor, porque os filme de arte normalmente ficava às moscas.

(5:17) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ)**: No momento que entra o cinema falado, o cinema europeu que sai fora e os americanos entram pra valer.

(5:27) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar)**: O gerente de cinema num... num interessa filme de arte, interessa dinheiro, porque do dinheiro sai a sobrevivência dele.

(5:34) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ)**: O Ébrio, 46, é um... é um filme popular... hoje eu acho que já num tem esse... essa popularidade numa... num filme...

(5:45) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar)**: O filme brasileiro que deu mais venda até hoje num vale um Cibazol. É ruim de projeção, é ruim de som, é ruim de imagem, é ruim de história e é ruim de tudo. Mas ninguém bateu ele em recorde

de bilheteria. Sabe como é o nome? Coração Materno. O apelido era Churrasco de Mãe.

(6:17) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** Deus e o Diabo na Terra do Sol. A cena da cruz. Que ele passa quase cinco minutos. Filmando a cruz, virando, virando... Quinze casais se levantaram e saíram. O décimo sexto fui eu e Dovira.

(6:43) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** Lawrence da Arábia. Cê se lembra desse filme? Esse filme era horrível, tinha uma ocasião que o cara pede um companheiro no deserto e ele voltava com mais de vinte minutos pra achar esse companheiro. Eu cortei o filme, quando passei eu cortei, vá pra lá, pra... (risos).

(6:58) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** O intelectual nunca aceitou o cinema aceito pelo povo. É impressionante.

(7:05) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** Ninguém explica a reação do público.

(7:08) **NARRADOR:** A grandiosidade e imponência de salas como o Cine Diogo e São Luiz esvaziam as salas da Cinemar, selando em 1962 a dissolução da proposta de exibição de filmes cults e alternativos no Jangada.

(7:27) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** Não conseguiu enfrentar depois da inauguração do São Luiz...

(7:32) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** O portento que foi o São Luiz, né? A dimensão da... do salão, o ar condicionado, as poltronas vermelhas bem, né, confortáveis...

(7:39) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** Então aquela noite de gala, aquele mármore, aquele... aquela suntuosidade do cinema, né... superou de vez, assim como eu digo, com o Samburá. O Samburá começou... continuou ser frequentado mas de uma frequência muito mais reduzida, porque o charme era ir pro São Luiz.

(8:00) **Atlântida Cinematográfica:** Em pleno centro de Fortaleza, a formosa capital do Estado do Ceará, ergue-se o monumental edifício na Praça do Ferreira. É o Cinema São Luiz, cuja estréia foi uma noite de encantamento. Centenas de convidados especiais estiveram presentes na inauguração do mais moderno e luxuoso cinema do norte do país. Milhares de pessoas se aglomeravam desejosas de assistir ao desfile de moda e de elegância que caracterizou esse espetáculo inédito na existência da cidade de Fortaleza.

(8:35) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** Dr. Amadeus Barros Leal chegou num ponto que ele resolveu vender para a empresa Ribeiro.

(8:42) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal):** E antes de vender eles se associaram...

(8:44) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** O Ribeiro acoplou ao seu cinema o Samburá e o Jangada.

(8:49) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal):** Não, não poderia dar certo. Aquilo num teria condições de dar certo. Aquilo era apenas o... os estertores da Cinemar.

(8:57) **ARY LEITE (historiador):** A falta da produção de boa qualidade ao acesso a esses distribuidores deve ter sido o grande fator...

(9:05) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** Eu me lembro do... do dia que meu pai vendeu, ele não foi vender o cinema. Ele não teve coragem.

(9:10) **ARY LEITE (historiador):** E junto com isso alguns problemas de caráter administrativo na gestão do negócio.

(9:16) **CÉSAR (filho de Amadeus Barros Leal):** Foi a... a... a obra em... em relação à qual ele mais se envolveu emocionalmente. De tal modo que ao vender a Cinemar, ele... ele perdeu o chão...

(9:41) **NARRADOR:** No final da década de 1960, os negócios cinematográficos perdiam sua força com a chegada de novos meios de comunicação e a criação de novas formas e espaços de lazer.

(9:57) **ARY LEITE (historiador):** Nós já temos a... a Avenida Beira Mar, com seus atrativos, a diversificação dos esportes...

(10:05) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** As despesas quando eles tinham a empresa cinematográfica é muito grande...

(10:09) **ARY LEITE (historiador):** É quando começa a... a inundação do mercado com os filme de kung fu, é... que a produção de Hong Kong chega barato, etc... há uma proliferação de filmes que não são de qualidade.

(10:31) **Halder Gomes (cineasta):** Eram filmes que na época tinham seus... continuam tendo seu grande público, é um nicho muito forte, né? E que tinham uma coisa diferente, especial na época é porque exatamente não existia o... o home vídeo ainda, então a ida ao cinema era uma forma de juntar aqueles aficionados por aquele gênero num lugar, nesse espaço, é... público, que era o cinema.

(10:51) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar):** As arte marciais fizeram muito sucesso, né? Como fizeram muito sucesso também os filmes de western, made italiano. Quando comprou o Jangada, ele passou para o cinema comum, Columbia, Foz Filmes, Metro-Goldwyn-Mayer...

(11:19) **ARY LEITE (historiador):** Com a concorrência, a competição da televisão, o cinema apela pra dois... duas grandes bases, a violência e...e... e sexualidade...

(11:29) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** O Cine Jangada, para sobreviver, teve que entrar na era das... da... das pornochanchadas...

(11:36) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo):** Chan chada. Lugar de chancho, né? Um ambiente de chancho, porco, e que então... chanchada, porqueria, porcária...

(11:43) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Teve uma época áurea, né? Que eram as chanchadas, filmes puros, filmes leves, imitando naturalmente os cinemas americanos, Eliana, Anselmo Duarte, Cyll Farney, Oscarito, Grande Otelo... mas as pronochanchada já foi sacanagem...

(12:10) **NARRADOR**: Em sua nova fase, o Cine Jangada passou então a exibir filmes de bang bang, kung fu, chanchadas e filmes pornográficos. Estes últimos, ironicamente, viriam a se tornar uma espécie de prato de resistência no momento de declínio de grandes salas, como os cines Fortaleza, Diogo e São Luiz.

MUDANÇA NOS HÁBITOS

(12:40) **ANTÔNIO FERREIRA (gerente do novo Cine Jangada)**: Num posso afirmar que todo mundo, é... gosta desse tipo de filme, né? Mas setenta por cento de nossa população fortalezense gosta.

(12:55) **NARRADOR**: A especialização definitiva do Cine Jangada em filmes pornográficos aconteceu em 1985. A geografia social das salas de cinema de Fortaleza ia se modificando. Na medida em que as salas migravam para os shoppings, no Centro a pornografia virava destino.

(13:18) **ARY LEITE (historiador)**: O país tava sob impacto da... de liberação do filme a... de sexo explícito, então dizer... onde exibia? E... e enquanto isso não foi decidido, aconteceu o quê? Aconteceu que qualquer cinema exibia.

(13:34) **Halder Gomes (cineasta)**: Diogo, no final da sua história também, já exibia alguns filmes, é... considerados pornográficos... o São Luiz nunca entrou... o Arte também, mais à frente, veio exibir também esse tipo de filme mas Jangada era aquele que garantia essa exibição e esse gênero.

(13:47) **TARCÍSIO TAVARES (jornalista e cinéfilo)**: Atrás da Porta Verde... aquele famoso da Garganta Profunda, né? Eu assisti no Diogo.

(13:53) **Halder Gomes (cineasta):** Num é que eu sou, assim, num assisto... assisto... vocês vão pensar “não, esse cara é muito assistidor de filme pornô” (risos), mas é porque na época “cê” tinha que assistir esses filmes, fazia... porque o cinema, é... como num existia o home vídeo, o cinema pornô, ele tinha realmente o seu público fiel de cinema, né? Tanto é que você vê a bilheteria de Garganta Profunda, é bilheteria expressiva, mesmo pros padrões de hoje em dia...

(14:16) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** O Cine Jangada teve, assim, o seu momento de glória e teve o seu momento de decadência...

(14:20) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** O cinema que era o primeiro... quer dizer, dentro dessa filosofia, né? Cultural, familiar, se transformar num...é... é... é... num cinema inclusive rejeitado, né? Assim, o Jangada, em alguma época, era sinônimo de pecado...

(14:35) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** Quando começou a pornochanchada as família num iam mais.

(14:39) **Halder Gomes (cineasta):** E na época eu era... era adolescente, que tinha catorze, quinze anos, naquela... hormônio assim transbordando, cê quer ir ver os filmes pornô, naquela época existia a censura, cê num podia ter outro acesso se não no cinema, num existia ainda o VHS numa forma muito presente... então a gente queria assistir filme pornô como adolescente, cê tinha que ir pro Jangada.

(14:55) **ARY LEITE (historiador):** Essa foi uma tendência normal, alguém... bom... eu tenho um circuito de cinema em Fortaleza, eu vou pegar uma casa e... de menor importância pra mim, o Cine Jangada, no caso, e vou transformar num cinema pornográfico.

(15:08) **TARCÍSIO TAVARES (jornalista e cinéfilo):** O país tava vindo numa censura muito forte, han? E isso... é... isso virou... quer dizer, isso se refletia na... no público assistindo no cinema...

(15:22) **Halder Gomes (cineasta)**: E era essa referência, né? Então a gente tinha que falsificar carteira de estudante, pra poder entrar no cinema, cê chegava lá, tinha o juizado de menor, que o cara que ia olhar se aquela tua carteira era verdadeira e no final das conta todo mundo acabava entrando...

(15:30) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Eu acho que todos nós hoje temos... temos o direito de sermos o que queremos. Vivemos numa sociedade assim...

(15:37) **DEDIANE SOUZA (ativista trans)**: Eu acho que não dá pra falar do Cine Jangada sem falar das travestis, elas que iniciaram a frequentar esses espaços, é.. na década de oitenta, né? E aí até hoje ainda existe a demarcação desse território e que ela ainda anda nesses espaços. E aí, é... quando ela adentraram esses espaço, ela acabaram achando o espaço que sempre quiseram, que é o espaço de dar pinta, de dar close, de fazer sexo, de ganhar o aqué, entendeu? É esse espaço...

(16:02) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Eu posso até ter os meus preconceitos mas eu luto contra eles...

(16:06) **DEDIANE SOUZA (ativista trans)**: Não tem censura, você não é censurada, onde você pode usufru... é... vivenciar a sua sexualidade, você pode fazer sexo e você ainda pode trabalhar nesses espaço...

(16:15) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Minha mãe... ou era minha tia, num passava na... na... na calçada do Jangada...

(16:19) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Eu... eu realmente nem passava por lá...

(16:21) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Eram trezentos e sessenta e quatro dias de filme de esculhambação, de sacanagem...

(16:19) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal)**: Pra gente, ele continuar com o mesmo nome, pra mim, não foi fácil...

(16:44) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: Mas ele reservava um dia no mês para passar o clássico Paixão de Cristo, filme mudo, por quê? Pra limpar da tela, limpar do salão toda a perdição, toda orgia que existia ali...

(16:56) **ARY LEITE (historiador)**: Esse filme é um fenômeno porque ao longo do... das décadas ele talvez tenha sido a maior bilheteria de cinema no Brasil.

(17:04) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Quando exibido, num é constante, pois só era exibido na semana santa...

(17:09) **FRANCISCO CÂNCIO (projeccionista da Cinemar)**: Chegou no ponto que num tava mais dando lucro porque o... o cinema pornográfico acaba.

(17:14) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Ali o... aquele cinema, que eu conheci doutro jeito, né? Já era pra encontro...

(17:21) **DEDIANE SOUZA (ativista trans)**: Os maiores frequentadores, que já tem estudos que mostram, que são, é... homens casados, outros HSH ou outros homens que fazem sexo com homens, michê e garotos de programa, que é a mesma coisa.

(17:30) **CRISTIANO CÂMARA (pesquisador e cinéfilo)**: Mas era... tinha homem com homem com homem com homem, rapaz. Que diabo é isso? Pro... pro meu... pro meu machismo nordestino num deu não.

(17:37) **DEDIANE SOUZA (ativista trans)**: E as pessoas que vão a esses espaços, ela vão à procura da realização do desejo e muitas vezes a travesti, ela faz parte dessa fantasia, desse círculo de desejo.

(17:46) **ARY LEITE (historiador)**: Os exibidores sabiam que transformado em casa especializada para filme adulto, né? De sexo explícito, num tinha retorno. Eles iriam manter enquanto pudessem e quando terminasse aquele círculo teriam que fechar.

(18:03) **NARRADOR**: Quando o Cine Jangada desapareceu em 1996, a imprensa local lamentava não o fechamento da sala que exibia Damas de Paus, Carícias

Ardentes ou Delírios e Orgasmos, mas da sala que um dia exibiu os neorrealistas italianos, e a nouvelle vague francesa.

(18:23) **ARY LEITE (historiador)**: Era inevitável porque se eu não tenho frequência, bilheteria que justifique a exibição diária, eu num posso manter o... o cinema aberto.

(18:34) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo)**: O Cinema chamava também Cara Dura porque resistiu... resistiu. Mesmo passando essas pornochanchadas ele enfrentou uma concorrência ainda, é... muito séria, que foi o quê? A fuga dos cinemas do centro da cidade.

(18:49) **Halder Gomes (cineasta)**: Essa contramão que o cinema encontrou de se... de se isolar e se tornar muito mais caro até é o que criou um problema muito grande em relação entre público brasileiro e o cinema. Porque hoje o custo pra ir pro cinema é muito alto, você paga muito caro pra estacionar, paga caro pelo ingresso, porque o aluguel é caro, porque a segurança é cara, enfim, tudo isso aí distanciou o público do cinema e o público brasileiro eu tenho certeza que gosta de cinema, ele não tá mais é podendo ir ao cinema.

(19:13) **ARY LEITE (historiador)**: Quando desapareceu o Jangada, pelo que se via dos comentários publicados, não deixava saudade.

(19:20) **NARRADOR**: Mesmo tendo fechado suas portas, o Cinema Cara Dura fez fama e novos investidores, como que lhe rendendo uma homenagem, inauguraram não apenas o Novo Jangada mas muitos outros espaços de exibição de filmes pornográficos.

(19:36) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ)**: Pornô... é mais barato. O cinema não exige manutenção. O público num é exigente...

(19:46) **FRANCISCO CÂNCIO (projecionista da Cinemar)**: Tem diversos cineminhas sem vergonha por aí espalhado com cabines própria, né? Às vezes tem um televisão, cê paga o ingresso e assiste o filme que quer.

(19:56) **DEDIANE SOUZA (ativista trans)**: Aqui em Fortaleza tem vários cinemões por exemplo, a gente tem o... eu sempre chamo do complexo, que é ali na rua Assunção, onde tem vários cinemas pornôns, tem várias, é... vários espaços...

(20:08) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ)**: Está no centro da cidade, eles tão perambulando pela rua, entra pra assistir um... um filme pornô...

(20:15) **DEDIANE SOUZA (ativista trans)**: Tem o... os horários pontuados, por exemplo de meio dia a duas horas, nos cinemas do centro são muito lotados, tem muita gente, entendeu? E aí o finalzinho da tarde também, cinco e meia, seis horas, é muita gente. E pra... pra travesti nesse momento, pra caçar dentro do cinema é muito difícil...

(20:58) **ANTÔNIO FERREIRA (gerente do novo Cine Jangada)**: Nós abrimos às dez e meia até as oito e meia, temos cinco funcionários, duzentos e dezenove cadeira, diariamente nós passa seis filmes, três embaixo, três em cima. Só filme pornô. E nós temos segunda sala... quer relaxar um pouco, cê vem do trabalho, estressado, nós temos, é, locais pra você, você relaxar. Setenta por cento dos nossos cliente não gosta muito de, assim, de filme americano. Prefere brasileiro. Os home são normais. Tem deles que é homossexual mas nem todos. As mulheres são mais resguardada. Elas têm curiosidade de... de ver, ou com a companheira ou só... sozinha. Mulher aqui não paga. São poucas, são mais ou menos uns dez por cento. Dia a dia aparece novidade, aparece cara que quer paquerar com a gente, convites, a gente vê às vezes eles se masturbando, a gente passa e fica na da gente. Eles, tem deles que respeitam quando tá naquela hora, eles se viram...

(22:03) **DEDIANE SOUZA (ativista trans)**: O Cine Jangada é muito mais mesclado, é muito mais, é... muito mais diverso, as pessoas, é... e também tem vários... uma programação, que na sexta-feira lá tem streap, por exemplo, e aí é legal...

(22:20) **ANTÔNIO FERREIRA (gerente do novo Cine Jangada)**: Os patrões criaram esse nome pra lembrar talvez o Cine Novo Jangada.

(22:32) **ALICE GONZAGA (diretora da Cinédia - RJ):** Na época que parou o cinema brasileiro na época do Collor o que aguentou o cinema brasileiro, o emprego dos técnicos foi o... o cinema pornô. Eu acho que é válido, é uma maneira de se ganhar dinheiro, de se manter a estrutura do cinema sem recursos federais, sem auxílio, o produtor tem que se defender de qualquer maneira.

(23:05) **ARY LEITE (historiador):** O cinema evoluiu com a... em que a produção do cinema ganha não apenas na bilheteria, tem uma série de recursos de... tem a televisão a cabo, tem a, né? O vídeo cassete, a comercialização da produção filme é feita de várias formas e não há como se reativar os centros brasileiros. Aliás a... os nossos problemas teriam que ser resolvidos quando for resolvido o problema da segurança pública.

(23:40) **GLÁUBER PAIVA (cinéfilo):** Em Fortaleza era tranquilo, num tinha negócio de assalto nem coisa nenhuma. A gente tinha medo era de cachorro. Cachorro!

(23:46) **Halder Gomes (cineasta):** O cinema se distanciou do seu público e foi, se isolou nos shoppings, com o argumento que é mais seguro, que é isso mais aquilo e deixou de existir nos bairros.

(23:53) **REGINA (filha de Amadeus Barros Leal):** Eu gosto, assim, da... da... dessa... desse brilho, desse mundo de cor que o cinema, de sonho, que o cinema nos.. nos provoca. Ainda hoje eu sou muito, eu gosto muito de cinema.

(24:04) **NARRADOR:** O escurinho da sala traduzia e talvez traduza sempre as cores de um erotismo difuso e anônimo. Entre transgressão e disciplina, o cinema tomou corpo na cidade.