



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

FÁBIO DE SOUSA NEVES

**SOCIOLOGIA E CINEMA: UMA ANÁLISE DA CONFORMAÇÃO DOS
GOSTOS DOS PÚBLICOS DOS CINETEATRO SÃO LUIZ E CINEMA DO
DRAGÃO**

**FORTALEZA
2018**

FÁBIO DE SOUSA NEVES

SOCIOLOGIA E CINEMA: UMA ANÁLISE DA CONFORMAÇÃO DOS
GOSTOS DOS PÚBLICOS DOS CINETEATRO SÃO LUIZ E CINEMA DO
DRAGÃO

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal do Ceará (UFC)
como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em Sociologia.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana
Mont'Alverne Barreto Lima.

Aprovado em: ___ / ___ / ___

BANCA EXAMINADORA

Mariana Mont'Alverne Barreto Lima (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Andréa Borges Leão
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Alexandre Almeida Barbalho
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Fortaleza
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos
pelo(a) autor(a)

N424s Neves, Fábio de Sousa.

Sociologia e cinema: uma análise da conformação dos gostos dos públicos dos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão / Fábio de Sousa Neves. – 2018.

106 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,

Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2018.

Orientação: Profa. Dra. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima.

1. Sociologia da Cultura. 2. Cinema. 3. Consumo. 4. Disinções. I. Título.

CDD 301

Agradecimentos

Ao longo da vida muitos obstáculos surgem, alguns maiores e outros menores, mas, com apoio, eles podem ser ultrapassados. As pessoas queridas que estão ao meu lado são fundamentais nesse processo. Com a dissertação não é diferente. O apoio da família, amigos, professoras, professores, e demais pessoas que passaram por minha vida durante o período do mestrado foram fundamentais para meu amadurecimento intelectual. Por isso, agradeço demais à essas pessoas.

Portanto, ofereço o esforço desta dissertação aos meus pais, Francisco Elias e Francisca Hildecy, que nunca largaram minha mão em toda minha trajetória acadêmica até aqui. Estas duas pessoas merecem todos os agradecimentos do mundo, toda a consideração e respeito de minha parte, por terem me dado educação, amor e carinho, além de me ensinado a ter respeito às outras pessoas.

Agradeço à Ana Cíntia, por estar ao meu lado durante o percurso até aqui, dando-me força e motivando-me a continuar com dedicação e empenho.

Agradeço a todos os meus amigos íntimos, por cada palavra de apoio.

Agradeço à minha orientadora Mariana Barreto, por seus esforços de orientação, durante anos, sempre com gentileza e dedicação.

Agradeço aos meus interlocutores desta pesquisa, sejam espectadores dos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão, sejam funcionários desses espaços.

Agradeço à professora Andréa Borges Leão e ao professor Alexandre Barbalho.

Agradeço aos meus e as minhas, de coração.

RESUMO

A proposta de investigação desta pesquisa situa-se dentro da área da Sociologia da Cultura e consiste em analisar a conformação dos gostos existentes a partir do consumo cultural cinematográfico na cidade de Fortaleza, no Ceará, tendo como recorte empírico o público de dois espaços específicos: o Cineteatro São Luiz (com programação variada entre filmes consagrados pelo grande público a produções *cults* e alternativas) e o Cinema do Dragão (possuindo uma programação que foge ao cenário *mainstream*). São investigados os condicionantes sociais responsáveis pela construção do gosto e de preferências por determinadas produções fílmicas nos cinemas explicitados. Portanto, são traçados perfis gerais entre os públicos e suas práticas, mediante a utilização de questionários. Posteriormente, as entrevistas e as observações de campo *in loco* funcionaram como métodos complementares para a compreensão das diferenças entre os públicos. A partir disso, foram considerados alguns aspectos dos espectadores como faixas etárias, moradias e grau de instrução. No processo de compreensão desses públicos e dos cinemas elencados, analisou-se a crescente urbanização, a expansão das indústrias culturais e a formação e consolidação do cinema em Fortaleza. Esta consolidação encontra-se imersa nas consequências e transformações operadas na contemporaneidade. Assim, entender como as pessoas frequentadoras dos cines especificados desenvolvem seus gostos referentes ao cinema ajuda na compreensão de possíveis distinções entre os públicos, contribuindo, desse modo, para o entendimento das práticas culturais vinculadas às salas de exibições de filmes em Fortaleza. Para tanto, a base teórica deste trabalho encontra na Sociologia da Cultura e nas análises sobre gosto e consumo sua orientação geral.

Palavras-chaves: Sociologia da Cultura; Cinema; Consumo; Distinções.

ABSTRACT

The hereby research is located within the area of Sociology of Culture and consists of analyzing the development of the current tastes in the cinematographic consumption in the city of Fortaleza, Ceará, based on the audience of two venues, namely: Cineteatro São Luiz (which screens a wide range of movies, including productions acclaimed by the general audience and alternative ones) and Cinema do Dragão (which screens movies apart from the mainstream circuit). In this sense, social determinants responsible for the construction of tastes and preferences for certain film productions in the aforementioned movie theaters were examined. Therefore, general profiles are drawn between the audiences and their practices by the use of questionnaires. Subsequently, interviews and field observations on the spot served as complementary methods for understanding the differences between audiences. From this, some aspects of the viewers were taken into consideration, such as age groups, housing and educational level. The growing urbanization, the expansion of cultural industries and the formation and consolidation of movie theaters in Fortaleza were analyzed in the process of understanding these audiences and the aforementioned movie theaters. This consolidation is immersed in the consequences and transformations carried out in the contemporary world. Thus understanding how people attending the aforesaid venues develop their tastes regarding movies helps perceive possible distinctions among audiences, thereby contributing to the understanding of cultural practices related to movie theaters in Fortaleza. For this purpose, the theoretical basis of this work finds its general orientation in the Sociology of Culture and in the analyses on taste and consumption.

Keywords: Sociology of Culture; Movie theaters; Consumption; Distinctions.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Exemplo de cinematógrafo.....	15
Imagem 2 – Phonógrafo de Edison.....	17
Imagem 3 – O quinetoscópio e o modo a ser assistido.....	18
Imagem 4 – Mercado de Ferro.....	20
Imagem 5 – Praça do Ferreira atualmente.....	21
Imagem 6 – Cinema Majestic Palace, na Praça do Ferreira, nos anos de 1920.....	27
Imagem 7 – O público acomodado nas cadeiras do Majestic em 1917.....	27
Imagem 8 – Cine Moderno durante exibição do filme <i>Lampião</i> em 1937.....	29
Imagem 9 – Frente do Cine Moderno.....	29
Imagem 10 – Interior da sala de exibição do Cine Diogo, em 1941.....	31
Imagem 11 – Estréia do São Luiz, em 1958, com exibição do filme <i>Anastácia</i>	32
Imagem 12 – Cine São Luiz concorria com cineas como o Diogo e o Jangada.....	32
Imagem 13 – Frente das salas de cinema do Dragão do Mar.....	43
Imagem 14 – Preparado para abertura do 27º Cine Ceará, realizado no Cineteatro São Luiz.....	62
Imagem 15 – Público esperando o momento de entrada do da 26ª edição do Cine Ceará.....	63
Imagem 16 – Alguns filmes exibidos no Cinema do Dragão ao longo do ano de 2017.....	66
Imagem 17 – Programação 4ª Mostra Mosfilme de Cinema Soviético e Russo no Cineteatro São Luiz.....	66
Imagem 18 – Programação Férias no Dragão.....	68
Imagem 19 – Mostra <i>Star Wars</i>	87

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – gêneros de filmes preferidos dos espectadores dos Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz.....	69
Gráfico 2 – Quais são as salas de exibições preferidas.....	71
Gráfico 3 – Filmes de várias nacionalidades.....	74
Gráfico 4 – Sexo.....	78
Gráfico 5 – Idade.....	79
Gráfico 6 – Meio pelos quais obtém informações sobre cinema.....	82
Gráfico 7 – Nível de escolaridade dos espectadores.....	84
Gráfico 8 – Quantidade de espectadores por regional.....	89
Gráfico 9 – Transporte mais utilizado.....	91
Gráfico 10 – atividade profissional dos espectadores.....	92
Gráfico 11 – O cinema como uma das práticas culturais preferidas.....	95

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O CINEMA EM FORTALEZA: ENTRE CINETEATRO SÃO LUIZ E CINEMA DO DRAGÃO.....	13
2.1 Fortaleza e as máquinas de reprodução de imagens e sons anteriores ao cinema.....	13
2.2 A formação de um circuito local exibidor de filmes.....	23
2.3 Disputas e rupturas no circuito local de exibição de filmes em conexão com as transformações nacionais.....	31
2.4 A modernização no Ceará e o surgimento de um polo de audiovisual em Fortaleza.....	37
3 MEIOS PARA A ANÁLISE DOS PÚBLICOS.....	46
3.1 Delimitação do objeto e recursos metodológicos gerais.....	46
3.2 A importância bourdieusiana para o entendimento sociológico das práticas e dos bens culturais.....	54
3.3 O consumo como expressão de gostos e práticas culturais.....	59
4 PÚBLICOS, CINEMA, FILMES E ESTRATÉGIAS DE DIFERENCIAÇÃO.....	67
4.1. Perfis do público frequentador do Cineteatro São Luiz e do Cinema do Dragão.....	67
4.2. Os públicos e suas estratégias de diferenciação.....	75
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	101

1 INTRODUÇÃO

Para esta dissertação não há a pretensão como objetivo principal em traçar toda a origem do cinema para pensar as práticas culturais vinculadas ele. Contudo, trazer alguns elementos das bases históricas do surgimento do cinema enquanto bem cultural contribui para o entendimento e transformação dos públicos desse bem.

Portanto, a proposta de pesquisa que trago tem como temática o consumo cultural cinematográfico na cidade de Fortaleza, no Ceará. Procuo averiguar o impacto social do cinema sobre determinados agentes. Desse modo, o objeto de investigação consiste em analisar condicionantes culturais e sociais responsáveis pela construção do gosto e de preferências pelo consumo de filmes em determinados espaços, tendo como recorte empírico o público de dois cinemas em Fortaleza: Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz.

O Cinema do Dragão encontra-se dentro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, este, concebido como um espaço público que busca fomentar a sociabilidade mediante atividades e manifestações culturais. Localiza-se na orla marítima da cidade e funciona como ambiente capaz de produzir informação, conhecimento e cultura, embora existam visões antagônicas sobre sua utilidade e por quem ele é utilizado (GONDIM, 2007).¹ O Dragão foi criado durante o governo de Tasso Jereissati (1995-1998) e entregue em 1999, orientado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult), gestão de Paulo Linhares, por intermédio de ações efetivas como a *Lei Estadual de Incentivo à Cultura*, também conhecida como *Lei Jereissati* (1995) (GARCIA, 2012).

Tal empreendimento orienta-se também sob dois aspectos:

[...] (a) servir de “âncora” para uma política cultural articulada à promoção do turismo, tendo em vista inserir Fortaleza na economia globalizada; (b) criar um “espaço memorável”, capaz de atuar como catalisador da requalificação de antiga área portuária, e, simultaneamente, contribuir para a recuperação do espaço público da cidade (GONDIM, 2007, p. 41).

¹ As visões antagônicas existentes dizem respeito às intenções da criação do CDMAC e se sua finalidade desejada inicialmente se concretizara de fato (GONDIM, 2007).

Além disso, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura nasce através dos investimentos dos governos mudancistas, sendo criado pela Secult-Ce com a finalidade de formar e capacitar profissionais para o mercado cultural emergente no Ceará. Segundo Barbalho (2005), a justificativa para tais investimentos eram as mesmas encontradas no Plano de Desenvolvimento Cultural, enxergando a importância das novas configurações que a comunicação toma na economia mundial. O empreendimento, portanto, surge da necessidade em adequar o Ceará a esse mercado (BARBALHO, 2005, p. 277).

Já o Cineteatro São Luiz, outrora apenas nomeado como Cine São Luiz, foi construído pelo Grupo Severiano Ribeiro, e inaugurado em 1958, também na cidade de Fortaleza, surgindo como um cinema “majestoso” num momento em que diversas salas de filmes do circuito exibidor local passavam a fechar. Em 1991 foi tombado por seu valor como patrimônio histórico, cultural e arquitetônico, recebendo novos equipamentos para as projeções do audiovisual. No ano de 2014, o São Luiz foi revitalizado e reinaugurado com a intenção de difundir a cultura e propagar uma infinidade espetáculos artístico.²

No início da construção do Cine São Luiz, Severiano Ribeiro teria recomendado: “quero em minha terra o cinema mais luxuoso do Brasil e não apenas do Ceará” (VAZ, 2008, p. 79). A construção desse cinema, no entanto, durou cerca de vinte anos. Ocorreu em um período de turbulências internacionais, como a Segunda Guerra Mundial. A pretensão era de uma obra faraônica, que sofreu os reveses da guerra. Grande parte do material para a construção do cinema (pisos, mármore, etc.) era importado. A operação de transportes desses materiais estava precária. Contudo, mesmo frente às dificuldades, o Cine São Luiz nasceu (VAZ, 2008).

Ambos os cinemas explicitados, situados em espaços públicos, têm como uma de suas finalidades, e como aspecto de semelhança, a exposição de filmes. Todavia, a própria criação e construção dos cines evidenciados se dão em momentos distintos, bem como a programação também difere entre si. A partir disso, traço como a hipótese inicial de que alguns condicionantes funcionam

² Disponível em: <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/equipamentos-culturais/cine-teatro-sao-luiz>>. Acesso em: 23 ago 2016.

como elementos importantes para a construção dos gostos e das preferências de filmes e de salas exibidoras desses filmes.³

Desta forma, este trabalho está organizado em três partes: no primeiro capítulo há uma espécie de reconstituição histórica do cinema em Fortaleza, no Ceará, no intuito de apreender como um bem cultural como o cinema é consumido e aceito pelos públicos, assim como analisar sua transformação e maneira como os públicos passam a lidar com ele. É visto neste capítulo que, desde o final do século XIX, com o advento da “reprodução técnica”, o cinema se transforma como expoente dessa reprodução, tendo seus públicos ampliados por uma variedade de fatores, como o próprio avanço da reprodução da imagem e do som.

No segundo capítulo há a exposição do objeto de pesquisa e dos campos a serem investigados, já contextualizados. Apresento brevemente o percurso e as metodologias empregadas para a obtenção dos dados qualitativos e quantitativos.⁴ As técnicas empregadas partem de um direcionamento teórico que a Sociologia da Cultura e a Sociologia dos Públicos oferecem no entendimento das práticas culturais. Em vista disso, a teoria bourdieusiana funciona como arcabouço central, com suas reverberações sobre consumo e hábitos culturais. Portanto, o ponto central deste capítulo dedica-se à compreensão das técnicas e teorias que contribuem para a investigação de meu objeto, dando sustentação explicativa e expositiva para o último capítulo, o qual analisarei mais profundamente os dados coletados.

No terceiro e último capítulo, começo mostrando as programações, como produtos (filmes) nacionais e internacionais se combinam, em exposição de filmes variados, embora sua maioria esteja fora do grande circuito comercial *hollywoodiano*. Além disso, apresento os condicionantes e variáveis encontrados e elencados a partir das metodologias empregadas. Esses elementos dão o suporte para a análise e a compreensão dos perfis dos públicos dos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão. Os gostos, preferências e consumo de determinados filmes são percebidos a partir de falas dos espectadores e de

³ Ao longo desta pesquisa mostro, de maneira geral e sistematizada, quais são esses filmes.

⁴ Utilizei métodos qualitativos e quantitativos pois se mostraram pertinentes para esta pesquisa, visto que o empreendimento sobre as práticas culturais toma emprestado de ambos os métodos os elementos de apreensão das práticas culturais a partir de meu recorte do objeto de pesquisa.

gráficos levantados ao longo da coleta de um ano. Variáveis como a das idades, nível de escolaridade, moradia e sexo são averiguadas para compreender a prática do consumo cinematográfico desses espectadores. Tal consumo funciona como chave-analítica para pensar questões referentes às classes sociais, importantes na compreensão de meu objeto de investigação.

2 O CINEMA EM FORTALEZA: ENTRE CINETEATRO SÃO LUIZ E CINEMA DO DRAGÃO

2.1. Fortaleza e as máquinas de reprodução de imagens e sons anteriores ao cinema

O que o cinema representa? Como ele se relaciona com as transformações sociais? De que forma ele é recepcionado? Estas questões podem ser apreendidas desde sua fase mais elementar.

Quando o cinema surgiu, por volta de 1895, ainda não possuía, digamos assim, um código próprio. O que se via eram misturas de diferentes formas culturais, como o teatro popular e os espetáculos de lanterna mágica. (COSTA, 2006). A produção do cinema, e mais precisamente os filmes, efetiva-se com a montagem das partes que compõem um filme (fotografias, áudios, roteiros, cenários, etc.), mediante o trabalho de especialistas tais como diretores de produção, engenheiros acústicos, iluminadores, operadores de câmera, etc.. As interferências dos especialistas ordenam e estabelecem o processo da produção cinematográfica (BENJAMIN, 2013).

O crescimento no número de salas de exibições se fez possível a partir de fenômenos como a industrialização, a crescente urbanização que se processa durante a segunda metade do século XX, a expansão de mercados de produtos e serviços industrializados, assim como a formação e consolidação da *indústria cultural* a partir de meados de 1970 no Brasil. Dessa forma, esses elementos contribuem de maneira efetiva para as modificações que, não só no circuito de produção de filmes nacionais, se processam nas salas exibidoras.

Frente a estas condições, o cinema encontra-se imerso nas consequências e transformações operadas na contemporaneidade. É importante também lembrar que o próprio conceito de indústria cultural introduzido pelos

frankfurtianos foi “construído como parte integrante de uma análise abrangente das características da sociedade contemporânea” (COHN, 2008, p. 70).

Os estudos sobre as produções dos bens culturais, sejam eles em caráter restrito ou expandido, desenvolveram-se de maneira diferenciada nos diferentes países. Nos Estados Unidos, meados de 1930 já se iniciam os debates sobre essa temática. Na Europa, somente no pós-guerra. Entretanto, não é suficiente apontarmos para as causas sociais mais gerais responsáveis por “atrasar” as reflexões sobre a cultura voltada para o mercado. Na verdade, é necessário entendermos as especificidades da discussão sobre cultura, em se tratando de Brasil. A partir da compreensão das particularidades brasileiras é que então poderemos entender as implicações marcadas pelos debates em curso e como se transformam com a vinda das indústrias culturais. (ORTIZ, 2006, p. 17) Estas, como visto, consolidadas durante a ditadura militar brasileira, sob forte censura.

À vista de uma compreensão das disputas, transformações e reorganizações do cinema, tomá-lo como objeto de averiguação sociológica (e no caso desta pesquisa, um dos componentes dentro de uma cadeia estrutural-relacional que o cinema está imerso, com os públicos/expectadores/consumidores) implica uma diversidade de complexidades e problemáticas que se configuram frente a essa linguagem e seus desdobramentos. Considerar os desenvolvimentos do cinema, pensar as dimensões sociais que o cercam e as quais ele se relaciona, traz consigo problemas a serem respondidos em diferentes esferas como a da racionalização e autonomização – construída durante todo o século XX. A partir dessas esferas, outra torna-se mais evidente: a modernização.

Frente a isso, as máquinas responsáveis pela projeção dos filmes surgiram como mais uma novidade entre as várias que despontavam no mundo no final do século XIX. O cinema e seus predecessores foram exibidos como novidades em círculos de cientistas, nas exposições universais, em palestras com ilustrações, ou até mesmo junto a outras formas de entretenimento como circos, parques de diversões e teatros (COSTA, 2006, p. 17).

Transformação constante. Essa talvez seja a melhor maneira de descrever os primeiros 20 anos (*sic*) do cinema, de 1895 a 1915. Diferentemente da estabilidade que caracterizou o cinema hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos de 1950, esse *primeiro cinema* testemunhou uma série de reorganizações

sucessivas em sua produção, distribuição e exibição (COSTA, 2006, p. 17).

O cinema não possui um único descobridor, visto que os aparatos diretamente ligados às novas tecnologias de reprodução de imagens não surgem a partir de um único lugar. Acontece uma junção de circunstâncias técnicas. O campo do cinema, como um todo, resulta de um processo de diferenciação e especialização profissional que se aguça com o avanço tecnológico.

Entretanto, é possível, ao menos, identificarmos aquela que seria a primeira sessão pública de cinema quando no dia 28 de dezembro de 1895, em Paris, os irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), que haviam patenteado o aparelho denominado cinematógrafo (ver imagem 1). Com este aparelho, diante de 35 espectadores, projetaram fotografias que se movimentavam (FIGURELLI, 2013).

Imagem 1 – Exemplo de cinematógrafo



Fonte: História em Cartaz (2013)

No final do século XIX, período de grandes transformações em curso e chegada das novas máquinas modernas, na Europa e no mundo, a cidade de Fortaleza possuía duas características marcantes: tranquila e provinciana. A vida política e administrativa da cidade estava imersa no regime republicano, num momento em que o Ceará passava a ganhar uma Constituição Estadual (PONTE,1993).

Em 1891, Fortaleza contava com as bases do recebimento de algumas tecnologias novas que despontavam pelo mundo. A *Empresa Telephonica do Ceará* (ETC) funcionou como mediadora central para que as novas tecnologias – entre elas, os novos aparelhos reprodutores de imagens – chegassem à capital cearense. O surgimento da ETC visou justamente o “funcionamento da rede telefônica, [e] dar-se-ia impulso à busca das conquistas que prenunciavam o novo século de grandes transformações para o mundo” (LEITE, 1995, p. 17). A ETC, então, despontou como agente introdutor de novas tecnologias, responsável por trazer as “curiosas máquinas” que “falavam e cantavam”, além dos aparelhos que reproduziam imagens em movimentos.

Ainda no mesmo ano (1891) chegava a Fortaleza, por meio do fonógrafo judeu Frederico Figner⁵ – emigrado aos Estados Unidos -, o revolucionário Fonógrafo de Edison (ver imagem 2), “impressionando a todos com a reprodução de sons, permitindo ouvir com ‘uma nitidez admirável’ discursos, poesias, músicas, galhofadas, etc.” (LEITE, 1995, p. 19) O Passeio Público serviu como primeiro espaço de apresentação dessa nova máquina de reprodução de sons.

⁵ “A contribuição de Frederico Figner no campo da inovação tecnológica em nosso país foi expressiva. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro, com sua empresa comercial Casa Edison, mais tarde como sucursal em São Paulo. Em 1894, o mesmo ano em que Édison lançou o Kinetoscope, o arrojado Figner importava e instalava [no Rio de Janeiro] a invenção americana” (LEITE, 1995, p. 19).

Imagem 2 – Phonógrafo de Edison



Fonte: Histórias com Histórias (2015)

Em 1893, na Praça do Ferreira, foi realizado, para o público, apresentações com o fonógrafo. A sessão de estreia fazia homenagem à data comemorativa da Queda da Bastilha. A influência francesa na capital alencarina era decisiva (LEITE, 1995, p. 27).

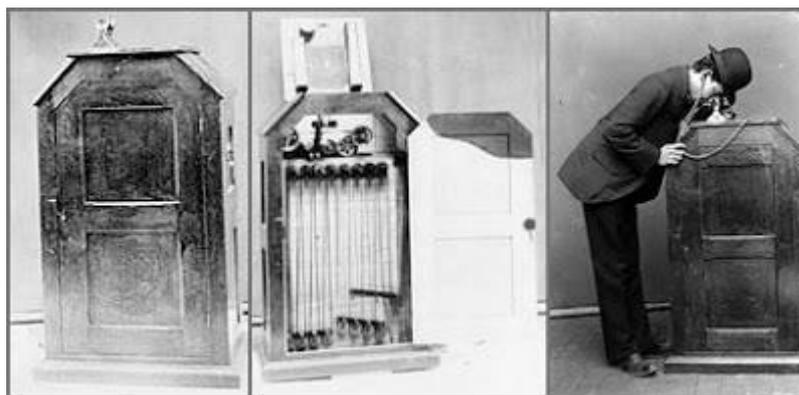
Com o avanço dos aparatos tecnológicos, a função da Empresa Telephonica do Ceará se amplia mediante a comercialização, via encomenda dos fonógrafos e aparelhos de Edison. Na cidade passam a existir cada vez mais os aparelhos de reprodução e animação de imagens e sons, momento em que se iniciam, concomitante às transformação operadas no mundo, mudanças nos padrões de vida das províncias. (LEITE, 1995)

Nos fins do século XIX, Fortaleza, embora provinciana, iniciava a empreitada para que o cinema pudesse surgir e se manter sem o espanto da população. Foi inaugurado, em 1895, também, um Panorama (espaço circular onde os espectadores conseguiam observar as apresentações sem obstáculos), exibindo espetáculos regulares de exposições de imagens. A era da fotografia chegara à Fortaleza. As apresentações expunham personalidades consagradas, mostras de lutas militares, batalhas navais, etc. (LEITE, 1995).

Na capital passava a existir um público habitual das sessões musicais e cenográficas que tomaram conta de certo espaço do entretenimento na segunda

metade do século XIX. Neste mesmo período, chega à cidade, também por meio da *Empresa Telephonica do Ceará*, os primeiros “Kinetoscopes de Edison” (imagem 3). Significativa inovação anterior ao cinema, marcou o início dos espetáculos das fotografias em movimento e dos cinemas na capital (LEITE, 1995, p. 40).

Imagem 3 – O quinetoscópio e o modo a ser assistido



Fonte: Cinematófilos (2007)

Houve, em Fortaleza, a construção de um público habitual das sessões musicais e cenográficas, na última década do século XIX, nos anos precedentes ao quinetoscópio, que representava a grande inovação precursora do cinema. Com este novo aparelho, buscou-se mais realismo para às imagens em movimento, aumentando-se seus tamanhos. A chegada dos cinematógrafos à Fortaleza ocorreu em uma conjuntura política de intensa disputa Estadual entre Clarindo de Queirós⁶ (deodorista) e Nogueira Accioly⁷ (florianista). (PONTE, 1993)

⁶ José Clarindo de Queirós foi militar, sendo um dos treze generais a lançarem um manifesto direcionado a Floriano Peixoto criticando os ações do governo nos estados e defendendo novas eleições para ao cargo de presidente da República como alternativa para a superação da crise. Disponível em: < <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/1%20Verbetes%20letra%20Q.pdf>>. Acesso em: 19 mai 2018.

⁷ Antônio Pinto Nogueira Accioly, nascido em Icó, no Ceará, filho de coronel de grande influencia, sua trajetória política o levou a várias cargos, entre eles o de Senador e governador do Ceará. Em 1896 sucedeu Bezerril Fontenelle no governo estadual. Já em 1900 transferiu o cargo a Pedro Borges, e passou a ocupar uma cadeira na Câmara dos Deputados. Voltou ao governo nos anos de 1904-1908 e 1908-1912. Disponível em: < <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ACI%C3%93LI,%20Nogueira.pdf>>. Acesso em 19 mai 2018.

Os públicos dos quinetoscópios e, tempos depois, dos cinematógrafos e do próprio cinema, surgem no momento em que autores de diferentes orientações teóricas, tais como Émile Durkheim, empreendiam estudos onde objetavam o "culto da pessoa" como elemento essencial da consciência coletiva da vida moderna (STEINER, 2016, p. 22). Isto é, a experiência de apreciação, enquanto entretenimento, de muitas maquinárias era de caráter individual, como no caso do quinetoscópio. Com o avanço da tecnologia de reprodução de imagem e som, tal entretenimento passou a ser consumido de maneira coletiva – visto nitidamente no consumo de filmes em salas de exibições. A transição do quinetoscópio para o cinematógrafo ocasionou uma transformação significativa entre o uso individual de um bem de consumo e seu uso coletivo, para públicos mais amplos reunidos em um único espaço,

No primeiro [quinetoscópio], a forma de exibição, quando se tratava do kinetoscópio de visor, era individual: seus poucos e privilegiados frequentadores tinham os olhos presos a essa máquina que exibia pequenas fotografias em movimento. Mesmo que uma sala pudesse constar de várias máquinas de exibição dispostas lado a lado, *o sentido de pertença dos indivíduos com relação ao espaço era reduzido*. A imprensa local, apesar de ressaltar com entusiasmo o 'imenso sucesso' do kinetoscópio 'em todas as capitais civilizadas', lamenta a falta do écran (tela) e, por tabela, a *forma coletiva de recepção* [...]. (VALE, 2012, p. 82-83)

Em fins de 1897, o cinematógrafo chegou à Fortaleza, sendo utilizado comercialmente primeiramente no espaço do Teatro de Variedades (VALE, 2012, p. 84). Este aparelho possibilitou a apreciação coletiva de filmes, visto que as reproduções aceleradas e abertas das imagens se transformara.

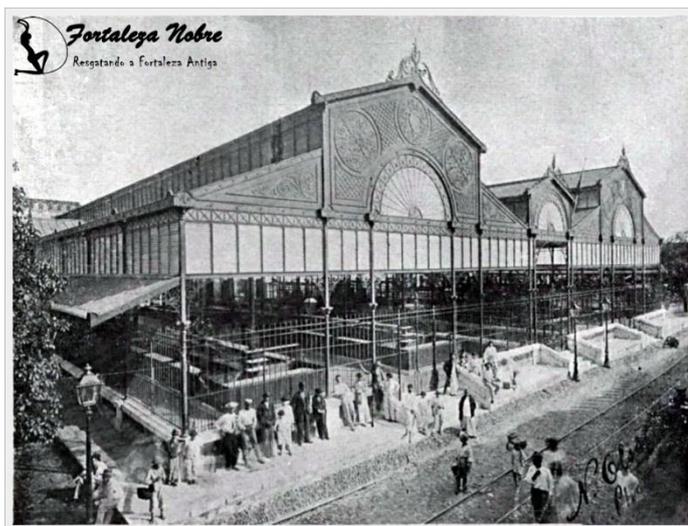
No Teatro Iracema, outro espaço para apresentações diversas na capital cearense, adaptado junto ao Clube que levava o mesmo nome, também recebeu seus cinematógrafos. Criava-se "um público embevecido pelo fascínio das vistas silenciosas ou falantes, recebia, em meio a chuvas e trovoadas, as primeiras *prescrições disciplinares* pelo 'jeitinho brasileiro' de sua audiência 'moleque'" (id. ibidem, p. 85).

O cinema surgia como uma nova atração nestes últimos anos do século XIX, como uma espécie de prenúncio à realização de uma modernização almejada pela população da cidade. Entretanto, Ponte (1993, p. 37) afirma que

“[...] no período crítico dos 3 (*sic*) governos militares cearenses, foram poucas as práticas dominantes voltadas para os anseios de modernizar Fortaleza e disciplinar a população via estratégias higienistas e comportamentais”. Esta ideia nos faz perceber que, com a vinda dos aparelhos *pré-cinema*, ainda não se tinha fortemente um caráter de exclusão de algumas formas de agir recorrentes de determinados públicos dos espetáculos vindos das máquinas predecessoras do cinema. Isto é, a censura aos comportamentos dos espetáculos fonográficos e fotográficos ainda não possuíam a dinâmica de coerção de infinidades de condutas observáveis posteriormente na história das mudanças das salas de exibições brasileiras de filmes.

Foi um período em que novas obras foram empreendidas e concluídas, com o intuito de modernizar suas estruturas. São deste período, a partir da segunda metade do século XIX as conclusões da Santa Casa de Misericórdia (1867), Assembleia Legislativa (1871), Passeio Público (1880), Estação Ferroviária João Felipe (1880) e o Mercado de Ferro (1897) (ver imagem 4). Ruas foram pavimentadas, implantou-se o sistema de iluminação pública a gás carbônico, canalizou-se a água, construiu-se um serviço de bonde à tração animal e finalmente, a população viu chegar seu primeiro telégrafo (GONDIM, 2007, p. 99).

Imagem 4 – Mercado de Ferro



Fonte: Fortaleza Nobre (2015)

Precisamente, os governos realizados entre os anos de 1896 a 1930 procuravam a modernização da cidade recorrendo à ideia de um “modelo

européu”. O cinema era parte do projeto idealizado. Os investimentos se davam na busca pelo ideário de uma “sociedade civilizada”.

Que tais obras marcassem, nos corações e mentes 'embrutecidos' da população, a crença na positividade moral e social que o progresso civilizador portava: ele produz docilidade política - já que ensina virtudes e promove a pacificação dos espíritos - e utilidade sócio-econômica, pois estimula o sentimento de solidariedade no trabalho e nas relações entre classes sociais. (PONTE, 1993, p. 39)

Como a ideia de civilização associava-se às influências do positivismo europeu, os controles sociais dos espaços públicos eram exercidos pela polícia, mas igualmente pelas políticas de higienização social.

O governo estadual investiu em remodelações nas praças do Ferreira (ver imagem 5) – onde atualmente se encontra um dos campos desta pesquisa –, Marques do Herval e da Sé. A partir da regeneração dessas três praças importantes, passou a se determinar novas regras de convívio e utilização dos espaços (PONTE, 1993).

Imagem 5 – Praça do Ferreira atualmente



Fonte: Prefeitura de Fortaleza (2016)

A vinda dos cinematógrafos, a acomodação dos aparelhos para a reprodução das imagens em movimentos, são contemporâneos das tentativas de modernização da cidade. As inspirações eram buscadas nas reformas realizadas em Paris pelo Barão Haussmann, transformando sua vida cultural. É neste momento histórico e de dinamização da vida social que surgem a Padaria

Espiritual⁸, a Academia Francesa, os movimentos para a libertação dos escravos como a Sociedade Cearense Libertadora (GONDIM, 2007). Fortaleza buscava informar-se e alinhar-se às,

[...] Reformas urbanas ocorridas na Europa, sobretudo as da França e Inglaterra, países com que as cidades brasileiras mantinham mais contatos. Tal era o caso de Fortaleza que na época contava com a presença de capitalistas, técnicos e firmas de ingleses e franceses (PONTE, 1993, p. 40).

O "embelezamento da cidade" era parte constitutiva do projeto civilizatório mencionado há pouco. Figuras como o médico e político Rodolfo Teófilo⁹ eram adeptas da crença de que a cidade "precisava civilizar-se para que o povo pudesse sair da ignorância, ociosidade, debilidade e barbarismo em que se encontrava" (PONTE, 1993, p. 50).

É importante ressaltar o que entendemos por modernização, estratégias modernizadoras, na medida em que o termo aparece sempre como sinônimo de novo, desenvolvido, em oposição às ideias de atraso. A compreensão trazida diz respeito aos processos de mudanças sociais não só em esferas locais como nacionais em conexões com transformações globalizantes. Esse processo traz elementos que perpassam a política, cultura e economia, em conexões com os bens produzidos que trazem justamente essa marca do novo em contraponto ao antigo, contribuindo também para algumas mudanças comportamentais.

Ao nos referirmos à Fortaleza e seu processo de modernização, em fins do século XIX e início do XX, identificamos os indícios deste evento na crescente urbanização, na expansão da produção dos bens culturais e no surgimento e consolidação do cinema (produção, salas de exibições, público, etc.). A modernidade, assim, pode ser compreendida como "a experiência histórica na qual se disseminaram os valores do Iluminismo, baseados na crença no progresso infinito do conhecimento científico e no aprimoramento social e moral da humanidade" (GONDIM, 2007, p. 44).

Ortiz (2015, p. 72) mostra que há algo de similar "a respeito de modernidade e moderni-zação". A modernização finda uma dimensão temporal. Já a

⁸ Movimento fundado em 1892, no centro de Fortaleza, que reuniu escritores, pintores e músicos, embora houvesse predomínio da literatura.

⁹ Destacado médico sanitário, industrial, intelectual e entusiasta científico nascido em Salvador, na Bahia.

modernidade sintetiza a realização de um processo “completado” em algumas partes do mundo.

Tal entendimento se aprimora com a sociologia, disciplina que traz em seu bojo uma perspectiva pautada na análise de que a Revolução Industrial funcionou como uma ruptura em relação ao passado.

Isso torna-se explícito quando se analisam os tipos sociais que os diversos autores utilizaram para dar conta das mudanças em curso: militar e industrial (Spencer e Comte), comunidade e sociedade (Tönnies), solidariedade mecânica e orgânica (Durkheim). [...] Os sociólogos querem entender como se estruturam as relações econômicas do capitalismo, a secularização das crenças mágico-religiosas, o fenômeno da urbanização, a constituição da sociedade civil a racionalização da gestão (fábrica, empresas, lojas de departamento), a importância da ciência e da técnica na conformação dos valores e das expectativas individuais. (ORTIZ, 2015, p. 73)

Essas introduções históricas e brevemente analíticas sobre alguns mínimos empreendimentos de um início de tentativas de modernização em Fortaleza, a partir aqui, nesta pesquisa, do cinema e seus antecessores. Essa noção contribui para o entendimento justamente de fenômenos como o da urbanização e do *surgimento* de diferentes racionalidades que se transformam, inclusive para a construção de circuitos exibidores de filmes e de seus públicos.

2.2. A formação de um circuito local exibidor de filmes

O cinema é uma linguagem que nasce com as possibilidades abertas pelas reproduções técnicas. Para Benjamin (2013, p. 52), a produção e a reprodução no cinema, por exemplo, têm, com a consolidação do capitalismo, os seus meios técnicos potencializados, aceleram-se seus processos de divulgação, distribuição e consumo. Os bens culturais se propagam de uma maneira até então inexistente.

A obra de arte sempre fora um objeto reproduzível, como mostra Benjamin (2013, p. 52). Contudo, vemos que o diferencial trazido pela reprodução técnica no capitalismo foi a capacidade de aceleração desta reprodução. Segundo Benjamin (2013), no caso do cinema, "o filme serve para exercitar o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente" (p. 63). Seria como se o cinema e as produções fílmicas estivessem procurassem uma aproximação

entre ficção e realidade – o espanto das pessoas ao verem o trem gravado no filme *A Chegada do Trem*, título original *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, em 1895, em Paris, revela um aspecto do desencaixe da apreensão daquele tipo de linguagem ficcional aproximada à realidade –, preparando os expectadores para as novas tecnologias e as novas formas de se relacionar cotidianamente com elas.

As multidões, por exemplo, nos Estados Unidos, aglomeravam-se, na maioria das vezes, em espaços por vezes improvisados. Quando as primeiras salas fixas para as exibições dos filmes começaram a surgir, com poltronas fixas e outros atrativos tais como as salas com ar-refrigerado, aos poucos se alteravam as formas de apreciação do cinema (VAZ, 2008).

Desde a primeira década do século XX, os cinematógrafos itinerantes cessaram. Neste mesmo período veio à Fortaleza Victor Di Maio, considerado um pioneiro do cinema fixo exibidor no Brasil (PONTE, 1993). Assim como ele, numa política de expansão do novo bem de consumo pelo país,

Outros pioneiros divulgaram o cinema em Fortaleza. Em 1897, o comendador Ernesto de Sá Acton importara, por meio da Empresa Telefônica do Ceará, um Kinetoscope Projetor de Edison, fazendo-o exibir no Theatro de Variedades, construído em sociedade com o empresário cearense Antônio Ferreira Braga. Na mesma época, Manoel Pereira dos Santos, proprietário do famoso Café Java, instalava um kinetoscópio de visor, numa sala da rua Formosa. Logo a seguir, ainda no mesmo ano, chega o Cinematographo dos irmãos Lumière, lançado, quase simultaneamente, na cidade pelos exibidores ambulantes Dionísio Costa e Nicola Maria Parente. No ano seguinte, o fotógrafo cearense Joaquim Moura Quineau importava de Paris um inédito Chronophotographo Démeny e, logo depois, o Alléthorama, projetores franceses não conhecidos no Brasil. (VAZ, 2008, p. 46)

Assim, por volta de 1908 a existência dos "cinemas ambulantes" começou a ter fim. As salas de cinema fixo se estabelecem na cidade criando novos hábitos, costumes, preparando as pessoas enquanto público, plateia, mas também como consumidores, aptos a pagarem pelo acesso ao bem ofertado (LEITE, 1995).

Neste novo cenário, destacavam-se os filmes franceses, como, por exemplo, a filmagem da ópera italiana para cinema *A Tosca*, uma produção da companhia *Le Film d'Art*, realizada em 1909. Em sua estreia em Fortaleza, o filme contou com acompanhamento musical por orquestra (id. ibidem, 1995).

Fortaleza ganhou ainda uma espécie de "casa de diversão permanente", a *Maison Art Nouveau*, onde era possível encontrar um aparelho cinematográfico funcionando em conjunto com outras atividades de entretenimento. O *Cine Di Maio*, criação de Victor di Maio, funcionou no espaço da *Maison*, contribuindo para fomentar na população local à frequência às nascentes salas de exibição. O mesmo empreendedor criará ainda o *Teatro Art-Nouveau*, também abrigado *Maison*, e que exibia igualmente peças fílmicas variadas, onde se destacavam as francesas, italianas, como dito anteriormente, mas ainda "a primeira realização brasileira de repercussão popular 'A Mala Sinistra'"¹⁰ (LEITE, 1995, p. 135).

O *Cine Di Maio* foi a primeira sala de cinema permanente de Fortaleza, apesar do trabalho de formação de público desenvolvido por seu criador, o negócio enfrentou dificuldades, com especial destaque para a pouca oferta de distribuidoras de filmes e ao cumprimento de alguns "códigos de conduta" por parte do público. Neste sentido, o dono do cinematógrafo fazia apelos constantes ao público para que evitasse fumar, ou conversar, durante as exibições.

O *Cinematógrafo Art-Nouveau*, seu precursor, foi criado por Severiano Ribeiro¹¹, comerciante que juntara o novo empreendimento do cinema com seus negócios já estabelecidos no comércio local, como livrarias e cafés. Neste sentido, acentuando a afinidade entre seus tipos de comércio, ele transformará seu *Café Riche*, em *Cine Riche* (VAZ, 2008).

O *Art-Nouveau* passou por reformas e implantações de novidades. Visto a concorrência de Ribeiro e outros exibidores, o *Cine Di Maio* sucumbiu, encerrando suas atividades. Contudo, a sala de Victor Di Maio continuou montada à espera de um arrendatário. Ribeiro viu aí uma oportunidade, mesmo diante da saturação no mercado exibidor local, colocou em prática uma nova ideia. Arrendou o imóvel (VAZ, 2008).

Leite relata que:

¹⁰ Filme de suspense e drama do diretor Antônio Leal, com duração de 21 minutos, e produzido pela *Photo-Cinematographica Brasileira, Ferrez e Filhos*.

¹¹ Da união entre Luiz Severiano Ribeiro (pai) e Maria Felícia Caracas (mãe) nasceria Luiz Severiano Ribeiro Filho que, após a morte de seu pai, retiraria o Filho de seu nome. Natural de Baturité, no Ceará, o jovem desenvolveu certas aptidões para o comércio, abrindo livrarias e cafés por Fortaleza. Um desses cafés, o *Riche*, posteriormente foi transformado em cinema. O cinema por sua vez, especialmente as salas de exibições, configurou-se como seu grande empreendimento (VAZ, 2008).

Em fins de 1914, Victor Di Maio fecha seu cinema e deixa o Ceará. Os projetores do seu cinema seriam utilizados, tempos depois, pela firma Empreza Meirelles, Filho & Cia.. No efêmero Amerikan Kinema, e o primitivo prédio desocupado, utilizado por Luiz Severiano Ribeiro, que desponta no cenário empresarial, na montagem do Cinema Riche. (LEITE, 1995, p. 139-140)

O Teatro José de Alencar¹², a casa mais importante da cidade em termos de estrutura para a realização de espetáculos distintos, também exibia filmes. Eram tempos de tentativas de expansão do cinema na capital, os espaços variavam entre teatros, praças e mansões, que exibiam filmes antigos em cópias desgastadas, filmes mudos, quando a sonorização já era uma realidade plausível em muitos lugares (LEITE, 1995, p. 210).

As duas primeiras décadas do século XX viram surgir este tipo de cinema em Fortaleza. Marcadas pela precariedade, dificuldades de acesso às novidades e lançamentos, o negócio começou a organizar-se de maneira mais racionalizada com os empreendimentos de Severiano Ribeiro. Foi com ele que as salas passaram a funcionar em sistema de “arrendamento”, por um período mínimo de cinco anos, pagando-se ao proprietário uma renda fixa, as salas ganhavam um espaço fixo, com uma programação pré-estabelecida, o que contribuía para a criação de um regularidade importante para a formação de públicos e plateias. Era uma forma de organização administrativa do negócio até então inexistente.

A partir daí, surgem alguns dos cinemas mais importantes da cidade, tais como o *Polytheama* (1911), *Majestic-Palace* (1917) (ver imagens 7 e 8), *Moderno* (1921), *Cine Diogo* (1940), *Cine Ventura* (1941), entre outros.

¹² Dois anos após sua inauguração, o teatro foi aberto aos espetáculos cinematográficos. Ainda nesse período, mais precisamente em 1915, houve uma temporada curta de maquinárias como a do ‘cinema falante’ pelo Quinetoscópio de Edison. Eram espécies de fitas ‘cantantes’. O teatro passou muitos anos após 1915 para abrigar outros espetáculos do cinema. Foi somente em 1932 que o cinema retorna como uma de suas atrações (BARROSO, 2002).

Imagem 6 – Cinema Majestic Palace, na Praça do Ferreira, nos anos de 1920



Fonte: Fortaleza em Fotos (2015)

Imagem 7 – O público acomodado nas cadeiras do Majestic em 1917



Fonte: Fortaleza em Fotos (2015)

Leite (1995) mostra que:

Quando da construção do prédio de quatro andares, em alvenaria, o seu proprietário Plácido de Carvalho – responsável pela edificação de outros notáveis prédios da cidade, foi procurado por Luiz Severiano Ribeiro e Alfredo Salgado, que propunham a arrendar a parte térrea para um cinema. Severiano Ribeiro já era proprietário, com associação de capitais de Alfredo Salgado, dos cinemas Polytheama e Riche. Negócio aceito. E a cidade ganhava o seu mais luxuoso cinema, salão que deteria a liderança do circuito Ribeiro até o ano de 1921, quando inaugura o Cinema Moderno (p. 309).

O Majestic funcionava como empreendimento que daria ares de “modernidade” à cidade. O Cine Moderno, veio na esteira do *Majestic*, e foi um empreendimento da empresa de Severiano Ribeiro. Alterava-se o circuito local exibidor sob a inspiração de estratégias aplicadas em outras realidades. Novas formas de distribuição dos filmes foram intensificadas no país como um todo; associadas à existência fixa das salas e à uma programação regular e burocraticamente organizada o cinema caminhava para sua transformação de um negócio para “apreciadores”, para um negócio para “consumidores”. O público assistirá não mais apenas os velhos filmes europeus, as óperas filmadas, mas terá acesso aos filmes norteamericanos, com durações mais longas e recursos técnicos mais apurados.

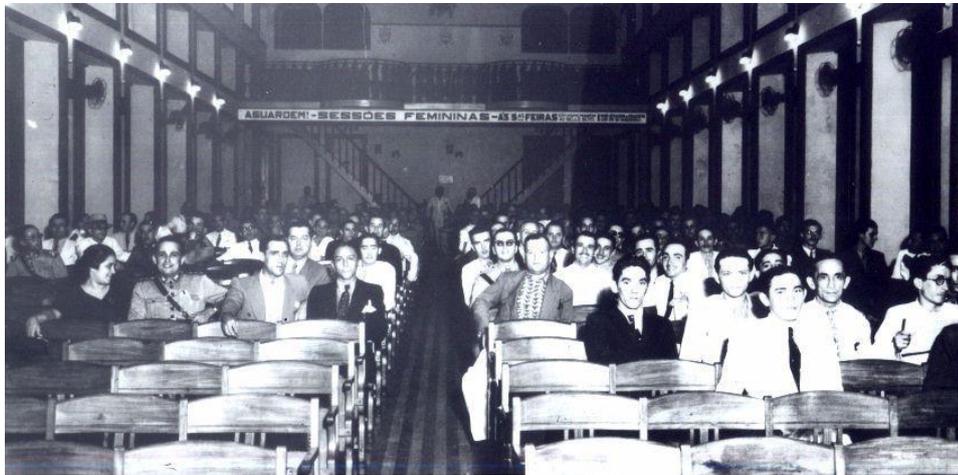
Uma vez estabelecida esta nova estrutura, novas estratégias para atrair os públicos mais variados iam se consolidando. Ainda no Cine Moderno (ver imagens 9 e 10), Severiano Ribeiro criou diferentes tipos de promoções, dentre elas, destacou-se a chamada “Vesperal Elegante”, realizando sessões no horário da tarde. Lá foi exibida a primeira sessão de cinema falado, com o filme *Melodia da Broadway*¹³ (VAZ, 2008).

Nos dias seguintes ao evento, Severiano Ribeiro mandaria publicar nos jornais nota explicativa na qual reconhecia o êxito da novidade e anunciava ingressos especiais para pessoas 'modestamente vestidas' - que poderiam usar as entradas laterais do salão principal para ocupar espaços aqui chamados de geral ou poleiros, como diziam pejorativamente os cariocas. Assim, elas estariam livres do constrangimento de ficar lado a lado, na entrada social, com os

¹³ Produção estadunidense de 1929, dirigida por Harry Beaumont, sendo uma comédia musical com romance.

privilegiados que ostentavam o melhor da moda, numa época de muitas formalidades. [...]. (VAZ, 2008, p. 69)

Imagem 8 – Cine Moderno durante exibição do filme *Lampião* em 1937



Fonte: Fortaleza Nobre (2010)

Imagem 9 – Frente do Cine Moderno



Fonte: Fortaleza em Fotos (2015)

Essa novidade no cenário fortalezense trazida por Ribeiro, possibilitando sessões para “pessoas modestamente vestidas”, mostra indícios de abertura para algumas mudanças de públicos. Todavia, traz consigo ainda de maneira

marcante as diferenças socio-culturais marcadas pelas próprias espacialidades dentro das salas de exibições.

Com o aparecimento do cinema fixo em Fortaleza, e especialmente sua consolidação, cria-se um olhar diferenciado sobre este novo espaço sociocultural específico,

Se a sala de exibição deveria ser o espelho da nova ordem, também ela estava sujeito aos efeitos normativos pelos quais passava a sociedade local, sob a intervenção das campanhas de higienização social e dos mecanismos assistencialistas e policiais empenhados na constituição de uma *urbanidade salubre e disciplinada* (VALE, 2012, p. 87).

Independente do conteúdo fílmico a ser exibido, nos grandes cinemas de Fortaleza existiam formas de condutas, códigos de ação a serem cumpridos nas salas, o que, em geral, segregava os menos abastados do ponto de vista econômico, social e/ou cultural. As fotografias que ilustram este trabalho apontam para a percepção da origem social do público de cinema em Fortaleza. Os cinemas “populares” irão surgir na década de 1930. As salas vão passar a funcionar como espaços sociais onde se disputam legitimidades.

O mais popular de nossos cinemas, frequentado por pessoas simples e humildes, provavelmente tenha sido o Cine Luz [ver imagem 11], principalmente nos seus últimos anos de funcionamento. A razão dessa frequência nitidamente popular, advinha de sua localização na Praça Castro Carreira ou Praça da Estação, na esquina das ruas General Sampaio com Castro e Silva, no lado oposto da Estação Central dos trens da Rede Viação Cearense. [...] Quando de sua inauguração, entretanto, o Cine Luz propunha-se a ser um cinema destinado ao público do melhor nível social, tendo como destaque ter sido o primeiro dos pequenos cinemas que surgiram já sonorizados, ainda no período do processo de Vitaphone. (LEITE, 1995, p. 421)

Após a sonorização dos filmes, o *Cine Diogo* (1940) inaugurou seu sistema de refrigeração. Não tardou e o equipamento virou propriedade de Severiano Ribeiro. A partir de 1940, ele passou a compôr um dos cinemas mais importantes da rede de cinemas montadas por Severiano na capital cearense.

Imagem 10 – Interior da sala de exibição do Cine Diogo, em 1941



Fonte: livro *A tela prateada*, de Ary Bezerra Leite (2011)

A cidade termina esta primeira metade do século XX com um circuito de salas de exibição considerável. Isto proporcionou o surgimento de novas perspectivas de compreensão da importância do cinema como negócio para os agentes empreendedores e criou, junto ao público, um conjunto de regularidades que favoreceu a criação de um novo hábito de consumo. A partir daqui, observaremos o surgimento de um conjunto significativo de disputas sociais, econômicas, políticas e culturais, nos âmbitos local e nacional, evidenciando a importância que o cinema adquiriu tanto do ponto de vista material, quanto do ponto de vista simbólico.

2.3. Disputas e rupturas no circuito local de exibição de filmes em conexão com as transformações nacionais

Após a década de 1940, a empresa de Severiano Ribeiro possuía o controle da maioria das salas de exibição existentes em Fortaleza. Aos poucos constituiu-se um monopólio, ao qual somaram-se a propriedade do Cine São Luiz (ver imagens 14 e 15), inaugurado em 1958, e rapidamente transformado no mais importante cinema de rua da cidade. No início da construção do Cine São Luiz, Ribeiro comentara: “quero em minha terra o cinema mais luxuoso do Brasil e não apenas do Ceará” (VAZ, 2008, p. 79).

A construção do Cine durou cerca de vinte anos. Ocorreu em um período de turbulências internacionais, como a Segunda Guerra Mundial. Grande parte do material para a construção do cinema (pisos, mármore, etc.) foi importado, de modo a fazer concorrência às salas existentes, mas também marcar a força de Severiano Ribeiro no cenário nacional.

Imagem 11 – Estreia do São Luiz, em 1958, com exibição do filme Anastacia



Fonte: Fortaleza em Fotos (2015)

Imagem 12 – Cine São Luiz concorria com cinemas como o Diogo e o Jangada



Fonte: Jornal O Povo (2018)

Algumas resistências se interpunham ao monopólio estabelecido, como no caso do Grupo Cinemar¹⁴, instalando o Cine Jangada. Com este cinema, o grupo “[iniciou] as suas atividades como circuito exibidor independente, apoiada na reentrada do cinema europeu no mercado brasileiro, através de distribuidoras como França Filmes do Brasil e Art-Films” (LEITE, 2011, p. 369). Esta via “alternativa” de exibição de filmes europeus é sintomática na medida em que se busca contrapor aos cinemas que Severiano Ribeiro controlava e suas programações centradas nas produções *hollywoodianas*, intensificadas mundo afora após o fim da Guerra.

No plano nacional, as dificuldades relativas à produção e exibição dos filmes, sobretudo quando as produções *hollywoodianas* adquiriram certa hegemonia. A falta de recursos financeiros para a produção de filmes brasileiros aumentava a complexidade dos desafios colocados à completa realização dos circuitos cinematográficos no país. Entretanto, houve certa continuidade das produções de filmes brasileiros, mas isso não significa que houvesse uma indústria cinematográfica operando normalmente no país (GOMES, 2016).

Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prossequindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiros. São obrigados os nossos filmes a enfrentar o desinteresse e conseqüente má vontade do comércio, conseguindo exibições graças apenas ao amparo legal. [...] Uma das conseqüências dessa situação injusta é levar produtores e cineastas a se preocuparem demasiadamente com a exportação dos respectivos filmes, superestimando a importância dos festivais internacionais. As inteligências e energias ficam assim distraídas do único objetivo que realmente importa ao nosso filme: o público e o mercado brasileiros. O problema não é aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas sim diminuir o número de fitas estrangeiras aqui exibidas. Será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos das salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais. (GOMES, 2016, p. 82-83)

Os grandes concorrentes brasileiro são as produções europeias, em menor escala, e o cinema norte-americano. Para termos uma ideia, em 1941, foram lançados no Brasil 460 filmes de longa-metragem, sendo somente quatro

¹⁴ Fundado pelo advogado e empresário Amadeu Barros Leal, o Grupo Cinemar foi uma rede de cinemas que possuía o Jangada como sala de exibição principal. Além do Cine Jangada, fundou os cines Samburá (ver imagem 16), Araçanga, Toaçu e Atapu. Disponível em: <<http://crecheamadeubarrosleal.org.br/quem-somos/amadeu-barros-leal/>>. Acesso em: 16 ago 2017.

produções brasileiras, em 1942: 409/1; 1943: 362/6; 1953: 578/34; 1954: 490/21. (BERNARDET, 2009, p. 22). Disparidades como estas marcavam a nacionalidade dos produtos exibidos nas salas de cinema do Brasil. No Ceará, a realidade não era diferente.

A questão nacional, neste período se coloca como ponto importante, principalmente em relação a formação da identidade nacional, parte considerável da formação do Brasil moderno. Sobre esta questão, construíram-se diferentes correntes de pensamento. Algumas mais conservadoras, como em Sívio Romero e Gilberto Freyre, outras nem tanto. O campo da cultura, se pensado em termos estruturais, é fundamental compreendê-lo levando em consideração a atuação do Estado brasileiro, que funciona como um dos elementos definidores e de dinamização da problemática cultural nacional que perpassa o século XX. Algumas áreas específicas como a do cinema funcionaram como meio para a compreensão dessa dinâmica com o estado. Todavia, faltavam aos autores dos trabalhos uma infinidade de informações que dificultavam uma discussão mais abrangente (ORTIZ, 2012).

Ainda que houvesse dificuldades analíticas para o desenvolvimento de trabalhos abrangentes, alguns fenômenos serviam para as reflexões das transformações estruturais que permeavam a produção dos bens culturais e seu consumo. A concentração da população nos centros urbanos e o crescimento de uma classe média permitiu a criação de espaços culturais onde os bens simbólicos passariam a ser consumidos por um público maior. É nesse cenário, como o do ano de 1964, que se inaugura um período de forte repressão ideológica e política, “mas significa também a emergência de um mercado que incorpora em seu seio tanto as empresas privadas como as instituições governamentais” (ORTIZ, 2012, p. 83).

Se entre as décadas de 1940 e 1950 pode-se considerar uma etapa incipiente de uma sociedade de consumo, os anos meados de 1960 e 1970 se caracterizam, sob o aspecto da cultural, pela consolidação de um mercado de bens culturais, com setores desenvolvidos de maneira diferenciada ao longo desse período (ORTIZ, 2006, p. 133).

O surgimento e consolidação de um mercado de bens de consumo no Brasil é marcado, especialmente durante o período de 1964-1980, por uma imensa expansão da produção, distribuição e do consumo dos bens culturais. É

justamente nesse período que se consolidam os grandes conglomerados controladores dos meios de comunicação de massa, como a Editora Abril e TV Globo. Não há dúvida de que as políticas estatais pós-1964 têm um impacto objetivo sobre o mercado cultural, com suas pluralidades. O Estado passa a deixar às empresas privadas as administrações dos meios de comunicação de massa e investe sobremaneira nas esferas do teatro (Serviço Nacional de Teatro), do livro didático (Instituto Nacional do Livro), das artes e folclore (Funarte) e do cinema (Embrafilme). Mas as políticas de promoção da cultura se definiam a partir de visões autoritárias que se desdobram justamente no próprio plano da cultura através da censura e por incentivos a determinadas ações dos mediadores e produtores culturais (ORTIZ, 2006). Contudo, é justamente o Estado que promove uma infraestrutura tecnológica e dá “garantias” às empresas privadas a serem efetivadas, embora reserve a si o controle final dos meios de comunicação. Todavia, como mostra Ortiz (2012):

A ideologia da segurança nacional, que está na origem da política da telecomunicação no Brasil, se prolonga, desta forma, enquanto controle ideológico e político. O espaço de atuação das empresas privadas encontra-se, assim, delimitado pelos critérios que orientam as atividades do Estado autoritário (o que muitas vezes implica choques entre os interesses da empresa em relação ao Estado)”. (p. 88)

Nesta ocasião, as políticas de apoio ao desenvolvimento do cinema nacional, apoiadas pela ideologia da segurança nacional, procuravam alicerçar as bases para um empreendimento industrial.

Com o surgimento e consolidação de um mercado de bens de consumo no Brasil, viu-se fortemente uma modernização pautada no autoritarismo do regime militar que se instaura a partir de 1964, trazendo duplo significado: político e econômico. O Estado atuou junto às esferas culturais, incentivando a criação de novas instituições, iniciando um longo processo de gestação de políticas voltadas para a cultura. Promovem uma indústria cultural mas em seu aspecto político se utilizam repressões, censuras, exílios, prisões, e outros meios de reprimir os pensamentos contrário ao regime (ORTIZ, 2006).

Quando essa consolidação cultural e política acontecem reorientam-se às políticas voltadas para o incentivo ao desenvolvimento do cinema nacional. As décadas de 1960 à 1980, pelo tipo de produção cinematográfica que exigia grande soma de investimentos, mesmo diante das dificuldades estruturais, é

oposto ao encontrado nos anos de 1950. Criou-se o Instituto Nacional do Cinema, em 1966, e depois a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), em 1969. Com eles a produção cinematográfica nacional de longa metragem viu um momento de expansão. Meados de 1975 foi produzido 89 filmes, e em 1980, 103 longa-metragens.¹⁵ A maioria dessas produções eram pornográficas ou pornochanchadas (ORTIZ, 2006).

Todavia,

Não é somente o cinema brasileiro que se expande. Muitas vezes uma oposição muito rígida entre o nacional e o estrangeiro, que é sem dúvida real e importante no campo cinematográfico, nos impede de perceber que é o próprio hábito de ir ao cinema que se consolida no período que estamos considerando. Na década de 70 (*sic*) a evolução do número de espectadores é a seguinte: em 1971, 203 milhões; atinge em 1976 um pico de 250 milhões; e cai em 1980 para 164 milhões (ORTIZ, 2006, p. 124-125).

O número de espectadores nos cinemas nacionais crescem, mas é visto um declínio a partir de 1980. Esse declínio se dá por diversos fatores: o fechamento da maioria das salas de exibições de bairro (este fenômeno ocorre de maneira acentuada também em Fortaleza), a concentração das salas em zonas urbanas de estrutura mais adequadas ao entretenimento (*shopping centers* e restaurantes, por exemplo), o surgimento do video cassete, mas também pela renda da população, pelo encarecimento dos ingressos (ORTIZ, 2006).

Galvão (2003) mostra que:

De fato, há uma correlação entre o preço cobrado pelo ingresso e a quantidade de ingressos vendidos: quando maior o preço, menor a quantidade de público nas salas de exibição. Os anos de maior afluência de público às salas de cinema no Brasil ocorreram quando o preço do ingresso era compatível com o nível de renda dos brasileiros. De 1971 a 1979, período no qual o público médio anual era da ordem de 214 milhões, o PMI médio anual era equivalente a US\$ 0,38. No ano de 1980,

¹⁵ “[...] Neste período, verá consolidar-se um mercado de amplas proporções, ainda que majoritariamente ocupado pelo produto estrangeiro brasileiro (*sic*) conhece a fase áurea de sua relação industrial intermediada pelo Estado. Um exemplo disso é o aumento da obrigatoriedade de exibição do filme nacional na década de 70. Em 1979, a reserva de mercado para o longa-metragem brasileiro está estabelecida em 140 dias/ano. [...] O fato de o Estado ter interferido dessa forma, criou tensão entre as partes envolvidas na Indústria Cinematográfica. Os exibidores criticam a exibição compulsória, enquanto o produtor nacional se contou com o apoio do Governo para competir com o cinema estrangeiro. O clima de tensão aumenta com a criação da Lei da Dobra, em 1977, pela Resolução Concine nº 10, a qual exigia que se mantivesse o filme brasileiro em cartaz na segunda semana, quando a frequência de espectadores da primeira semana fosse igual ou superior à frequência média semanal daquele cinema, no semestre anterior. Os exibidores poderiam retirar de cartaz o filme que não alcançasse 60% da frequência média semanal do cinema”. (COELHO, 2009, p. 38)

o PMI aumentou de US\$ 0,45 para US\$ 2,38 – um aumento de 524% em relação ao ano anterior. O público de cinema caiu drasticamente nos anos seguintes a esse aumento. (p. 170)

No estado do Ceará, e conseqüentemente em Fortaleza, também acompanha esse declínio a nível nacional, mas o incentivo ao cinema local – em termos de produção – só ocorrerá décadas depois. Não à toa, entre as décadas de 1960 a 1980, registrou-se a inauguração de diversas novas salas de exibições¹⁶ de filmes em Fortaleza, com aparelhos mais sofisticados para a reprodução das imagens.

Todavia, como visto ainda que inicialmente, o processo de transformação que possibilitou o aumento das salas de exibições de filmes e o crescimento do número de expectadores nacionalmente, bem como as mudanças do cenário de produção de filmes nacionais e a formação de uma indústria cultural, só foram possíveis por meio de uma modernização autoritária.

2.4. A modernização no Ceará e o surgimento de um polo de audiovisual em Fortaleza

Acreditava-se que a modernização tomada como valor em si traria e abriria caminho para a superação do atraso nacional. Entretanto, um dos problemas surgidos com essa tentativa “homogeneizante” era o descompasso de desenvolvimento das diferentes regiões do país. Do ponto de vista econômico e do desenvolvimento regional, por exemplo, a integração do Nordeste ao projeto de modernização do país é incrementada com a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) em 1959. Ela era a responsável pela operacionalização dos planos de modernização e industrialização da estrutura econômica regional, baseadas numa compreensão técnica dos problemas encontrados no Nordeste desse período (MENDES, 2015). A ideia era atenuar os desequilíbrios e conflitos regionais. Como mostra Oliveira (1981):

¹⁶ “Foram estes os novos espaços [onde surgiram o] espetáculo cinematográfico: Vila Brasil, [...] Alto da Balança, Pio X, Mondubim, [...] Aldeota, [...] Parangaba. [...] Os cinemas de arte Geo-Studio, Credimus e Zoom Studio, o primeiro espaço pornô Palladium e, nos primeiros shoppings da cidade, o Cine-Center-Um e as salas geminadas Iguatemi I, II e III. O público passou a ter novas alternativas, com o aparecimento de salas de exibição gratuita, como a Casa Amarela [1971], da Universidade Federal do Ceará”. (BIZERRIL, 2012, p.75-77)

A SUDENE traz inscrita, desde a sua origem, a marca da intervenção “planejada” no seu programa, que se reflete mesmo nos textos das leis de sua criação e de seus planos-diretores, isto é, de uma tentativa de superação do conflito de classes intra-regional e de uma expansão, pelo poder de coerção do Estado, do capitalismo do Centro-Sul. (p. 116)

Nesse sentido de tentativas modernizadoras, mas em um âmbito local, Barreto (2008) enfatiza que:

[...] alguns autores acreditam que já nos anos 40 (*sic*), precisamente no período Pós-Segunda Guerra, senão em todo o estado, pelo menos em Fortaleza, a modernidade “já se fazia presente materialmente”, através do consumo de mercadorias importadas. O aparecimento de produtos norte-americanos, nas lojas e demais estabelecimentos comerciais de Fortaleza, evidenciava a configuração de uma nova realidade, relacionando assim modernidade e consumo. (p. 157-158)

Em Fortaleza já era possível perceber os desejos de modernização advindos do avanço tecnológico, com o crescimento urbano e pela propagação e aumento do consumo de bens importados. Todavia, não existia ainda uma estrutura capaz de fazer avançar de forma efetiva essa modernização na capital.

Acompanhando esta ideia de que modernização é sinônimo de novo, de materialização e uso de algumas tecnologias e aparelhos técnicos, a cidade viu surgir em 1960 seu primeiro canal de televisão: a TV Ceará. Como mostra Mariana Barreto (2008, p. 155), a chegada dessa TV, funciona como uma das tentativas de modernização cultural no estado, mas que possui suas especificidades, distintas das ocorridas no centro econômico nacional do eixo Rio-São Paulo.

A inauguração da sucursal dos Diários Associados ocorreu quando havia um incipiente mercado de bens culturais na cidade. Na verdade, a televisão chegava para,

[...] atender aos anseios de uma elite ávida por progresso, desenvolvimento e enriquecimento cultural, que vinculou modernização a desenvolvimento, num reflexo de uma associação comum elaborada por intelectuais e classes dirigentes para a construção de uma identidade nacional, nos anos 50 e 60, no Brasil. (BARRETO, 2008, p. 156)

Um processo de modernização das estruturas econômicas, sociais, políticas de uma sociedade exigem bem mais que a aquisição e implementação de novos objetos técnicos. É necessário uma transformação estrutural de ideias

e ações, para então acompanhar as demonstrações da força tecnológica que o mundo ocidental demonstrara no pós guerra, que faz surgir uma racionalidade instrumental que visa os fins, à luz do que mostra Weber (2014, p. 52) quando do seu entendimento de uma racionalidade *formal* da gestão econômica.

Essa racionalidade também invade a produção dos bens culturais, tornando-se parte basilar das indústrias culturais, em que sua produção é pautada em racionalidades técnicas, onde os produtos culturais se inserem aos moldes de produções fabris, isto é, há uma regimento de produção pautado pelas mesmas normas e objetivos: a venda do produto. “O espírito capitalista e racional penetra dessa forma a esfera cultural e organização a produção nos moldes empresariais das indústrias” (ORTIZ, 2006, p. 55). Há aqui um cumprimento de uma função econômica em meio a uma cultura administrada. O cinema, o rádio, as revistas, etc., estão operando a partir de uma reprodutibilidade técnica que padroniza esses bens, trazendo certa coesão e unidade. Isso acontece, numa visão frankfurtiana, sob o:

[...] Pretendo atendimento ao gosto do consumidor, promove-se seu nivelamento, sua normalização e padronização – ditados pelos setores mais poderosos da indústria, aos quais se submete a indústria cultural – , recalcando, “pelo controle da consciência individual”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 114)

Contudo, como vimos, em fins da década de 1959, quando a televisão chega ao Ceará, suas estruturas não estão modernizadas. Para termos uma ideia a população do estado “em 1960 a população do Ceará era de 3.337.856 habitantes, dos quais 66% estavam no campo e 34% na cidade” (BARRETO, 2008, p. 163). Não tínhamos um público e, conseqüentemente uma oferta de bens de consumo em massa.

A construção progressiva de um sistema de produção de bens culturais, como mostra BOURDIEU (2007) é paralelo ao desenvolvimento de diferenciação existente no processo de diferenciação dos públicos, passando a existir diferentes categorias de produtores que destinam seus produtos e que as condições praticáveis dessas produções estão encontradas na natureza dos bens simbólicos O sociólogo vai além e mostra que estes bens

[...] Constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações –, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção

econômica reafirma a consagração cultural (BOURDIEU, 2007, p. 102-103)

Com o advento dos anos de 1970, quando no Brasil podemos afirmar que se consolidara um mercado de bens culturais. No caso do Ceará, as políticas desenvolvimentistas atuam no sentido de realizar a modernização do Estado, mas também integrá-lo no contexto da nação. Como mostra Barbalho (2005), esses projetos funcionaram como “elemento catalisador da união de parte das elites cearenses, cujas marcas históricas são as da fragmentação e do conflito, em torno da integração de interesses sociopolíticos e econômicos comuns” (p. 40).

Para a implementação e prática de estratégias desenvolvimentistas conservadoras três governadores se destacaram como aqueles cujos mandatos concentraram a realização das obras de maior envergadura para a inserção do Ceará num cenário competitivo do ponto de vista nacional: César Cals(1971-1975), Adauto Bezerra (1975-1978) e Virgílio Távora (1963-1967 / 1978-1982). De acordo com Barbalho (2005),

Se, de um lado, persistem as práticas clientelistas e autoritárias (que não são exclusivas do coronelismo), de outro, novos elementos e valores, afinados com o ideário da modernidade, ou pelo menos da modernização, são agregados por estes políticos, em especial por Virgílio Távora: burocratização do poder público, planejamento governamental, desenvolvimento econômico por meio da industrialização etc.. (p. 38)

Virgílio Távora, buscou modernizar a economia e o aparato administrado do governo, tendo como intuito por o Estado em variados âmbitos sociais (CARVALHO, 2002). Em sua primeira gestão, por exemplo, visando uma modernização do estado, instaurou a ideia de um planejamento a partir do Plano de Metas Governamentais (PLAMEG), em que incluiu o Ceará no programa de eletrificação da Campanhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF), utilizando também de incentivos fiscais para tentar promover um parque industrial no estado (BARBALHO, 2005, p. 36). César Cals buscou dar continuidade às tentativas de modernização, beneficiado pelo “milagre econômico”. Por fim, Adauto Bezerra que “tratou do saneamento básico de Fortaleza, ampliou a malha rodoviária e interiorizou o Banco Estadual do Ceará (BEC)” (BARBALHO, 2005, p. 37).

A partir dessas tentativas de modernização, o cinema (produção e recepção, especialmente) sofrerá influência em Fortaleza para o desenvolvimento de uma nova fase, a partir do chamado “Governo das Mudanças”¹⁷, com o surgimento de ações visando tornar os profissionais cearenses aptos às transformações globalizantes da produção de bens, entre eles os bens culturais.

Esse é um período de transição trazido pelas campanhas publicitárias, onde se viu a construção de uma narrativa polarizada (“velho” *versus* “moderno”) nas disputas políticas do estado. Ascende, frente a isso, justamente o “Governo das Mudanças”, com uma nova elite que em pouco tempo ganha destaque nacional: o grupo liderado por Tasso Jereissati:

Naquela ocasião, foram conduzidos aos governos dos três principais Estados nordestinos candidatos comprometidos com a superação de práticas políticas clientelistas: Valdir Pires, na Bahia, Miguel Arraes, em Pernambuco, e o próprio Tasso Jereissati, no Ceará. Contudo, apenas nesse último Estado consolidou-se o domínio político do novo grupo, na medida em que Tasso conseguiu eleger seu sucessor e reeleger-se garantindo a supremacia de um partido político também novo, o PSDB, ao qual se filiara em janeiro de 1990, e do qual viria a ser presidente. (GONDIM, 1995, p. 2)

Embora a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-Ce) tenha sido criada em 1966, durante o governo de Virgílio Távora, desincorporando-se da Secretaria de Educação, foi na fase política de mudanças de poder que a Secult começa a ser vista com mais atenção em comparação ao que havia sido feito até então.¹⁸

Todavia, vale salientar que Tasso Jereissati, em sua primeira gestão à frente do governo cearense, não percebeu a importância que a cultura poderia desempenhar, especialmente no que se refere ao estabelecimento de uma imagem do Ceará moderno. A partir do momento em que se observou o potencial que a cultura trazia para a distinção entre a “tradição” e o “moderno”, a Secult passou a receber uma maior atenção.¹⁹

¹⁷ Estes governos foram compostos por Tasso Jereissati, em duas gestões (1987- 1990 e 1995-1998), e Ciro Gomes, em uma gestão (1991-1994).

¹⁸ Disponível em: <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/biblioteca-virtual-secult>>. Acesso em: 8 jul. 2018.

¹⁹ “De maneira geral, os órgãos gestores da cultura (municipais, estaduais e federais) tornaram-se locais privilegiados para práticas clientelistas, marcadas por relações de intimismo entre intelectuais e artistas e o poder”. (BARBALHO, 2005, p. 51) Além disso, até certo período do primeiro governo Tasso, a Secult foi relegada a uma secretaria de patronagem, sendo mais sujeita à pressões clientelistas e patrimonialistas.

Tasso Jereissati encontra o campo cultural cearense fragilizado pelo incipiente investimento na área. Com isso, uma de suas ações, após romper com parte de sua base política, isto é, se desvincular de lideranças do PMDB, que dominou a Secretaria de Cultura, foi trazer Violeta Arraes para assumir a secretaria – visando certa modernização da cultura –, e que embora morasse na França até então, possuía influência com a classe artística nacional – o que não a isentou de críticas. Como mostra Barbalho (2005, p. 62-63), em sua gestão à frente da Secult pode ser definido três linhas de ação: (1) recuperação dos espaços físicos da Secult, (2) investimento em eventos de grande porte e (3) a tentativa de instalação do polo de cinema no Ceará.

Este é um período em que a secretaria passou a operar diante de um clima menos dificultoso à produção cinematográfica com a Lei Rouanet (1991) e, posteriormente, do Audiovisual (1993), tendo como um contexto local a possibilidade que o cinema traria de conferir prestígio institucional que os Governos das Mudanças almejavam.

No governo de Ciro Gomes, posterior ao de Jereissati, buscou-se certa continuidade aos ideais de Violeta Arrais. Desse modo, a Secult foi assumida por Augusto Pontes, que por uma dificultosa correlação de forças internas do campo cultural teve que deixar o cargo, assumido em seguida por Paulo Linhares.

Foi neste período que foram criados cursos promovidos pelo projeto chamado “Luz, Câmera e Imaginação”²⁰, onde traziam profissionais de fora do estado e do país, conferindo também apoio e legitimidade, o que acarretava em respaldo político e cultural para a Secult (BARBALHO, 2007).

Essas possibilidades de investimentos no cinema regional permaneceram reforçadas com a gestão de Paulo Linhares à frente da secretaria. Linhares participou durante as gestões de Ciro Gomes e a segunda passagem de Tasso Jereissati pelo governo do estado. A ideia era inserir o Ceará na nova dinâmica mundial em um contexto de mundialização e globalização.

Nesse sentido, no eixo do fomento às atividades conexas cinematográficas, a Secult promoveu anualmente durante a década de 1990 a *Vídeo Mostra Fortaleza*, realizada na Casa Amarela (UFC) com parceria da

²⁰ Disponível em:

<<http://seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=156&path%5B%5D=229>>. Acesso em 10 jul 2018.

prefeitura de Fortaleza. Na terceira edição da mostra, participou como jurado avaliador das produções o cineasta Maurice Capovilla, que viria a ser diretor do Instituto Dragão do Mar. Em 1994 a mostra muda de nome, chamando-se *Festival de Vídeo de Fortaleza*, onde não só a mostra competitiva das produções cearenses estavam presentes mas foram incluídos as produções de vídeo mais destacadas do país.

As diversas questões sobre a influência do Estado na cultura, e mais precisamente no cinema, culminaram também para que em 1996 fosse criado o Instituto Dragão do Mar de Arte, também com suas salas de exibições (ver imagem 17), surgindo também a Indústria do Audiovisual. Estas foram as principais promoções do governo do Ceará para o audiovisual cearense. Desse modo, Barbalho (2005) afirma que “[...] o instituto foi criado pela Secult para atuar na formação e capacitação de profissionais para ‘o mercado da emergente indústria cultural cearense’” (p. 227).

Imagem 13 – Frente das salas de cinema do Dragão do Mar



Fonte: Baladain (2015)

O Dragão, então, foi criado durante o governo de Tasso Jereissati (1995-1998) e entregue em 1999, orientado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, gestão de Paulo Linhares, por intermédio de ações efetivas como a *Lei Estadual de Incentivo à Cultura*, também conhecida como *Lei Jereissati* (1995) – lei que visava garantir o financiamento da produção cultural de maneira regular

promovendo uma modificação estéticas das produções culturais (GARCIA, 2012).

Ele surge como uma proposta mais audaciosa e ampla do que o projeto “Luz, Câmera e Imaginação”. Um dos objetivos era fortalecer e fazer com que o Instituto se tornasse local de primazia para o audiovisual do Ceará. Entretanto, o Dragão do Mar traz em sua criação aspectos extensivos para o fomento da cultural local.

Com a criação do Instituto, a Secult lançou, em agosto de 1996, o Polo de Cinema e Vídeo do Ceará, formado a partir do conjunto de ações desenvolvidas no setor: Lei Jereissati (produção/financiamento), Bureau de Cinema (produção), Cine Ceará (difusão), Instituto Dragão do Mar (formação), além do Centro Cultural a ser concluído. O lançamento oficial desta nova versão do polo contou com a presença de Francisco Weffort, ministro da Cultura, e Francisco Dornelles, ministro da Indústria e do Comércio. (BARBALHO, 2005, p. 233)

A presença dos ministros, para Paulo Linhares, possibilitava o evidenciamento de um projeto de desenvolvimento da cultura no Ceará, englobando três eixos: cultura, economia e política industrial.

Segundo Gondim, a percepção ambiciosa e voluntarista que Paulo Linhares à frente da Secult trouxe se encaixava de maneira *adequada* ao estilo carismático do então governado Ciro Gomes, que, ainda segundo a autora, abraçou com “entusiasmo a ideia de construir um conjunto de edificações, incluindo a reforma da Ponte dos Ingleses e [a construção de] um centro cultural [o Dragão do Mar]” (GONDIM, 2007, p. 147).

Pouco depois das obras iniciadas para a construção do Centro Cultural, no segundo semestre de 1994, Gomes foi convidado a ser o responsável pelo cargo de ministro da Fazenda do governo de Itamar Franco. Com isso, o Dragão correu o risco de não ter prosseguimento de suas obras, pois os recursos não estariam assegurados e nem a permanência de Linhares à frente da Secult.

Pelas dificuldades institucionais que a produção da cultura passou nesse período, uma das saídas encontradas foi fomentar uma *indústria cultural* que visasse contribuir decisivamente no que tange a capacitação dos produtores – mais precisamente capacitando mão-de-obra especializada para atuar nessa *indústria* – visto que a educação formal, oferecida nas escolas por si só não era suficiente para uma demanda crescente que acompanhava as transformações mundiais.

À vista disso, Linda Gondim afirma que:

Como ações prioritárias para a consecução dessa estratégia, o Plano [de Desenvolvimento Cultural implantado] propõe a implementação de uma 'rede estadual de cultura', encabeçada pelo CDMAC [Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura], em Fortaleza, articulando Casas de Cultura no interior do estado. Propõe, ainda, a criação de uma escola para a formação de profissionais capazes de atuar na área da cultura, o Instituto Dragão do Mar, bem como uma política de incentivo à criação cultural, cujo instrumento seria a Lei Jereissati de Incentivo à Cultura (lei estadual nº 12.464, de 29 de junho de 1995), Outra política que receberia prioridade seria a criação de um polo audiovisual em Fortaleza. (GONDIM, 2007, p. 151)

Entretanto, como enfatiza Gondim (2007), o conceito de *indústria cultural* pensado nas bases de construção do Dragão não traz consigo uma conotação negativa atribuída especialmente pelos frankfurtianos Adorno e Horkheimer. Estes consideram que os meios técnicos de produção e circulação da cultura faz com que ela se transforme em mercadoria onde é visado o lucro e a tentativa de que esses produtos também venham a suprir a necessidade de um público homogêneo. Os artistas abdicariam à função crítica e estética da arte, com isso sua aspiração à dita originalidade. Viam-se consumidores que consumiam os produtos culturais produzidos serializados em larga escala. Este seria o caso, na lógica desses autores, dos expectadores de filmes.

Desse modo, com as novas configurações mundiais e dos países dos centros econômicos e conseqüentemente as transformações locais que buscam acompanhar uma dinâmica ampla e globalizante, os dois campos de pesquisa onde os públicos investigados estão presentes em suas idas, surgem em tempos de transformações evidentes: Cineteatro São Luiz, em um cenário pós Segunda Guerra Mundial, e o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, numa conjuntura de transição de grupos de poder local.

Contudo, a intenção desta pesquisa não é a de aprofundar as questões referentes à transição entre os governos dos coronéis e do grupo mudancista, mas mostrar algumas bases onde o cinema e os campos de investigação estão inseridos, no decorrer das transformações políticas e das tentativas de modernização. Este caso pode ser percebido com as tentativas de promover o audiovisual durante as gestões dos governos do estado, do chamado Governos das Mudanças (nas gestões de Tasso Jereissati, e posteriormente de Ciro Gomes).

Portanto, o contexto em que são criados os Cineteatro São Luiz e o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC) são diferentes, mas importantes para compreender que públicos atualmente frequentam tais espaços e quais suas preferências. Portanto, é de fundamental importância o empreendimento de metodologias específicas, especialmente aquelas imersas na sociologia da cultura e na sociologia dos públicos, para que a compreensão das práticas de consumos de filmes em espaços específicos seja adequada.

3 MEIOS PARA A ANÁLISE DOS PÚBLICOS

3.1. Delimitação do objeto e recursos metodológicos gerais

Esta pesquisa consiste de uma análise do consumo cultural cinematográfico na cidade de Fortaleza, no Ceará, especificamente em dois espaços: o Cinema do Dragão e o Cineteatro São Luiz. Já foi visto até aqui as circunstâncias históricas do surgimento e onde se encontram tais espaços.

Além disso, procuro averiguar o impacto social que alguns condicionantes e variáveis têm sobre determinados agentes. O objetivo da investigação, portanto, consiste em analisar alguns condicionantes sociais (idade, moradia, escolaridade, etc.). Portanto, minha hipótese básica de trabalho é a de que estes condicionantes contribuem decisivamente para a construção do gosto e de preferências pelo consumo de filmes nos espaços explicitados. O recorte empírico consiste numa investigação dos públicos dos dois cinemas elencados.²¹

O que está sendo analisado são dois fenômenos que se interligam: o consumo de filmes e os condicionantes para a construção dos gostos. Portanto, trago objetivo geral e objetivos específicos para conseguir compreender essa

²¹ A utilização de minhas experiências enquanto frequentador dos cinemas explicitados foram importantes para a construção do próprio objeto. Apesar das idas não tão frequentes, os espaços a mim eram familiares. Durante minha infância, fui diversas vezes ao Cineteatro São Luiz. A partir dos 19 anos, passei a frequentar o cinema do Dragão do Mar. Contudo, para esta investigação, além dos meios já selecionados, os dados também foram coletados em matérias de jornais, em bibliografias específicas (literárias, jornalísticas, históricas e acadêmicas), nas *redes sociais* e em observações dos entornos dos cinemas e nas próprias salas de exibições. Os elementos empíricos adquiridos *in loco* estão em constante processo, entre as junções das diferentes metodologias e formas de apreensão do conhecimento necessário para a elucidação ou fomento de novas questões.

relação. O objetivo geral será a análise dos condicionantes e variáveis sociais e culturais para o entendimento da relação entre os Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz e seus públicos, com o intuito de elucidar questões de distinções e conformações por meio dos gostos culturais, especificamente o cinematográfico.

A partir desse objetivo geral, outros são delineados de maneira mais específica: (a) traçar os perfis dos públicos consumidores de filmes nos espaços do Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão; (b) Entender como as pessoas frequentadoras dos cines especificados desenvolvem seus gostos referentes ao cinema; (c) analisar se as preferências por determinados espaços cinematográficos são consequências de distinções de classe e hábitos; (d) sistematizar os meios que os expectadores adquirem informações, onde moram, suas idades, etc..

Em vista desses objetivos a serem alcançados, a sociologia mostra que há uma razão nas ações, no sentido de conexões lógicas entre os agentes imersos, por exemplo, na lógica do fenômeno do consumo e das práticas culturais. Essa razão e as relações entre as pessoas devem ser descobertas para transformar a série de condutas, à primeira vista incoerentes, em princípios coerentes, visto que a sociologia compreende que não existem atos gratuitos por parte dos agentes sociais (BOURDIEU, 1996b, p. 138). Por exemplo, as escolhas e preferências por um cinema A ou B, não ocorrem de maneira gratuita e desconexa à uma infinidade de fatores que contribuem decisivamente para a construção dos gostos.

Portanto, partindo desta ideia, algumas metodologias, em caráter complementar, são necessárias. Trata-se dos questionários (quantitativo) e das entrevistas (qualitativa), respectivamente. Por meio dos questionários busquei traçar minimamente os perfis dos públicos tanto do Cineteatro São Luiz quanto do Cinema do Dragão. Então, a partir da análise dos dados coletados²² por esta

²² Os dados foram adquiridos mediante a aplicação de 97 questionários, nos espaços do Dragão do Mar e do Cineteatro São Luiz. Durante os processos de aplicação dos questionários, conversei constantemente com o público e alguns funcionários (na figura de expectadores também). A partir dessas conversas fui acumulando dados qualitativos, que ajudam a entender mais a fundo as questões de distinções entre públicos, permitindo-me ultrapassar a compreensão dos perfis e adentrar nas práticas culturais para além dos dados quantitativos. O momento da aplicação dos questionários também serviram para a aplicação de algumas entrevistas semi-estruturadas, contabilizando ao todo 11 entrevistas.

técnica algumas questões foram suscitadas, como veremos posteriormente. Com a outra técnica elencada, a entrevista, abre-se margem para uma compreensão mais profunda dos condicionantes sociais encontrados que configuram as diferenciações que o consumo e o ato de gostar ensejam.

Para entender, então, o que se está sendo desenvolvido e em jogo pelos agentes sociais imersos no fenômeno do consumo cultural cinematográfico, os métodos quantitativos e qualitativos podem estar aliados na medida em que “as pesquisas sobre as práticas culturais tomam emprestado tanto de uma quanto das outras” (BÉRA & LAMY, 2015, p. 99) os elementos para apreensão de uma dada realidade social.

A partir disso, é possível perceber dois planos desvelados pela associação das técnicas. O primeiro referente aos sistemas de práticas culturais; o segundo diretamente ligado ao plano individual. Muito embora:

Por sua parte, o debate metodológico e epistemológico é por vezes vigoroso entre, por um lado, os partidários da explicação dos fenômenos sociais, que implica uma relação distanciada com os objetos estudados, e, por outro, aqueles da compreensão das práticas, que são mais empáticos. (BÉRA; LAMY, 2015, p. 99)

Entretanto, ao trazer duas técnicas, posta por muitos pesquisadores como métodos distintos, a entrevista e o questionário, pude apreender os dados com um duplo olhar sobre um mesmo objeto. Alguns dos questionamentos levantados na construção do projeto de dissertação podem ser respondidos por meio da abordagem compreensiva das entrevistas e observações gerais do campo investigado. Tais quais outros questionamentos podem ser respondidos pelos dados encontrados a partir dos questionários (DIETRICH; LOISON; ROUPNEL, 2015, p. 172).

Todavia, é importante ter a clareza de que:

Os dois métodos, qualitativo e quantitativo, dialogam, pois, entre si, e convidam o pesquisador a estar particularmente atento ao peso que ele acorda a cada um. Em articulando-os, ele também se torna sensível às especificidades metodológicas, aos seus aportes diferenciados, bem como à sua própria prática de campo. (DIETRICH; LOISON; ROUPNEL, 2015, p. 178)

Na verdade, a especificidade das técnicas qualitativas e quantitativas que trago consistem em fazer dialogar duas perspectivas durante a parte inicial desta pesquisa, numa temporalidade circunscrita, respondendo a questionamentos particulares e gerais.

O questionário serve como um meio de traçar, minimamente, os perfis dos expectadores dos cinemas do Dragão e do São Luiz. Algumas delimitações foram feitas, como a de que os questionários somente seriam aplicados a pessoas maiores de 18 anos.²³ Esta delimitação surgiu com a dificuldade na abordagem de adolescentes e crianças, especialmente. Conseqüentemente, esta circunscrição afetou na apreensão de que público está sendo feito a investigação.

Com o questionário pude reunir um número considerável de informações, tanto fatural quanto subjetiva, de variadas pessoas que frequentam os cinemas escolhidos. Tal técnica possibilitou aqui medir a frequência de características (situações, opiniões, atitudes, comportamentos, etc.) em uma dada amostra de pessoas, embora nas ciências humanas o que prepondera seja a análise das relações entre as diversas características encontradas.

Às vezes critica-se este tipo de pesquisa por ela não refletir suficientemente sobre o que as pessoas fazem ou pensam. Alguns insistem no fato de determinadas questões induzirem fortemente as respostas. O que é verdade. Outros evocam o fato que as pessoas não responderiam de forma sincera ou deformariam mais ou menos voluntariamente a realidade. Lá ainda, estas reações podem existir. Toda arte de construir a pesquisa e de redigir o questionário consiste precisamente em contornar estes obstáculos, a fim de que as respostas obtidas reflitam maximamente a situação das pessoas interrogadas (PARIZOT, 2015, p. 86).

As possíveis defasagens dos dados obtidos, bem como novas questões e dados que só podem ser conseguidos por meio de pesquisa qualitativa, são elucidadas com entrevistas e observações de campo.

²³ No cinema do Dragão do Mar, foram raros os momentos onde observei jovens com aparentemente pouca idade em sala, comprando ingresso e até mesmo olhando a programação encontrada em cartazes nas paredes próximas das bilheterias. No Cineteatro São Luiz, a presença do público mais jovem era mais fácil de observar, visto que o cinema traz quase sempre uma programação voltada para a "família", tal classificação que pressupõe livre a todos os públicos de variadas faixas etárias, inclusive crianças e adolescentes.

Como maneira complementar, faço uso também das observações das *redes sociais*²⁴, que têm importância relevante, fundamentalmente a observação no *Facebook*, na medida em que possibilitam a construção sistematizada das programações exibidas nos cinemas. Isto é, a partir das páginas oficiais do São Luiz e do Dragão no *Facebook* há o registro de todas as programações filmicas como festivais, exhibições regulares, mostras, eventos no geral. A partir desse acervo de informações, coletei, de ambos os cinemas, a programação exibida de dezembro de 2016 à dezembro de 2017, período este em que foram adquiridos os dados *in loco*.

Interessante que, mesmo sem haver uma especialização no domínio da análise de rede, os pesquisadores na área das ciências sociais possuem nos dias atuais um potencial empírico de encontrar objetos de tipo rede em suas pesquisas. Como nesta pesquisa, outras utilizam desse elemento como meio de apreensão de dados para trazer questionamentos ou conclusões, que visam acrescentar ao foco de sua investigação (GODECHOT, 2015).

Contudo, tomando a sociologia da cultura como área de estudos que se combina a este trabalho, alguns estudos esclarecem como os agentes sociais definem e imputam valores, descrevendo os dispositivos e interações presentes em todo processo de qualificação dos bens (BÉRA; LAMY, 2015, p. 37). Aqueles filmes considerados eruditos, alternativos ou *cults* são classificados por determinados agentes que legitimam tais valores.

É desta maneira que compreendo como se relacionam indivíduo e *estrutura*, a partir de meu objetivo geral que consiste em analisar os condicionantes sociais para compreender o gosto dos espectadores por assistir filmes nos Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz.

Desse modo, na análise e na exposição da história social dos campos desta pesquisa, assim como veremos também nas variáveis sociais explicitados

²⁴ A expressão 'redes sociais' conheceu um sucesso crescente nestes últimos anos e reenvia a vários fenômenos. Recentemente, designamos assim as plataformas virtuais na internet que, como o Facebook, o Flickr ou o Jiwa, permitem aos membros inscritos compartilhar objetos eletrônicos (músicas, fotos, filmes) com outros inscritos na plataforma, designados 'amigos'. [...] A expressão 'redes sociais' em sociologia das redes não reenvia a uma realidade objetiva, mas acima de tudo a um método, ou antes, a uma gama de métodos para estudar sob um determinado ângulo, não exclusivo, as relações sociais. [...] Interpretar as redes sociais significa aqui, acima de tudo, interpretar as construções científicas oriunda destes métodos, que podem ser aplicados ou não em realidades comumente designadas redes (GODECHOT, 2015, p. 270).

para a compreensão do gosto e do consumo de determinados filmes, o raciocínio comparatista se faz presente. Durkheim (2015) mostrou que “a sociologia comparada não é um ramo particular da sociologia; ela é a própria sociologia, conquanto deixe de ser puramente descritiva e almeje prestar contas dos fatos” (PAUGAM e VELDE *apud* Durkheim, p. 290). Uma análise comparativa permite uma maneira de problematizar outramente o objeto elencado. Paugam e Velde (2015) afirmam que o sociólogo incorpora de forma sistemática a postura comparatista em sua demonstração científica, onde o raciocínio sociológico convida a confrontar as características de um fato social e suas formas de representação, bem como possibilita a comparação de múltiplos determinantes que se conectam, como a questão dos gêneros, territórios, geracionais, e diversos outros aspectos sociais, a partir do fenômeno proposto para uma análise.

O que se vê atualmente na acepção “comparatista” é que sua aplicação, preeminentemente, está atrelada à postura de comparações internacionais, sistematizada e acentuada por meio de escolhas de espaços nacionais contrastantes. Esse panorama de comparação aplicados às sociedades modernas é visto como campo constantemente emergente da disciplina sociológica mediante a internacionalização das economias e com a circulação ampliada dos conhecimentos científicos. Com isso, aumenta a demanda social de comparações de uma infinidade de modelos societários. Paugam e Velde (2015) ainda explicam que “o raciocínio comparatista não se reduz, no entanto, à confrontação entre sociedades e sociedades; sua escala pode igualmente ser infra ou supranacional” (p. 290).

A partir dessa lógica, para as análises empreendidas trago a noção “comparatista” de maneira que possibilite utilizá-la analogamente. Ela pode ser encontrada por exemplo na construção histórico-comparativa entre as salas de exposições de filmes em Fortaleza e/ou em outras cidades do Brasil; ou na comparação entre idades dos frequentadores dos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão; ou mesmo entre os aspectos de diferentes bairros em que esses frequentadores moram. O importante é que o caráter comparativo traz uma rica possibilidade de compreensão do objeto de estudo desta pesquisa.

Esse raciocínio não está circunscrito apenas à objetivação dos contrastes entre determinadas configurações sociais, mas procura entender os fatores

sociais existentes no fundamento dessas dinâmicas. A ideia aqui é comparar mas de maneira sistematizada, contextualizada e delimitada. Embora tal empreendimento possa acarretar em dados e princípios conclusivos ou inconclusivos que carreguem em seu seio generalidades e caminhos para futuras outras pesquisas.

Os aspectos escolhidos para tal empreendimento não possuem valor irreduzível em si, mas como atentam Paugam e Vedel (2015, p. 295) “elas [as condutas e condicionantes escolhidos na pesquisa] carregam as condições sociais, históricas, políticas e culturais que o trabalho de interpretação terá por objetivo reconstituir”, impulsando assim os fatores que possibilitam prestar contas dos contrastes objetivados que veremos nos próximos capítulos.

Em vista disso, comparar elementos como os consumos, perceber as distinções e explicar a construção de gostos, funcionam como meios de compreender os públicos dos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão. Públicos estes que, ao menos nas salas evidenciadas, assistem em sua maioria uma programação *cult/alternativa*²⁵, que contrapõe aqueles filmes produzidos para a *massa*, os chamados *blockbusters*²⁶.

A programação do Cineteatro São Luiz e do Cinema do Dragão, em sua maioria, divergem da noção de massa, dos bens culturais produzidos visando o grande público.²⁷ O termo “massa”, apontado por Mannheim de maneira descritiva e sistemática, designou uma coletividade de grande extensão, heterogênea em relação à origem social e espacial dos membros dessa coletividade e socialmente desestruturada. Cohn (2014) acrescenta que se trata de um coletivo “contíguo ou à distância, de indivíduos indiferenciados quanto a

²⁵ “Um filme recebe essa condição [de ser considerado *cult*] por propor algum tipo de marca, característica ou atributo que inove ou experimente uma nova forma do fazer cinematográfico; um rompimento com modelos convencionais de narrativas no cinema; uma dimensão qualitativa ao cinema elevado à categoria de obra artística. Ou algumas dessas características juntas”. Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/quando-um-filme-torna-se-cult/>>. Acesso em: 25 mai 2018.

²⁶ Os *blockbusters* são filmes produzidos pela indústria cinematográfica, voltados para o grande público, produzidos por grandes estúdios, contando com filmes como *Harry Potter*, *Piratas do Caribe*, *Toy Story*, etc.. Os *blockbusters* estão imersos no cenário *mainstream*. O *mainstream* é um termo que se associa de maneira ampla a uma “cultura de mercado”, aquela que é dominante (MARTEL, 2013).

²⁷ O Cineteatro São Luiz, dentre os dois cinemas, é aquele que traz uma diversidade maior de programação em termos de *blockbusters* e *cults*. Ele transita entre tais programações.

normas de comportamento, valores e posições sociais, pelo menos naquilo que diz respeito a uma situação determinada” (p. 27).

Na primeira metade do século XX, viu-se que a ideia híbrida de “cultura de massa” trazia um correspondente, a “sociedade de massas”, que traziam as mesmas problemáticas. Na verdade, o importante é perceber as reconstruções das articulações da problemática que a reflexão sobre a “massa” suscita.

Com a incorporação do fenômeno social das “massas” sendo apreendido como objeto de estudo das Ciências Sociais, adota-se uma postura não mais conservadora, como outrora o foi, mas traz consigo uma noção relativamente “neutra”. No trajeto de passagem dessas características que a “massa” transcorreu, ela passa a ser considerada um fenômeno social que se torna preocupação para o pensamento político conservador do século XIX, como reação contrária à Revolução Francesa. A reflexão sistemática acerca da massa, enquanto contraponto, tem em sua origem uma conotação negativa, de tom conservador (COHN, 2014, p. 29).

É claro que a noção de massa também aparece na tradição de pensamento oposta à conservadora; mas é como substituto ocasional daquela de classe ou, pelo menos, como subordinada a esta, e não como elemento organizador do discurso. Basta recordar, neste contexto, a análise do golpe de Estado de Luís Bonaparte, por Marx: por exemplo, quando se referindo à atitude do ‘órgão da aristocracia financeira’, o *Economist* de Londres, que se referira à traição ‘que as massas proletárias ignorantes, grosseiras, estúpidas, perpetraram contra a habilidade, a ciência, a disciplina, as capacidades intelectuais e as qualidades morais das camadas médias e superiores da sociedade’, comenta que ‘essa massa não era senão a própria massa burguesa’. (COHN, 2014, p. 30)

Como contraponto à ideia da massa, pode ser percebido uma concepção diferente, de inspiração conservadora, a concepção de “elite”, concebida como uma minoria que, por meio de uma infinidade de componentes de “superioridade”, exercem dominação sobre uma maioria não organizada: a massa (COHN, 2014, p. 41).

Ao longo do século XX a concepção de elite perpassou duas perspectivas centrais, a de que, diferente de sua utilização no século XIX para a compreensão dos fenômenos pós iluminismo, a elite estaria perdendo sua força unitária relativa. A outra perspectiva acontece quando ao longo do século se larga o postulado da unidade interna da elite, mas se conserva o critério do monopólio

de influência por uma minoria, “para entendê-la como um todo compósito, cuja unidade advém mais do seu exterior, em função de uma estrutura econômica e social dada. É a ‘elite do poder’ de Wright Mills” (COHN, 2014, p. 42). A própria noção de “elite” pautada em elementos empíricos diz respeito também a formas de distribuição e exercício de poder de um dado tempo.

A operacionalização da ideia entre elite e massa e suas modificações ao longo dos séculos, em especial na reta final do século XX, faz crescer a importância em caracterizar as tendências dominantes na esfera cultural, composta pelo conjunto de bens culturais produzidos e consumidos em escala ampliada, industrial e articulada de forma relativamente *autônoma*. A partir disso, se tem a ideia de um sistema cultural peculiar que as ciências sociais analisam a partir do termo “cultura de massa” (COHN, 2014, p. 124).

Este termo, apesar de vago, enseja determinados significados que denotam a um sistema simbólico, imerso de pelo menos uma característica que persiste na definição dos seus “múltiplos conceitos alternativos em uso: é o resultado da ação dos meios de comunicação de massa, em sociedades tecnologicamente avançadas e de alto grau de urbanização” (COHN, 2014, p. 124).

Importante mostrar este contraponto entre massa e elite para caracterizar, ainda que brevemente, suas diferenciações. Isso possibilita trabalhar metodologicamente para além de meras polaridades, visto que no Brasil, como mostra Ortiz (1994), o imbricamento entre as esferas de bens de massa e de bens eruditos são reorientadas ao ponto dos consumidores dos bens simbólicos brasileiros não estarem limitados a consumir em função dos capitais culturais e/ou econômicos que possuem. Todavia, não é preciso aqui operacionalizarmos em termos de dualidade. Interessante é ir além, compreendendo as relações que permeiam as práticas culturais em seu processo de conformação de gostos, que para tal investigação os condicionantes sociais variados e o consumo se fazem de importância fundamental.

3.2. A importância bourdieusiana para o entendimento sociológico das práticas e dos bens culturais

Quando se aborda o cinema, tanto a linguagem em si quanto seu público, é importante ter o entendimento de que se trata da inter-relação entre o público,

a produção e a materialidade gerada dessa relação. Isto é, ao refletir o cinema, à luz da sociologia, é importante ter a clareza de que se trata de uma totalidade de processos.

Tendo esse entendimento, ao buscar compreender as práticas culturais dos espectadores, percebo que as pesquisas teóricas e empíricas me levaram ao trabalho com duas dimensões da vida social: uma que refere-se às desigualdades estruturais, de classe, e outra relativa ao reflexo disso nas disposições subjetivas dos indivíduos que frequentam as salas de cinema por mim examinadas.

O campo da produção cultural, em especial aquele onde se realiza o cinema e suas práticas é um espaço social marcado por lutas, empreendidas por agentes situados em posição de desigualdade. Para uma averiguação dessas disputas e desigualdades a teoria bourdieusiana se mostra central para compreender meu objeto.

Assim, as formas como se configuram os hábitos culturais não representam apenas o objeto de estudos dos profissionais que produzem bens culturais. Esses hábitos, na verdade, podem caracterizar aspectos da estratificação social, elemento importante na investigação das relações sociais e suas desigualdades. O consumo dos bens culturais são decisivos no entendimento da esfera do cotidiano que envolve diretamente a cultura. As preferências estéticas e as práticas culturais participam dos “ritos de identificação da vida social” (COULANGEON, 2014).

Em vista disso:

O que Bourdieu faz com sua sociologia é compreender a associação entre as características do estilo de vida e as versatilidades do *status* e origem social como elementos do entendimento da dimensão de uma teoria das culturas de classe, que se ampara não apenas nas relações da produção mas também diretamente na dimensão do simbólico existente nas relações sociais (COULANGEON, 2014, p. 19).

Para tal, o sociólogo francês usa de alguns recursos teóricos e metodológicos: o *habitus*²⁸, o *campo*²⁹ e os *capitais sociais*³⁰, sendo importantes para a análise bourdieusiana das práticas culturais.

As maneiras de agir dos indivíduos são produtos também de seus *habitus*. Este funciona como conjunto das disposições e das estruturas de percepção e de ação incorporadas ao longo da vida. As socializações e os componentes incorporados refletem, de certo modo, as características sociais do meio.

Em uma obra como *A distinção*, Bourdieu (2007) elucida que os indivíduos são entendidos por suas atitudes culturais, que podem muitas vezes escapar ao seu controle. A transmissão do capital cultural forma, a partir da infância, os diferentes meios de tratamento dificultosos do desenvolvimento em uma análise preliminar, pelos capitais não serem imediatamente visíveis.

O autor, por meio de uma pesquisa longa sobre os gostos e os consumos na França, entre eles os atrelados aos hábitos culturais, compreende que as classes sociais se distinguiram uma das outras por meio da sucessão e transmissão de certos valores e traços culturais responsáveis por um condicionamento frente aos comportamentos dos indivíduos nas mais variadas áreas da vida social. Estes comportamentos estão inseridos em atitudes morais, nas opiniões políticas, em relação às vestimentas, aos hábitos alimentares, aos gostos e práticas culturais (BOURDIEU, 2007). Entre essas práticas, em minha pesquisa, podemos observar a relação dos condicionantes que constroem as preferências fílmicas e os espaços onde eles são exibidos. É perceptível que o

²⁸ A noção de *habitus*, trazida pelo sociólogo francês, exprime antes de qualquer análise mais profunda, uma recusa de uma série de alternativas que a ciência social encerrou, isto é, a consciência do agente e o inconsciente. Por meio desse exercício, busca-se colocar em evidência as capacidades inventivas, “criadoras”, ativas, tanto do *habitus* quanto do sujeito. Mas o conceito não é tomado como um poder gerador natural ou de razão universal (BOURDIEU, 1996a, p. 204-205).

²⁹ “A noção de campo permite superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis” (BOURDIEU, 1996a p. 234).

³⁰ “O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma *rede durável de relações* mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de interconhecimento ou, em outros termos, *à vinculação a um grupo*, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por *ligações* permanentes e úteis [inclusive os capitais culturais imersos nessa lógica]” (BOURDIEU, 2015, p. 75).

habitus, entendimento também como *habitus* de classe, contribui para que surjam as distinções simbólicas entre grupos sociais, ajuda a reforçar a coesão de cada grupo, e indivíduos frente a outros (COULANGEON, 2014, p. 20).

A ideia de *habitus* aparece em minha pesquisa para “dar conta da [possível] unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes” (BOURDIEU, 1996b, p. 21). O conceito torna-se pertinente, em especial, por ser diferenciado e diferenciador, identificando desigualdades e distinções nas formas como as pessoas consomem um bem cultural.

Junto ao *habitus* a teoria da legitimidade cultural constitui o outro suporte do modelo teórico exposto em *A distinção*. Com isso, o espaço dos gostos e dos hábitos culturais não são apenas socialmente diferenciados mas também hierarquizados, envoltos em questões de poder. Como mostra Bourdieu (2007):

[...] o gosto é o operador prático da transmutação das coisas em sinais distintos e distintivos, das distribuições contínuas em oposições descontínuas; ele faz com que as diferenças inscritas na *ordem física* dos corpos tenham acesso à *ordem simbólica* das distinções significantes” (p. 166).

As preferências e as práticas culturais, por um lado, e as posições sociais dos indivíduos, por outro, ligam-se umas às outras. Mesmo dentro de diversidades, as práticas e gostos formam um sistema dependente do grau em que se associam entre si. Com isso constrói identificações sociais do sujeito que não se deve apenas à adesão positiva às preferências de seu meio como também à “aversão” observada a partir das atribuições dos gostos aos outros grupos sociais (COULANGEON, 2014).

Por exemplo, a frequência às salas de exposições como Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão aumenta em frequência com o grau de instrução, que se conecta ao gosto por tais cinemas e suas programações. O impacto dessa instrução, dos estudos, na construção dos gostos cinematográficos é, contudo, menos decisivo na medida em que há um ecletismo que resulta da partilha de certas bases comuns de referências de obras fílmicas muito conhecidas, apreciadas do grande público e divulgadas. Essa base da cultura cinematográfica “eleva, assim, o cinema à arte popular por excelência, baseado

na ‘coexistência orgânica de uma cultura de massa e de uma cultura erudita’” (COULANGEON, 2014, p. 131).

Bourdieu é um dos autores que busca romper com a oposição canônica entre teoria e prática. Ele não traz em suas análises compreensões puramente polarizadas. Por isso, usa de um arcabouço teórico e metodológico que o possibilita escapar de explicações dualistas, por assim dizer.

Em vista disso, outros dois conceitos formulado por Pierre Bourdieu se colocam como importantes para este trabalho, na medida em que o de *habitus* adquiriu relevância a partir de minha pesquisa de campo, outros dois que lhe são complementares aparecem com força para que eu interprete os dados coletados. Os conceitos de campo e os capitais são fundamentais para explicar meu objetivo que é a análise dos condicionantes sociais elencados, vistos nesta pesquisa como importantes para compreender o consumo cultural cinematográfico e as preferências por determinados filmes e espaços.

O interessante de trazer uma investigação à luz da teoria bourdieusiana é, como mostra Ortiz (1982), sua possibilidade de uma macro-sociologia dos campos sociais, onde o campo não é meramente o resultado das ações individuais. Assim, a possibilidade de estudar as relações existentes em um determinado campo, como também as estratégias dos agentes que o compõem, refletindo também de maneira fundamental as transformações e conservações pelas quais tal campo passou, como é perceptível no surgimento dos Cineteatro São Luiz e Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Nesse processo se inserem os capitais sociais específicos que determinam os gostos e o próprio espaço social.

O espaço social analisado aqui assemelha-se a ideia de campo, trabalhada por Bourdieu como conceito. Sendo mais preciso, cada agente “tem um lugar”, como enfatiza Bourdieu (2013), cada humano é ao mesmo tempo indivíduo biológico e agente social, onde é caracterizado pelo lugar em que está situado. Nessa ideia há uma relação decisiva com o espaço social. Há também nesse processo de compreensão uma relação relativa com a *posição*. Esta posição, por sua vez, está em conexão com os espaços físicos.³¹

³¹ “Como o espaço físico é definido pela exterioridade recíproca das partes, o espaço social é definido pela exclusão mútua (ou distinção) das posições que o constituem; isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais. Os agentes sociais, e também as coisas – do modo como

Portanto, tomo algumas dessas características mais marcantes para examinar meu objeto. Se estudo dois espaços de exibições de filmes em Fortaleza, e as diferenças que se estabelecem entre seus espectadores; quer sejam pela localização dos cinemas, pela classe social, pelo nível de formação, pelos gostos que desenvolveram, etc.; é no conceito de campo que inspiro-me para explicar como estes espectadores percebem a estrutura deste espaço, como as lutas, disputas, embates entre as salas do Dragão do Mar e Cine São Luiz podem ser identificadas em suas respostas às minhas questões, como elas aparecem refletidas em suas escolhas, opiniões, gostos, afinidades, desinteresses e desgostos. De modo direto não trabalho com a ideia de campo, mas faço uso de suas características e composições para interpretar meu objeto.

Em relação à teoria dos capitais, ela aparece como um recurso para designar uma espécie de base de entendimento dos efeitos sociais, apesar da compreensão das singularidades dos agentes, mas que não são reduzidos a um conjunto de determinadas propriedades individuais possuídas. Esse caráter relacional é particularmente perceptível nos casos em que a obtenção dos rendimentos desiguais de um determinado capital, como o econômico ou cultural, que dependendo da condição pode ser mais ou menos equivalente, em termos análogos à sua valorização. Obviamente não é por acaso as preferências pelos espaços do Cinema do Dragão e do Cineteatro São Luiz e suas programações.

Todos esses recursos como, portanto, são importantes para compreender meu objeto de estudo e conseqüentemente seus elementos centrais como o consumo e a construção dos gostos.

3.3. O consumo como expressão de gostos e práticas culturais.

A reflexão sobre o consumo acarreta alguns problemas conceituais. O ato de consumir é algo existente em toda e qualquer sociedade humana, seja para suprir necessidades básicas ou outros tipos de consumo “supérfluo”. Essa

elas são apropriadas pelos agentes, e, portanto, constituídas como propriedades –, situam-se em um lugar do espaço social que pode ser caracterizado por sua posição relativa quanto aos outros lugares (acima, abaixo, entre etc.); e pela distância que o separa deles”. (BOURDIEU, 2013, p. 133)

espécie de dualidade por vezes serve como ponto de reflexão nas sociedades modernas. Portanto, alguns autores refletem sobre uma *sociedade de consumo*.

[...] Para alguns autores, a sociedade de consumo é aquela que pode ser definida por um tipo específico de consumo, o consumo de signo ou *commodity sign*, como é o caso de Jean Baudrillard em seu *A sociedade de consumo*. Para outros a sociedade de consumo englobaria características sociológicas para além do *commodity sign*, como o consumo de massas e para as massas, alta taxa de consumo e descarte de mercadorias per capita, presença da moda, sociedade de mercado, sentimento permanente de insaciabilidade e o consumidor como um de seus principais personagens sociais (BARBOSA, 2004, p. 8).

Todavia, definir o que é sociedade de consumo é uma tarefa complicada, visto que o consumo aparece constantemente atrelado a conceitos como o de sociedade de consumidores, cultura de consumidores, cultura de consumo, consumismo. Tais termos designam dimensões parecidas, mas não iguais (BARBOSA, 2004). Contudo, para pensar o meu objeto de pesquisa, o que interessa é refletir os arranjos que o consumo traz de maneira geral para chegar aos consumidores de filmes.

No entendimento da sociedade brasileira contemporânea o tema do consumo surge como um aspecto importante a partir da expansão constante da industrialização, urbanização, expansão dos mercados de produtos e serviços industrializados e a consolidação de uma indústria cultural nacional (ROCHA, 2013). O processo de surgimento dos espaços do Cineteatro São Luiz e do Dragão do Mar de Arte e Cultura, onde se situa o Cinema do Dragão, acompanharam essas expansões e transformações, inclusive no aumento da frequência aos cinemas, como visto anteriormente.

O consumo, com a expansão industrial e urbana em amplitudes globais, passa a compor uma dimensão central nos projetos políticos em cursos na modernidade, na medida em que essas políticas se diferenciam no reconhecimento da construção de certas necessidades vistas como prioridades e seus meios de satisfazê-las (SLATER, 2002).

Em alguns aspectos, o campo de estudos sobre o consumo da cultura se apropriou da influencia marxista. O próprio Marx (2013), quando reflete sobre a mercadoria como um processo de relações sociais entre os sujeitos e os objetos, dá certas bases para pensar a cultura, esta sendo um componente importante acerca do fenômeno do consumo contemporâneo.

A importância dada ao “consumo” na obra de Marx se encontra, em especial, no consumo como parte do momento de realização do valor, possibilitando pensar as significações operadas dentro do regime capitalista (ROCHA, 2013).

Em uma obra como a *Ideologia Alemã* é possível perceber que as questões relacionadas ao consumo estão presentes, ainda que de forma secundária, na relação com o surgimento das necessidades básicas dos seres humanos (MARX, 2007, p. 33).

Quando Marx (2007, p. 33) reflete sobre o surgimento das necessidades básicas das pessoas e sua inevitabilidade de serem supridas com a produção de mercadorias, o crivo do consumo está presente, criando também a necessidade de uma nova produção.

Um objeto como o cinema, na lógica marxista, cria um público servível à sua apreensão. Esta produção cria um objeto para o sujeito na medida em que cria um sujeito para o objeto, criando públicos capazes de apreciar e consumir a linguagem cinematográfica (FREDERICO, 2008, p. 83-84). Tal linguagem nasce em um sistema sociocultural, capitalista, onde a reprodução técnica dos produtos culturais é extremamente acelerada como nunca antes visto (BENJAMIN, 2013).

Para Marx (2007) esse capitalismo foi marcado historicamente pela violência e coerção. Nesta perspectiva, ao tratar das condições da vida dos homens dentro desse sistema que traz essa dinâmica acelerada na produção, o autor estabelece duas teses básicas: a da exploração e a da alienação. A exploração tem como elemento principal a “mais-valia”. Já a alienação gera o “fetichismo da mercadoria”, isto é, os produtos do cérebro humano aparentam estar dotados de vida própria, aparentemente independentes na sua relação com outros produtos e com os homens, sendo o fetichismo inseparável daquele produto.

Frente a esta questão, Benjamin (2001, p. 71) revela o exemplo das exposições universais³², as quais “constituem os lugares de peregrinação da mercadoria enquanto fetiche”. Muitas pessoas se deslocam para visitarem tais exposições. É justificável pensar essas exposições como as grandes feiras

³² Foram grandes feiras que visavam mostrar a nova força industrial do século XIX. Mostravam as novidades do mundo moderno e do grande empresariado: as mercadorias expostas iam de artigos de luxos à máquinas e novos inventos.

atuais de entretenimento, os grandes eventos relacionados a cinema, quadrinho e *games* podem servir como exemplo, porque atraem pessoas dos mais variados locais, sejam nacionais ou internacionais. Festivais como o Cine Ceará (ver imagens 18 e 19), podem ser exemplos que trazem aspectos análogos dessa dinâmica.

Imagem 14 – Preparado para abertura do 27º Cine Ceará, realizado no Cineteatro São Luiz



Fonte: Penteadeira Amarela (2017)

Imagem 15 – Público esperando o momento de entrada do da 26ª edição do Cine Ceará



Fonte: Agência Fortaleza de Notícias (2016)

A forma-mercadoria e sua relação de valor exposta nos grandes eventos não possui vinculação com sua natureza física e nem com as relações materiais resultantes, isto é, funciona apenas como uma relação social entre pessoas, assumindo “a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2013, p. 147), ao menos na lógica marxista.

Nessa lógica, essas mesmas grandes exposições universais “transfiguram o valor de troca das mercadorias, criando um quadro no qual o seu valor de uso é subalternizado” (BENJAMIN, 2001, p. 72). Surge uma fantasmagoria na medida em que as pessoas entram para se divertir, ideia esta mediada pela indústria, e acabam por serem postas a níveis da própria mercadoria.

Assim como em *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* Max Weber (2004) mostra que há um “espírito” capitalista que se desenvolve como uma ética de vida e como modo de encarar e ver o mundo, atualmente o mundo parece, em toda a sua complexidade, ser visto como imagens e produtos consumíveis. Cresce-se o consumo não mais objetivamente para suprir as necessidades básicas e de sobrevivência dos seres humanos, mas como um consumo que está atrelado a estilos de vida, a modos diferenciados de apreender o mundo e a gostos variados.

Em *A Distinção*, Bourdieu (2007) mostra que o consumo ocupa um espaço privilegiado na construção de certos gostos e estilos de vida. A partir do consumo dos bens culturais e da posse, ou não, de tipos variados de capitais, os indivíduos expressam, em alguma medida, suas origens sociais, seus níveis escolares, profissionais, etc. Trago mais à frente, portanto, à luz também dessa análise, tais condicionantes para refletir sobre a conformação dos gostos, que passam pelo consumo de determinados filmes.

Bourdieu (2007) ainda enfatiza que:

O gosto está na origem do ajuste mútuo de todos os traços associados a uma pessoa e recomendados pela antiga estética para o *fortalecimento mútuo* fornecido por cada um: inumeráveis informações produzidas, consciente ou inconscientemente, por uma pessoa reduplicam-se e confirmam-se indefinidamente, oferecendo ao observador advertido a espécie de prazer que as simetrias e as correspondências resultantes de uma distribuição harmoniosa das redundâncias proporcionam ao amante das artes. [...] Assim, o gosto é o operador prático da transmutação das coisas em sinais distintos e distintivos, das distribuições contínuas em oposições descontínuas; ele faz com que as diferenças inscritas na *ordem física* dos corpos tenham acesso à *ordem simbólica* das distinções significantes. (p. 165-166)

O processo de industrialização da cultura e de ampliação do consumo em larga escala, terminou por padronizar os gostos, em certa medida. Adorno e Horkheimer (1991) mostram que a sociedade contemporânea tende a conferir um ar de semelhança às coisas, onde a indústria cultural traz sobremaneira essa característica marcante da padronização. Ela mais do que isso busca, segundo os frankfurtianos, eliminar as diferenças, criando uniformizações a partir de padrões de uma racionalidade técnica da produção dos bens culturais. Os autores ainda vão mais a frente e afirmam que as distinções entre filmes de classe A ou B servem primeiro para classificar e organizar seus consumidores, isto é, acaba por padronizar os expectadores de tais filmes.

O elemento padronizador desempenha na verdade o papel de parâmetro em relação ao qual a cultura enquanto mercadoria pode ser reconhecida. Seu pólo (*sic*) oposto se configura na arte. A comparação com a música clássica é reveladora. Adorno recusa compreender a diferença entre esses dois tipos de manifestações musicais atribuindo a cada uma delas um nível diferente (ORTIZ, 2016, p. 226).

É justamente nesse polo oposto ao *mainstream*, isto é, o polo da arte, que situam várias das produções fílmicas exibidas no Cinema do Dragão e, em menor proporção, no Cinetatro São Luiz (ver imagens 20 e 21 como exemplo

de programação). E justamente os consumidores e públicos desses filmes, com os condicionantes que os possibilitam gostar de tais espaços e obras, são analisados.

Mais do que isso, esta pesquisa revela que, alguns filmes assistidos pelos consumidores estudados, exigem disposições, necessárias para decifrar alguns códigos de apreensão dos produtos, semelhantes ao que Bourdieu definiu como capital cultural. Várias obras exibidas nos cinemas do Dragão e São Luiz exigem algum conhecimento prévio por parte dos espectadores, que se diferenciam fortemente aos padrões daqueles exibidos por outros cinemas que priorizam os *blockbusters*.

Tatyana (32 anos, analista educacional), uma de minhas entrevistadas, revela que umas de suas maiores motivações para assistir em salas é a “interação com os amigos, pois é uma saidinha social”. Mais do que isso, ela ainda diz que gosta mais da proposta dos cinemas que trazem a linha cine-arte e alternativos:

Gosto mais desses cinemas que trazem filmes da linha cine-arte e bem alternativos. A linha mais comercial circula menos nesses cinemas, por isso na maioria das vezes que vou costumam não estar tão cheios. Os filmes comerciais nesses espaços gera baixo público. Talvez por isso prefiro ir pra cinema que passe filme alternativo.

Júlio (29 anos, professor), mostra um pouco dessa “polarização” quando assiste a filmes que vão do *mainstream* ao erudito:

Desde criança minha mãe me levava constantemente ao São Luiz, assisti filme lá na década de 90, e atualmente aproveito algumas maratonas e mostras. Recentemente fui para uma maratona de *Star Wars* e *Senhor do Aneis*. Mas também assisti a Mosfilm, porque é uma oportunidade rica de apreciação do cinema russo. Gosto bastante da programação do São Luiz, mas também curto a do Dragão, especialmente quando estão em cartaz filmes nacionais que são mais difíceis serem exibidos em outros cinemas.

Imagem 16 – Alguns filmes exibidos no Cinema do Dragão ao longo do ano de 2017



Fonte: Cinema do Dragão (2018)

Imagem 17 – Programação 4ª Mostra Mosfilme de Cinema Soviético e Russo no Cineteatro São Luiz

4ª MOSTRA MOSFILM DE CINEMA SOVIÉTICO E RUSSO
07 A 09 DE DEZEMBRO /// ENTRADA GRATUITA
CINETEATRO SÃO LUIZ /// RUA MAJOR FACUNDO, 500

São Luiz INSTITUTO DRAGÃO DOMAR *CEARÁ* cultura SECULT GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ Instituto de Cultura

09.12 SÁBADO



10H / ESTAÇÃO BIELORRÚSSIA
1971 / DIR.: ANDREY SMIRNOV / LIVRE

14H / LIBERTAÇÃO 1 - O ARCO DE FOGO
1969 / DIR.: YURI OZEROV / 14 ANOS

16H / LIBERTAÇÃO 2 - RUPTURA
1969 / DIR.: YURI OZEROV / 14 ANOS

18H / DERSU UZALA
1975 / DIR.: AKIRA KUROSAWA / LIVRE

Fonte: Cineteatro São Luiz (2016)

O gosto pelos cinemas escolhidos na análise de meu objeto ele não ocorre de maneira atoa, como vimos. Antes, se dá por uma infinidade de complexidades a serem analisadas. Tal empreendimento passa por compreender como se formam os públicos de cinemas que se propõem a ser uma alternativa àqueles que exibem apenas as produções do cenário *mainstream*, os *blockbusters*. Portanto, a compreender os perfis desses públicos, como justificam suas escolhas e como se diferenciam, é fundamental para esta investigação. Portanto, pensar as metodologias específicas aliada a uma teórica bourdieusiana mostra-se importante para este trabalho sobre as práticas e consumos culturais dos filmes nos espaços especificados, com suas programações diferenciadas.

4 PÚBLICOS, CINEMA, FILMES E ESTRATÉGIAS DE DIFERENCIAÇÃO

4.1. Perfis do público frequentador do Cineteatro São Luiz e do Cinema do Dragão

A formação de públicos e plateias pode seguir caminhos variados, dependem ainda de quais bens culturais estão sendo ofertados, em qual espaço geográfico, para quais tipos de consumidores, isto é, se há uma padronização na oferta, ela não é homogênea.

Nas salas dos cinemas do Cineteatro São Luiz e do Cinema do Dragão embora haja certa padronização, as programações dos filmes exibidos não são homogêneas, mas existe um caráter que une a maioria desses filmes: não são produções efetivamente componentes do cenário *mainstream*, isto é, não são *blockbusters*, com exceções. Essas obras são tanto nacionais quanto estrangeiras. Temos como exemplo algumas obras estrangeiras exibidas ao longo de dezembro de 2016 a dezembro de 2017 no Cinema do Dragão: *Jovem Mulher* (França), *Invisível* (Argentina), *Mulher do pai* (Uruguai), *Os belos dias de Aranjuez* (França/Alemanha), *David Lynch: a vida No de um artista* (EUA/Dinamarca), *Frantz* (França/Alemanha), entre outros. O Cinema do Dragão, espaço por excelência de produções ditas “alternativas”, atende aos pedidos do público feitos pelas redes sociais. No entanto, algumas solicitações são atendidas após as estreias das produções, como foi o caso de *Rogue One: uma*

história *Star Wars*³³. Este, compôs a mostra chamada *Retrospectiva 2016 – Expectativa 2017 // Especial Carnaval*, que contou também com filmes como: *Axé – Canto do povo de um lugar*, *A Garota Dinamarquesa*; *A Cidade Onde Envelheço* e *Aquarius*. O restante da programação pode ser vista na imagem 24

Imagem 18 – Programação Férias no Dragão

23 DE FEVEREIRO A 01 DE MARÇO DE 2017

#179	QUINTA 23.FEV	SEXTA 24.FEV	SÁBADO 25.FEV	DOMINGO 26.FEV	SEGUNDA 27.FEV	TERÇA 28.FEV	QUARTA 01.MAR
			14h O ORNITÓLOGO 113 MIN / 16 ANOS	14h E APENAS O FIM DO MUNDO 100 MIN / 14 ANOS	14h REDEMOINHO 100 MIN / 14 ANOS	14h A CIDADE ONDE ENVELHEÇO 100 MIN / 12 ANOS	
SALA 1	15h45 EU NÃO SOU SEU NEGRO 95 MIN / 12 ANOS	16h NA VERTICAL 100 MIN / 18 ANOS	16h A SENTINELA DAS MALDITAS Programa de Curtas #1 + DEBATE 80 MIN / 16 ANOS	16h MUDANÇA DE PAISAGEM Programa de Curtas #2 + DEBATE 55 MIN / 12 ANOS	16h CONSTELAÇÕES FAMILIARES Programa de Curtas #3 + DEBATE 74 MIN / 12 ANOS	16h MOTOR DE PARTIDA Programa de Curtas #4 58 MIN / 12 ANOS	16h CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NOS DOIS 85 MIN / 16 ANOS
	18h CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NOS DOIS 85 MIN / 16 ANOS	18h CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NOS DOIS 85 MIN / 16 ANOS	18h CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NOS DOIS 85 MIN / 16 ANOS	18h CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NOS DOIS 85 MIN / 16 ANOS	18h CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NOS DOIS 85 MIN / 16 ANOS	18h CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NOS DOIS 85 MIN / 16 ANOS	18h CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NOS DOIS 85 MIN / 16 ANOS
	19h40 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	19h40 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	19h40 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	19h40 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	19h40 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	19h40 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	20h CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NOS DOIS 85 MIN / 16 ANOS
SALA 2	15h MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	15h MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	14h30 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	15h30 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	15h MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	14h50 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS	14h30 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS
	17h30 AXE - CANTO DO POVO DE UM LUGAR 110 MIN / 12 ANOS	18h ERA O HOTEL CAMBRIDGE 99 MIN / 12 ANOS	17h10 O APARTAMENTO 125 MIN / 12 ANOS	18h OS BELOS DIAS DE ARANJUEZ 100 MIN / 12 ANOS	17h30 A CHEGADA 120 MIN / 10 ANOS	17h20 A GAROTA DESCONHECIDA 113 MIN / 12 ANOS	17h MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS
	19h40 THE BEATLES: EIGHT DAYS A WEEK 140 MIN / 12 ANOS	20h PERSONAL SHOPPER 110 MIN / 14 ANOS	19h30 A CRIADA 150 MIN / 18 ANOS	20h A QUALQUER CUSTO 165 MIN / 14 ANOS	19h45 ROGUE ONE: UMA HISTÓRIA STAR WARS 134 MIN / 12 ANOS	19h30 AQUARIUS 145 MIN / 16 ANOS	19h40 MANCHESTER A BEIRA-MAR 140 MIN / 14 ANOS

PROIBIDO O CONSUMO DE ALIMENTOS E BEBIDAS (EXCETO ÁGUA) NAS SALAS DO CINEMA.

patrocínio:

realização:

Fonte: Dragão do Mar (2017)

No São Luiz vemos algumas como: *Estação Bielorrússia* (Rússia), *Não importa o que aconteça* (Polônia), *A viagem de Fanny* (França), *Em nome do pai* (Irlanda/ Reino Unido), etc. Contudo, ainda no São Luiz, muitos dos filmes exibidos ao longo de 2017 foram daquelas produções consideradas *blockbusters*, hollywoodianas, com filmes como as trilologias *O Hobbit* (2012-2014) e *Senhor do Anéis* (2001-2003), *King Kong* (2017), *Moana* (2017), *As tartarugas ninjas* (2016), entre outros

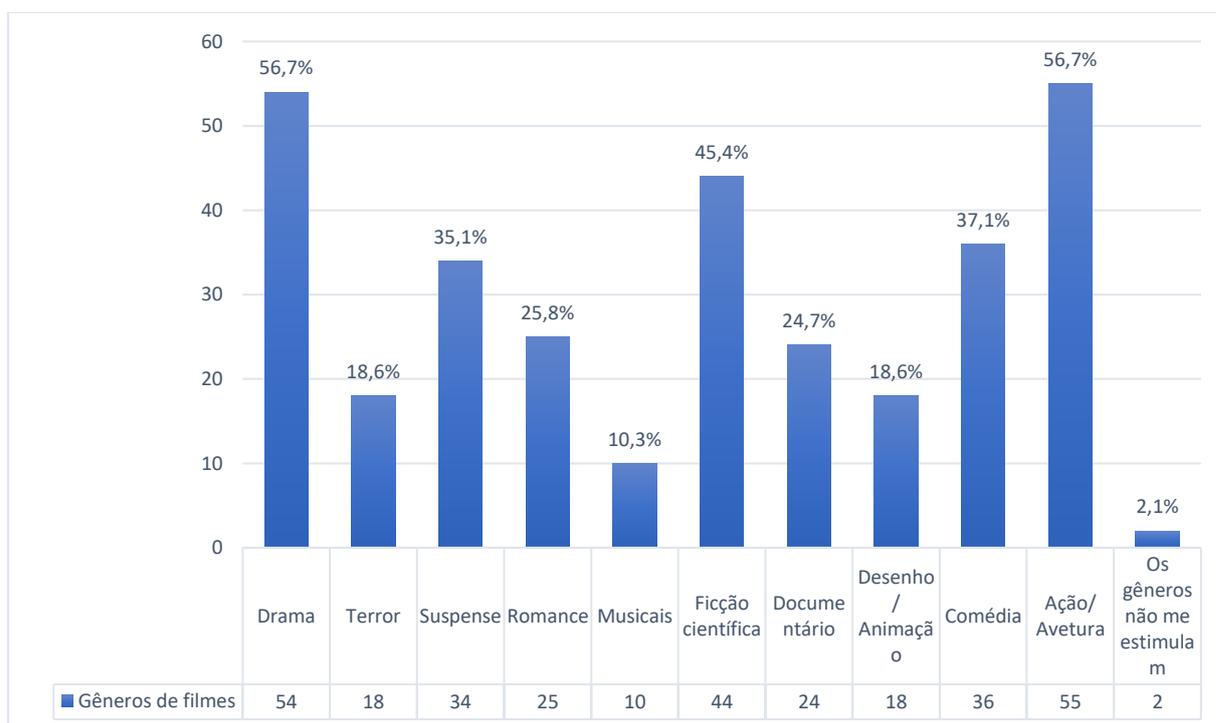
Os dados sobre os públicos do Cineteatro São Luiz e do Cinema do Dragão são variados, visto que também suas programações, em maior ou menor grau em um ou outro, é variada. Tem-se festivais que abordam a temática dos

³³ Filme do ano de 2016, componente do universo de filmes criados do George Lucas chamado *Star Wars*. Tem como diretor Gareth Edwards. Seu gênero transita entre ficção científica, aventura e ação, sendo um *blockbuster* norte-americano.

Direitos Humanos, ou mesmo produções da Europa oriental. Dois exemplos que podem ser evidenciados aqui são os do Festival Varilux de Cinema Francês, no Dragão, e a Mostra Mosfilm, no São Luiz. Embora esses dois festivais possam servir como exemplo concreto, a pretensão desta análise é trazer uma amplitude que se expande de forma variada para as programações, na medida em que a aplicação dos questionários foram feitas de maneira gradativa em dias diferentes ao longo de um ano.

Contudo, trata-se aqui de frequentadores assíduos e não assíduos das salas de exibição, onde podemos relacioná-los diretamente aos espaços explicitados e aos tipos de filmes exibidos regularmente. Os dados coletados revelam aspectos dos gostos pelos filmes, que se dividem em uma infinidade de gêneros preferidos e assistidos em salas de exibições do São Luiz e Dragão, como podemos ver no gráfico 1.

Gráfico 1 – gêneros de filmes preferidos dos espectadores dos Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz



Fonte: dados da pesquisa.

Além disso, em mostras específicas como a 4ª Mostra Mosfilm de Cinema Soviético e Russo, ocorrida no cinema do São Luiz, a programação exibiu gratuitamente dez longa-metragens produzidos pelo Mosfilm, um dos mais

antigos estúdios europeus. A mostra ressaltava o fato de que o estúdio havia sido criado quase ao mesmo tempo que a invenção do próprio cinema, que suas produções incluíam grandes sucessos como os filmes produzidos pelos diretores russos Tarkovski e Eisenstein. O estúdio contava ainda com um acervo de cerca de 2.500 filmes do período soviético e pós-soviético. A mesma mostra havia passado pelas capitais brasileiras: São Paulo, Porto Alegre e Fortaleza, no Cineteatro São Luiz. Segundo o curador do Cineteatro,

Além do Ceará, somente São Paulo e o Rio Grande do Sul estão recebendo essa Mostra, que é bastante especial, tanto pela qualidade dos filmes, bastante significativos para a história do cinema, quanto pela oportunidade do nosso público conferir esses trabalhos em cópias restauradas e em alta definição.³⁴

Foram exibidos filmes como *Encouraçado Potemkin* (1925), este lembrando os 100 Anos da Revolução de 1917, e *Dersu Uzala* (1975), vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1976.

Dias ainda enfatiza que:

Essa é a segunda vez que o Cineteatro São Luiz sedia, com exclusividade na região nordeste, essa importante mostra de filmes russos e soviéticos, consolidando uma parceria que julgamos de extrema importância com a CPC-UMES, representante dos interesses da Mosfilm no Brasil [...]. Um dos aspectos da significância dessa parceria é a oportunidade e instigantes cinematografias do mundo, responsável não só por inúmeros clássicos da sétima arte, mas, em grande parte, pela própria estruturação da linguagem cinematográfica.³⁵

Outra Mostra que mereceu destaque foi a Mostra de Cinema Nórdico realizada no Cinema do Dragão. Foram exibidos filmes que se destacaram nos últimos anos nos países nórdicos, numa parceria estabelecida entre as Embaixadas da Dinamarca, Finlândia, Noruega e Suécia, com apoio institucional do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Ao todo foram exibidos 14 filmes, entre documentários, comédias, dramas e ficções, com entrada franca. Destaco

³⁴ Disponível em: <http://www.secult.ce.gov.br/index.php/latest-news/45797-inedita-na-regiao-nordeste-mostra-mosfilm-traz-ao-cineteatro-sao-luiz-o-cinema-russo-com-copia-restaurada-do-classico-aleksandr-nevsky-de-eisenstein>.

³⁵ Disponível em: <http://www.secult.ce.gov.br/index.php/latest-news/45797-inedita-na-regiao-nordeste-mostra-mosfilm-traz-ao-cineteatro-sao-luiz-o-cinema-russo-com-copia-restaurada-do-classico-aleksandr-nevsky-de-eisenstein>.

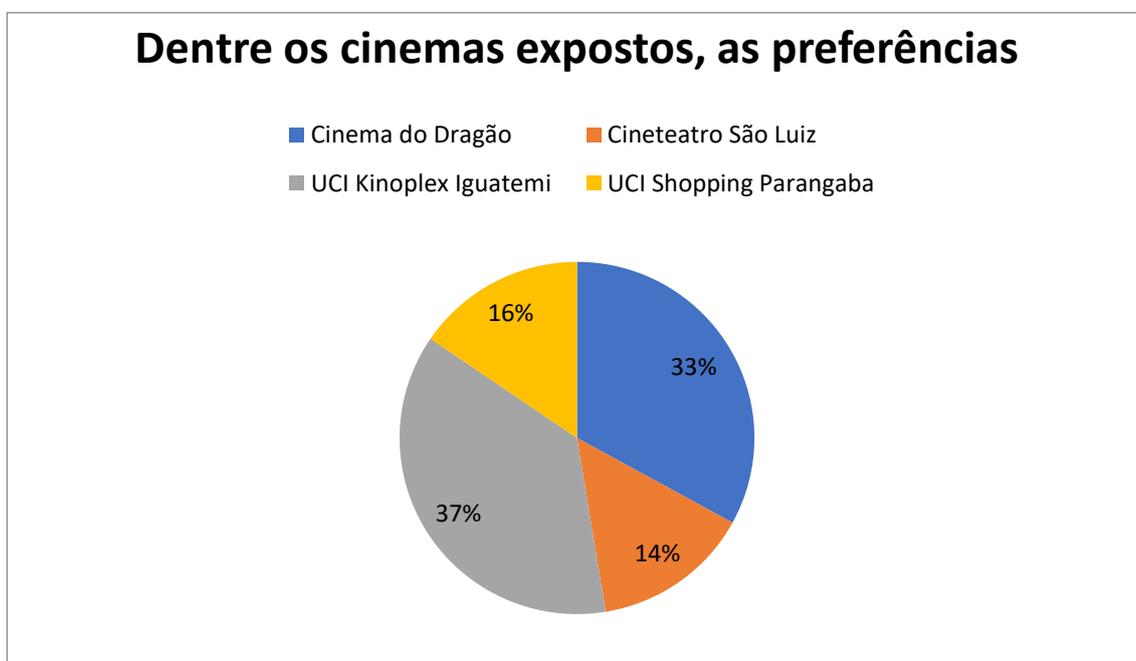
as exibições de *Helsinque, Para Sempre* (do premiado cineasta Peter von Bagh), *Corações Valentos*, *A Hora do Lince*, *Asa Pequena*, *Histórias de Estocolmo*, *Marie Krøyer*, *Uma Família* e *O centenário que saiu pela janela e desapareceu*.

Para um espectador dos Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz,

O acesso a determinados filmes que vem de determinados países [como muitos das Mostras e festivais] tem muito mais haver com a questão da distribuição dos filmes, do que de uma preferência por tal nacionalidade. Eu gosto de cinema francês e iraniano, supondo, mas eu não tenho acesso com facilidade a esses filmes no cinema, logo, vejo mais filmes de outras nacionalidades. Mas aí isso varia dependendo do Cinema. No Dragão se tem menos filmes americanos, e uma diversidade maior de cinemas nacionais, mas isso não cria ao mesmo tempo nichos de cinemas nacionais específicos. (Romero, estudante de cinema e professor de história, 28 anos)

Contudo, visto a variação presente, fica mais nítido que os filmes exibidos nos espaços selecionados apresentam o duplo caráter, concernente dos produtos culturais: são mercadorias ressignificadas simbolicamente. A evidência desta relação se apresenta quando as respostas das pessoas que responderam aos questionários mostram preferências por espaços variados (ver gráfico 2).

Gráfico 2 – Quais são as salas de exibições preferidas



Fonte: dados da pesquisa.

Essas informações sobre as preferências traz um elemento importante: das quatro opções de cinemas, o Cineteatro São Luiz ficou atrás dos demais. O

preferido ficou sendo o UCI Kinoplex Iguatemi, situado no bairro Cocó, região leste de Fortaleza. O Cinema do Dragão aproxima-se do UCI Iguatemi. Vemos que, apesar de todos os agentes que responderam ao questionário já terem assistido filmes em um dos cinemas escolhidos para esta pesquisa, ou serem frequentadores assíduos, muitos destes têm preferência por outro cinema, o que revela, de certo modo, a força dos cinemas comerciais de exibição de *blockbusters*.

Essa espécie de dualidade, que na verdade aqui é mais uma existência de esferas em um caráter relacional, possibilita entendermos que há uma oposição entre as demandas de consumo dos públicos quanto às obras que não se inserem, por assim dizer, no grande circuito da indústria cultural, isto é, são produções que embora não existam fora desse cenário cinematográfico, são filmes alternativos aos *blockbusters*.

Nos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão a exibição de alguns *blockbusters* pós período de exibição nas salas para o grande público funciona como tentativa de possibilitar aberturas para uma diversificação maior dos públicos, o que no caso do Dragão não parece ser uma demanda urgente. Todavia, os filmes assistidos revelam também as escolhas realizadas que apontam para a existência de alguns critérios de distinção. No Cineteatro São Luiz há uma frequência mais diversificada, tendo em vista que o cinema exhibe tanto filmes de circuitos mais restritos e filmes para público amplo e indiferenciado. O Cinema do Dragão, por sua vez, ainda que possua públicos semelhante aos do São Luiz, sua programação acaba priorizando filmes para públicos mais restritos³⁶. Nesse sentido, Danilo (fotógrafo, 33 anos), um dos meus interlocutores, diz que gosta do Cinema do Dragão, por exibir mais filmes *artísticos*:

Gosto muito do São Luiz e do Dragão, apesar de assistir em outros cinemas como o do Benfica. O problema é que os outros cinemas não têm programação de filmes mais artísticos. Quem oferece isso é o Dragão, por exemplo, talvez por isso eu vá mais nele.

Já Tatyana (32 anos, analista educacional), uma das espectadoras entrevistadas, afirma que seu gosto vai mais na linha dos filmes de *cinarte*:

³⁶ Neste caso o restrito funciona como oposição ao público dos *blockbusters*.

Gosto mais desses cinemas que trazem filmes da linha 'cinearte' e bem alternativos. A linha mais comercial circula menos nesses cinemas, por isso na maioria das vezes que vou costumam não estar tão cheios. Os filmes comerciais nesses espaços gera baixo público. Talvez por isso prefiro ir pra cinema que passe filme alternativo.

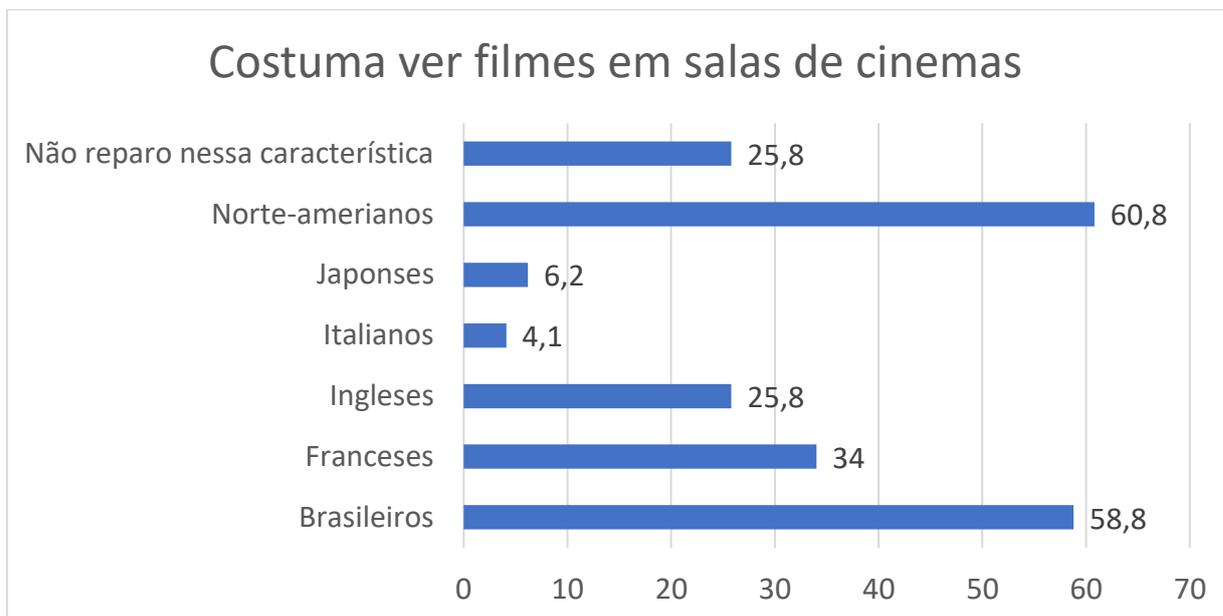
Romero (estudante de Cinema, 29 anos), apesar de expor que também gosta do Cinema do Dragão e do Cineteatro São Luiz, fala sobre a dificuldade de encontrar em salas de exibições filmes de nacionalidades diferentes, que não sejam a estadunidense:

Eu gosto de cinema francês e iraniano, supondo, mas eu não tenho acesso com facilidade a esses filmes no cinema, logo, vejo mais filmes de outras nacionalidades. Mas aí isso varia dependendo do Cinema. No Dragão se tem menos filmes americanos, e uma diversidade maior de cinemas nacionais, mas isso não cria ao mesmo tempo nichos de cinemas nacionais específicos.

O que se vê na maioria dos casos dos consumidores de filmes em salas de exibições é a forte tendência, desde a época do cinema silencioso, às maiores bilheterias ficarem para os filmes estrangeiros. Como enfatiza Gomes (2016): “Observa-se que desde a época do cinema silencioso, o público brasileiro já dava preferência aos filmes que vem de fora, principalmente os norte-americanos, devido aos grandes investimentos em publicidade e distribuição” (p. 16-17).

Nesse sentido vemos que, nos dois cinemas evidenciados de minha pesquisa, a frequência para assistir tanto os filmes nacionais quanto os estrangeiros, entre eles os norte-americanos, se igualam (ver gráfico 3). Muito disso se deve ao tipo de programação, como já vimos, exibida no Cineteatro São Luiz.

Gráfico 3 – Filmes de várias nacionalidades



Fonte: dados da pesquisa.

Embora as salas de exibições desta pesquisa tenham a proposta de trazer uma programação mais alternativa, os filmes vindo dos Estados Unidos ainda têm sua força. Apesar disso, não tenho a intenção de entrar na reflexão sobre os *blockbusters* e possíveis elementos considerados artísticos que fazem com que sejam legitimados pelos públicos dos Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz. O que na verdade trago aqui é a ideia de que “o cinema pode ser considerado um meio e/ou recurso para pensarmos sobre a complexidade que envolve a construção de determinadas sociedades” (GOMES, 2016, p. 22).

A diversidade das produções fílmicas estrangeiras e nacionais vistas pela maior parte da audiência não implica indiferença, mas a satisfação de necessidades múltiplas e heterogêneas.

Vemos aqui, então, que as programações fílmicas consumidas pelos espectadores dos dois cinemas é variada, mesmo frente a determinados padrões e aproximações. Estes mesmos públicos mostram que assistem tanto filmes nacionais quanto internacionais. Contudo, em algumas falas percebemos que o critério para tais preferências está na distinção dos filmes que se opõem aos *blockbusters*, isto é, preferem os filmes ditos *artísticos*, ou como posso chamar, filmes *alternativos*. Tais bens consumidos revelam aspectos dos perfis desses públicos, a diferenciação perante a massa. Todavia, é importante em

uma análise como a proposta nesta pesquisa, na investigação dos perfis dos públicos de cinema, ter como ideia uma multiplicidade de fatores, por mais indiferenciado que alguns bens culturais e seus públicos possam parecer.

4.2. Os públicos e suas estratégias de diferenciação

Na estrutura relacional que o cinema está inserido, no conjunto de elementos que o compõe, cada qual possui sua função específica, embora interligados às distinções e legitimações das diferenças existentes, ou seja, a disputa propriamente cultural, inserindo-se a partir de uma construção dentro de um sistema de recepção, produção e/ou circulação. Quando os públicos se formam efetivamente, o caráter da distinção se faz fortemente presente.

Após um público formado, consolidado, por meio do processo de autonomização do campo em que está inserido, com suas relativas independências e sua diversificação, torna-se mais evidente a mobilização dos públicos de determinadas produções, como os filmes.

Nos estudos sociológicos, definir o que é esse “público” e suas reverberações é uma tarefa árdua. Algumas classificações são menos difíceis de se compreender na medida em que é possível definir uns agentes sociais em relação aos outros, o que não é o caso do “público” que carrega consigo uma amplitude que torna difícil situá-lo.

Como mostra Esquenazi (2003, p. 5) “[...] apenas há público de alguma coisa e esse *de* representa uma primeira dificuldade do trabalho: é preciso delimitar as situações que têm público para poder determinar este último”. Em vista disso, mostrei a delimitação temporal e de filmes ao longo de um ano, para entendermos não só que tipo de obras foram consumidas, mas a partir delas compreender as motivações que levam os agentes a assistir os filmes no Cineteatro São Luiz e/ou Cinema do Dragão.

Outra dificuldade neste tipo de estudo situa-se, a partir do grupo que forma o público, na complicação de prever e defini-lo. Em uma análise sociológica os riscos possuem certa amplitude quando se trata de esboçar um padrão de públicos específicos. Presente aqui se encontra o caráter da heterogeneidade como uma espécie de traço dominante de muitos públicos. Para cada pesquisa

que se debruça frente a essa complexidade, dependendo do enfoque, não é suficiente assistir à saída do público de um teatro ou cinema, por exemplo.

As preferências por determinados filmes, diretores, escolas de cinema, quando relacionadas aos filmes que são apresentados em circuitos mais restritos, como nos dois espaços aqui analisados, se justificam por diferentes razões, os espectadores acionam os mais diversos dispositivos para defenderem suas escolhas, como justificar por meio do argumento da raridade dos filmes.

Os filmes *cults* não estão de maneira massiva no cenário *mainstream*. Portanto, alguns dos entrevistados vêem nesses cinemas de rua oportunidades para assistir obras que dificilmente passariam nos cinemas exibidores dos *blockbusters*. Como diz uma entrevistada:

Esses cinemas de rua [Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão] são bons porque valorizam outros filmes como os nacionais que possuem menos verbas financeiras para sua divulgação, sua propaganda, etc.. Outra coisa, é bom assistir produções alternativas em uma tela grande de cinema. Daí aproveito pra assistir alguns filmes que não passariam em cinemas de *shopping centers* (Vanessa, 25 anos, estudante de Serviço Social).

Outro entrevistado afirma:

Gosto de assistir alguns filmes que eu não precise fazer grandes reflexões. As vezes não têm um enredo legal mas possuem fotografias legais. Assisto muito no [cinema do] Benfica, mas alguns filmes não encontro lá. Por exemplo, onde eu poderia assistir numa tela gigante o filme *Chico Science – Um caranguejo elétrico* se não fosse num cinema como o do Dragão? (Danilo, fotógrafo, 33 anos).

Não só por meio dos argumentos de distinções de programações entre filmes alternativos, com seus valores de raridades, e *blockbusters*, as próprias mudanças estruturais observadas nas salas de exibições nos últimos tempos entram como critérios importantes que justificam as escolhas e terminam por funcionar como aspectos importantes na constituição dos gostos pela frequência aos cinemas. Assim,

[...] mudanças na quantidade de poltronas disponibilizadas, possibilidade de marcação prévia dos assentos [no caso dos multiplex, e alguns caso também o Cineteatro São Luiz], compras antecipadas de ingressos, organização de mostras de cinema e sessões de lançamentos de filmes em escala mundial (PIRES, 2015, p. 94).

Essas mudanças possibilitaram confortos maiores aos espectadores dos filmes. Além das mudanças das salas, outros confortos perpassam pela

“facilidade” de adquirir as programações dos cinemas através das *redes sociais*, versões digitais dos jornais ou mesmo nos próprios *sítes* dos cinemas.

Do ponto de vista sociológico, é fundamental compreender os agentes sociais quando se pretende entender as reações manifestadas nas relações com os objetos como as *redes sociais*, os filmes, o cinema como um todo e seus produtos conexos. Portanto, esta pesquisa só pode ser realizada com base no entendimento dessa relação com os bens culturais. Béra e Lamy (2015) afirmam que, dentro de uma análise da sociologia da cultura, é sociologicamente mais pertinente partir dos “bens culturais” para então compreender suas reverberações, seus usos por partes dos agentes, suas difusões e transformações.

Sendo mais preciso,

[...] o conhecimento das estruturas dos objetos em estudo e a compreensão dos fundamentos culturais e sociais onde eles aparecem são necessários para perceber o resultado dos inquéritos que se promovem. Porque não há públicos isolados, mas públicos da arte, da literatura, do cinema, etc., é impossível afastar deles o entendimento dos objetos/das obras. As lições das teorias do público ativado pelos produtos/pelas obras podem, nesse sentido, ser importantes para a sociologia dos públicos (ESQUENAZI, 2003, p. 20).

Os estudiosos que se propõem a uma investigação na área não só da sociologia da cultura, mas da sociologia dos públicos, trazem uma relação direta, na maioria das vezes, com os dados estatísticos. Esses dados, no que concerne à cidade de Fortaleza, ainda são incipientes, ou para ser brando, insuficientes para um corpo de informações e materiais que possibilitem aos pesquisadores fazer uso em diferentes abordagens e âmbitos das práticas culturais da cidade.

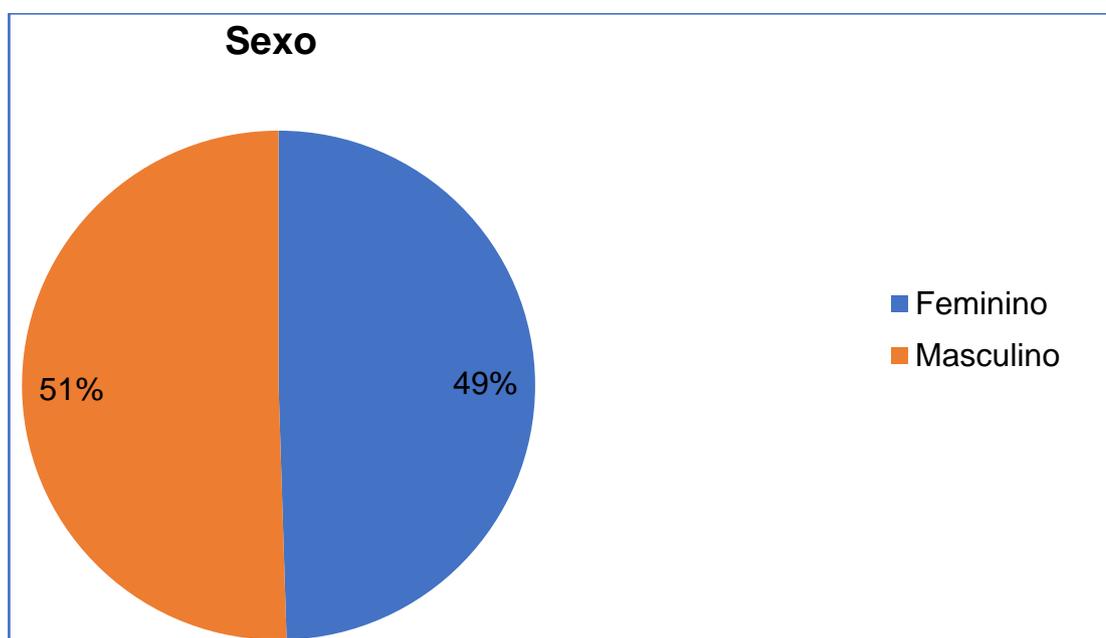
Desse modo, buscando compreender as práticas culturais em relação ao consumo de filmes em dois espaços específicos, é que trago os dados delimitados, isto é, os condicionantes sociais encontrados ao longo de meu percurso de coleta dos dados empíricos, que compõem elementos de conformação de gostos e de distinções.

Portanto, ao longo de minha investigação se tornou perceptível que existem alguns fatores explicativos da união de maneira causal entre coletivo e sistemas de práticas observáveis, que nesta pesquisa remeto a “variáveis sociodemográficas”, entre elas a idade e os diversos aspectos dos grupos sociais como moradia, gênero, etc (BÉRA; LAMY, 2015).

Então, para esta análise, alguns eixos centrais são elencados com intuito de inferir determinados questionamentos e compreensões sobre os públicos estudados. Esses eixos escolhidos não se deram de maneira aleatória, mas a partir dos dados coletados eles se evidenciaram frente a outros. Para esta pesquisa, trabalhei nos questionários e entrevistas³⁷ realizados com as seguintes variáveis: *idade, como e onde obtém informações sobre os filmes, cinemas, festivais, etc., nível de escolaridade e lugar de moradia*. As escolhas por tais variáveis ocorreram durante as coletas dos dados *in loco* e das entrevistas, a partir das falas e dos padrões iniciais, visto que a maioria dos interlocutores se encaixam em um perfil de idade e de nível de escolaridade parecidos, por exemplo.

Outro aspecto que poderia ser relevante, como a ideia de gênero, não está sendo abordada pela ínfima diferença de respostas entre homens e mulheres, isto é, os dados coletados mostram que há um nivelamento muito parecido de idas ao cinema, como evidencia o gráfico 4.

Gráfico 4 - Sexo



Fonte: dados da pesquisa.

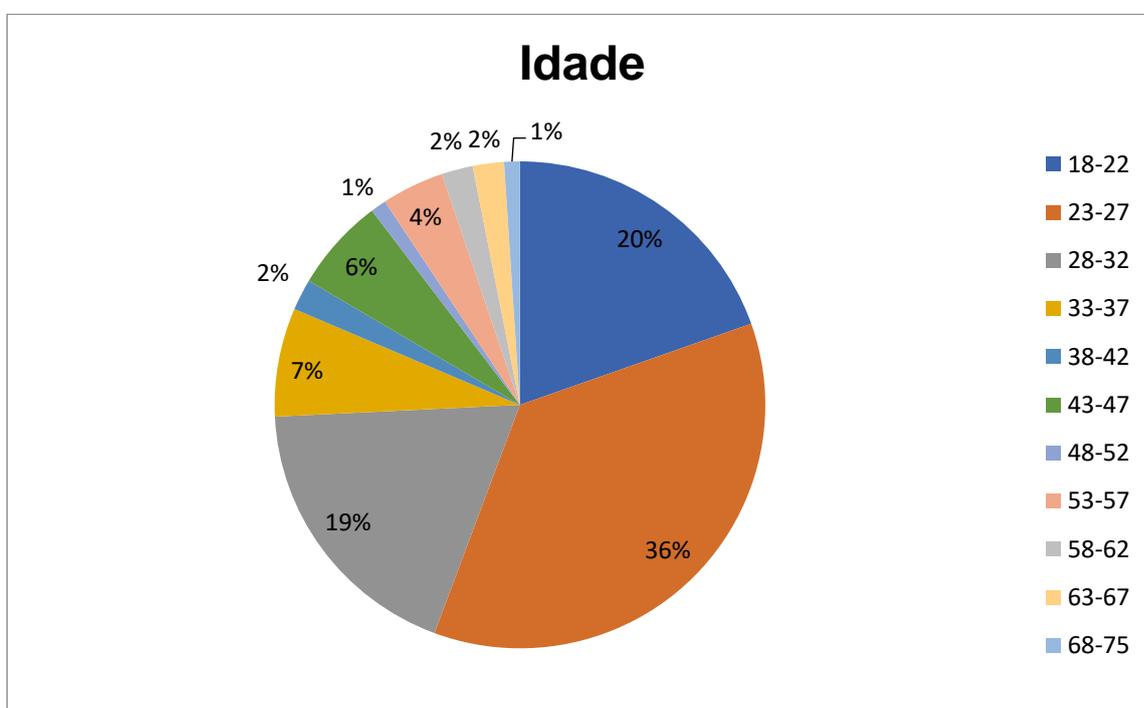
Vê-se que não há diferença significativa da frequência aos cinemas explicitados por parte das pessoas que se dispuseram a responder ao

³⁷ Como já mostrado, ao todo foram aplicados 97 questionários e 11 entrevistas, que foram realizadas somente com os interlocutores que responderam aos questionários e que autorizaram que eu entrasse em contato para a realização da entrevista, caso fosse necessário.

questionário. Pelo número de 97 questionários aplicados, a diferença de 2% entre feminino (49%) e masculino (51%) não se tornou relevante nesta pesquisa, em contrapartida em um estudo de maior amplitude quanto à quantidade proposta de questionários aplicados, essa diferença poderia se tornar de grande relevância.

Todavia, a primeira variável que trago efetivamente consiste na *idade* (ver gráfico 5). Com um aspecto dos espectadores dos cinemas sendo entendido pelo crivo explicativo da *idade*, se tem algumas ideias de compreensão dessa dimensão geracional, aparentemente decisiva para a frequência em tais salas de exibição.

Gráfico 5 – Idade



Fonte: dados da pesquisa.

É possível afirmar que os dois cinemas são frequentados, em maioria, por jovens da cidade de Fortaleza, sendo a presença deles acentuada, como evidenciou o gráfico 5. A idade, tomando o gráfico acima como base, põe em evidência uma correlação: quanto mais novo se é, maior a possibilidade de frequentar os cinemas do São Luiz e Dragão. O número maior de expectadores situa-se na faixa etária de 23 a 27 anos, sendo 36% do valor total. Maior,

inclusive, por exemplo, se tomarmos o número de frequentadores a partir dos 33 anos até os 75 anos, que juntos somam cerca de 25% do número total.

A espécie de choque geracional da apreensão das informações por meio da *internet* e o número elevado de jovens expectadores, frente aos “mais velhos”, mostra certa oposição ou sistemas de valores que marcam a idade como algo importante, inclusive para o empreendimento sociológico na análise dos perfis. As oposições se desenvolvem numa forma de “conflito” de gerações. Bourdieu (1983) mostra que essa oposição na assimilação dos novos valores se constitui em relação a estados diferentes da distribuição dos bens culturais e à possibilidade de seu acesso.

Um de meus interlocutores, Sérgio (63 anos, médico) confessou não ter facilidade com as novas tecnologias que envolvem a internet. Questionou o motivo da programação do cinema não estar sendo mais divulgada “como era antes” nos jornais impressos:

Não entendo porque diminuíram de colocar a programação nos jornais [impressos]. Atualmente só divulgam na internet praticamente, e eu não sou muito fã dessas novas tecnologias, mesmo sendo preciso conhecer um pouco delas. Mas só consegui essas informações sobre a Mosfilm olhando os flanelógrafos, caso contrário eu não teria vindo à mostra.

O homem respondeu prestativamente ao questionário na medida em que ia desenvolvendo seus comentários. Disse gostar mais do São Luiz do que do Dragão (na ocasião de uma das perguntas do questionário, que buscava saber a preferência por um ou outro cinema, visto no gráfico 2), porque o primeiro trazia uma programação mais variada. Ele havia comprado o ingresso para a Mostra Mosfilm de cinema russo clássico, com produções de diretores como Sergei Eisenstein, Ivan Pyryev e Andrei Tarkovisk.³⁸ Ele só conseguiu informação, sobre tal evento, por meio de sua andança na frente do Cineteatro, olhando o flanelógrafo onde ficam as informações sobre programações presentes e futuras. Se dependesse exclusivamente da internet como sua principal fonte de informações, como me informou objetivamente, “não teria ido à mostra”.

Além disso, ao longo das falas e do gráfico referente às idades dos espectadores vemos que as distinções de idade são realmente fatores a serem

³⁸ Disponível em: <<http://www.oestadoce.com.br/arteagenda/mostra-mosfilm-traz-ao-sao-luiz-classico-russo>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

considerados. Alguns elementos se mostram importantes para o entendimento da conformação dos gostos dos públicos. Um desses elementos se situam justamente nas disparidades do consumo entre jovens e pessoas idosas, isto é, a frequência das pessoas idosas às salas de exibições do Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão. Contudo, é importante não tratar a disparidade de consumo como única categoria explicativa.

Os manuseios e consumos de determinados bens culturais e suas distinções por meio de gerações etárias fundamentam-se nos próprios conflitos entre sistemas de aspirações compostos em épocas diferentes. Aquilo que para a geração de pessoas de algumas décadas atrás, como os jornais impressos divulgando as programações dos cinemas, para a geração atual, é dada imediatamente, desde o nascimento, por assim dizer (BOURDIEU, 1983). Entretanto, as novas conquistas ultrapassam as antigas, ao ponto de, por exemplo, os meios que as pessoas buscam informações sobre cinema mudarem substancialmente. Nesse sentido de distinções e transformações do próprio consumo de filmes, a *internet* funciona como meio acelerado de informações sobre cinema, assim como meio de comunicação decisivo para a geração atual, que inclui também os mais velhos que conseguiram se adaptar a essas modificações influenciadas pelas novas tecnologias.

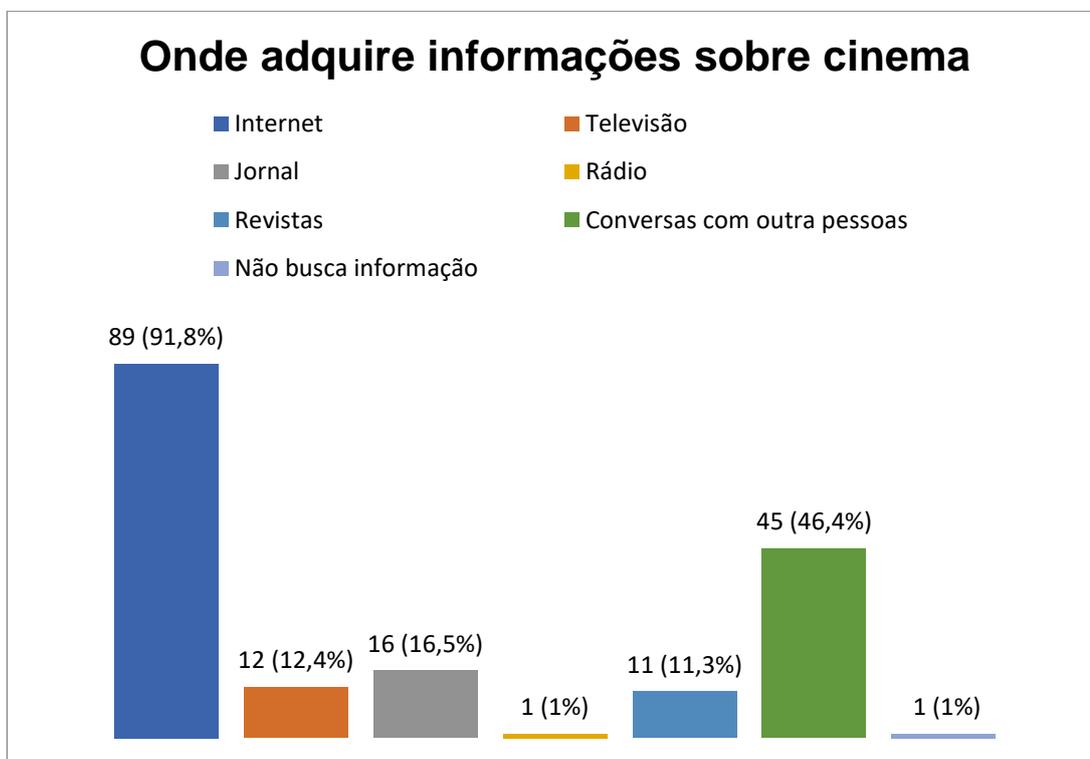
Além dessa espécie de macro-oposição entre “jovem/velho”, como é possível perceber, outra variável possui sua importância como categoria explicativa dessa conformação de gostos, o *meio onde se obtém as informações sobre os filmes e salas de exibições*.

Com isso, é observável que as transformações em espécies de evoluções *tecnológicas* em curso no empreendimento do cinema desde seus primórdios, sendo em Fortaleza ou na Europa, funcionam também como elemento que abre margem para a explicação da transformação e configuração das práticas culturais. Não por acaso, os novos suportes e métodos de difusão da cultura operam como fatores de desenvolvimento das práticas (BÉRA; LAMY, 2015, p. 115). Quando se trata do século XXI, essa argumentação tem seu valor na medida em que há novas atividades e uma infinidade de práticas culturais que se conectam diretamente ao desenvolvimento multimídia, como a *internet*.

Desse modo, acompanhando essa dinâmica, o gráfico 6 a seguir traz a questão da fonte onde espectadores conseguem as informações sobre o cinema

(a linguagem/arte ou o espaço onde se assiste os filmes). O que se vê é o consumo das informações de maneira diferenciada. Infiro que há uma correlação entre as idades e esses meios de informações sobre cinema.

Gráfico 6 – Meio pelos quais obtém informações sobre cinema



Fonte: dados da pesquisa.

Em se tratando dos meios sobre os quais obtêm informações sobre as sessões e festivais ou mostras, a maioria dos pesquisados informa a internet como principal veículo. Mesmo para filmes que requerem uma certa disposição para apreciação, a internet “substitui”, para muitos, os jornais impressos e até mesmo as indicações de amigos, cinéfilos, etc. Neste sentido, as justificativas de gosto por determinado conjunto de filmes não parece buscar nos “tradicionais” veículos formadores de opinião - jornais, programas de rádio, críticas de filmes - subsídios de convencimento para que o espectador vá às sessões.³⁹

Por exemplo, o uso do computador e das novas tecnologias no geral dão possibilidades ao surgimento interdependente entre a qualificação e o grau de

³⁹ Vale ressaltar aqui que as páginas dos dois cinemas nas redes sociais, tanto do Cineteatro São Luiz quanto do Cinema do Dragão, trazem as informações atualizadas diariamente sobre suas programações.

autonomia de quem as manuseia. Essas características de uso, entre elas o próprio manejo com a internet e *redes sociais*, estão ligadas ao capital cultural dos indivíduos (COULANGEON, 2014). No caso dos dados acima, vemos que a *internet* é o maior meio em que esses espectadores adquirem as informações relacionadas a cinema, e mais especificamente sobre os Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz.

A intensidade e os usos das novas tecnologias com a finalidade de conseguir informações específicas são fortemente diferenciadas pela idade, como podemos perceber. Se o uso de tecnologias que possibilitem o acesso às *redes sociais* tende a diminuir conforme a idade avança, é nessa relação onde os usos das novas tecnologias se diferenciam quanto às faixas etárias, levando em consideração que nesse vínculo residem capitais culturais específicos. Particularmente, a ambivalência dos usos torna-se maior entre os jovens, para quem as *redes sociais* como novos meios para adquirir informação flui com mais frequência cotidianamente. Não por acaso, quase todas as pessoas entrevistadas revelaram que o meio em que adquirem informações sobre a programação dos dois cinemas elencados desta pesquisa é pela *internet*. A única exceção foi o senhor de 63 anos, como vimos em sua fala anteriormente. Mas outros interlocutores trazem em suas falas um pouco de como adquirem informações sobre as programações dos cinemas explicitados nesta pesquisa:

Eu consigo a maioria das informações sobre esses cinemas [São Luiz e Dragão] pelo *Facebook*, porque eu sigo a página deles, daí fica bem mais fácil. Além de também conversar com amigos sobre cinema, o que faz com que acabemos falando das salas de exibições. Eu também vejo a programação dos filmes passando em frente ao São Luiz, já que trabalho no centro. No Dragão só mesmo pela *internet* praticamente. (Danilo, fotógrafo, 33 anos)

Eu pego as informações sobre cinema geralmente é na *internet* mesmo, é mais cômodo do que ficar olhando e jornais impressos, por exemplo. Pego ali meu celular, olho rapidinho, escolho a programação, marco com meu marido e pronto. (Tatyana, analista, 32 anos)

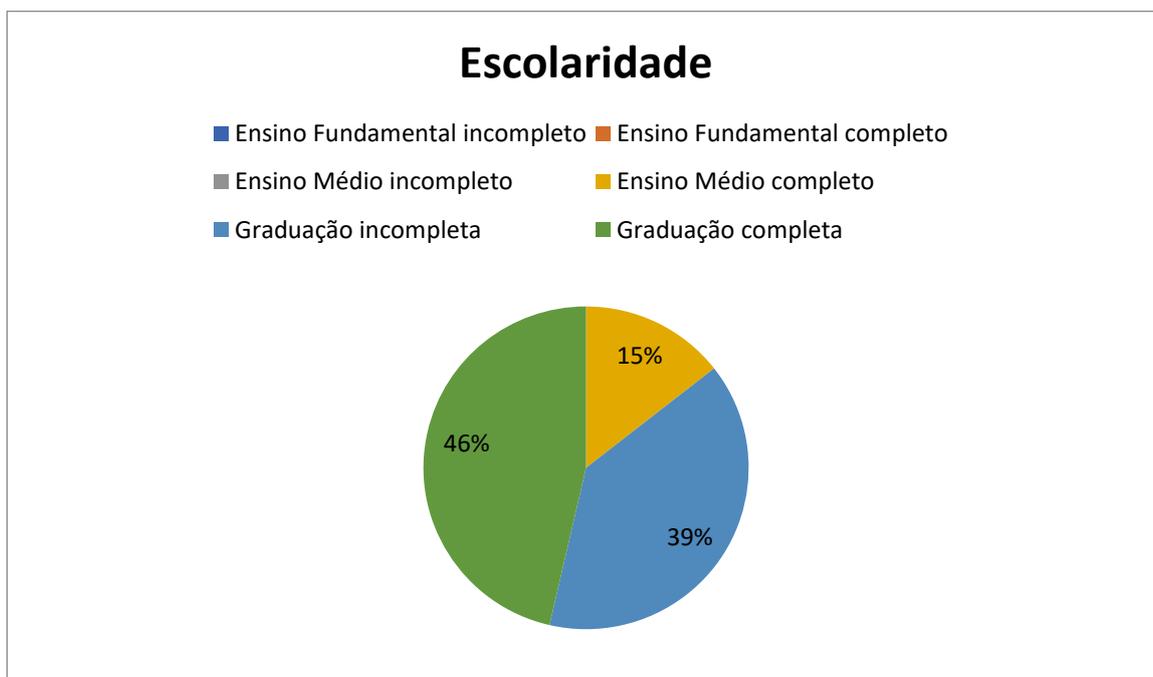
Eu sigo as páginas dos dois cinemas [nas *redes sociais*, como *Facebook* e *Instagram*], a partir delas eu olho toda a programação que aparece lá, porque elas chegam mais facilmente a mim. Elas aparecem no meu *Facebook*, no eu *feed* [de notícias desta mesma rede social]. (Vanessa, 24 anos, estudante de Serviço Social)

Frente a esse potencial que a *internet* e as *redes sociais* oferecem de divulgação, elas possibilitam uma rede de trocas, numa relação direta entre os

cinemas e seus públicos. Esse meio virtual funciona como trocas de informações, compartilhamentos, divulgações e espaço de opinião dos espectadores. Contudo, ainda existem pessoas com dificuldades para tal acesso ou não detém os códigos necessários para partilharem seus gostos nas redes sociais. Não podemos meramente pensar que essas dificuldades têm sua relação com o *nível de escolaridade* como única possível. Todavia, a *escolaridade* contribui para não só os conhecimentos de manejo de novas tecnologias, como se torna importante na compreensão dos gostos aos espaços do Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz, bem como de suas programações.

Desse modo, o gráfico 7 que mostra a variável do *nível de escolaridade* traz informações que dizem muito sobre os públicos dos dois cinemas. Alguns dados ficam evidentes.

Gráfico 7 – Nível de escolaridade dos espectadores



Fonte: dados da pesquisa.

Alguns dados ficam evidentes. 85% das respostas dão conta dos agentes sociais que possuem graduação incompleta e/ou completa. Mais precisamente, 39% são de espectadores com graduação incompleta e 46% com graduação completa. Os outros 15% são de pessoas que possuem o ensino médio completo. Nenhuma resposta, em termos de escolaridade, foi dada a baixo desses níveis. Obviamente, isso ocorreu a partir da delimitação de buscar

apenas pessoas maiores de 18 anos. Todavia, revela minimamente que os expectadores de filmes nas salas de exibições do Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão mobilizam capitais que os possibilita ter a preferência por tais espaços. Portanto, como já vimos brevemente, se tomarmos de maneira análoga os polos eruditos e populares de produção, mediação e recepção, para exemplificar, os públicos de tais salas estão mais aproximados ao polo erudito, especialmente em se tratando do acúmulo de capitais culturais.

Os produtos culturais de uma produção erudita, por assim dizer, isto é, as obras que estão no polo oposto à aquelas produzidas no sistema das indústrias culturais, são situados justamente como contraponto ao *mainstream*. Nesta, a recepção dos bens culturais funcionam mais ou menos de maneira independente do nível de instrução dos consumidores – na medida em que tal sistema tende a ajustar-se à demanda (BOURDIEU, 2007, p. 117). Já as obras eruditas advêm de sua raridade cultural, atrelada a uma função diferenciada, bem como influi diretamente na noção de uma distinção social. Há uma raridade dos meios destinados à decodificação desses bens. Surge uma distribuição desigual das condições de aquisição das disposições de apreciação estética, ou seja, uma disposição que se encaixa ao obter os códigos necessários para a decodificação de tais obras.

Desse modo, há uma relação que se instaura objetivamente entre o consumo e suas variáveis e condicionantes, entre eles o grau de instrução, que opera também como instância de reprodução e consagração. Essas instâncias se encontram reforçadas sob determinados prismas de compreensão do social, com vistas à alguns mecanismos operacionalizantes que contribuem para a construção das diferenças. Estas, relacionadas às orientações familiares, às classes e suas frações, à uma diversidade de meios de acumulação de capital, como também essas distinções influenciadas pelos locais de moradia (BOURDIEU, 2007, p. 127).

Os dois cinemas estão situados a 1,09 quilômetros de distância um do outro. O cineteatro São Luiz, por estar localizado no centro da cidade, talvez restrinja o acesso de algumas pessoas em determinados horários, todavia sem constituir um obstáculo maior à sua frequência; o Cinema do Dragão situa-se numa zona boêmia da cidade, próximo à praia, bares, boates, restaurantes e dentro de um Centro Cultural que atrai muitos turistas com suas várias atividades

e programações como de museus, teatro, espetáculos musicais, exposições, cafés, etc.. As distâncias, muitas vezes, se interpõem como obstáculos para os frequentadores. “Por morar no Eusébio, frequento menos o cinema devido à distância e os *shoppings* mais próximos têm poucas opções legendadas, devido ao público da região, e me recuso a pagar para ver filme dublado”, nos diz Tatyana, 32 anos, analista educacional e frequentadora tanto do Cinema do Dragão quanto do Cineteatro São Luiz, que percorre cerca de 25 quilômetros para vir de sua casa no Eusébio até os cinemas evidenciados. As falas, neste sentido, se repetem,

Eu adoro ir para sala do Dragão do Mar, que é o único cinema de rua que, tirando o São Luiz, tem filmes diferentes. Mas o local que eu moro [Montese] não influencia minha ida ao cinema, mesmo se eu morasse mais longe eu iria do mesmo jeito. Eu tenho bastante tempo para ir ao cinema, mas durante o dia, porque eu ando de ônibus e tem o perigo à noite. (Vanessa, 24 anos, estudante de Serviço Social)

A distância até o cinema para mim influencia. Eu me sinto mais a vontade, no do Benfica, que é mais próximo de casa, eu também gosto muito do São Luiz, vou com a minha filha até. Mas a distância ela influencia, prefiro ir para alguma que seja mais próximo, já que tem vários mais acessíveis como o Benfica, do que outros mais distantes. (Verônica, 52 anos, professora pedagoga)

Cara, a distância de onde moro na Parquelândia até cinemas como esses ficam mais nas áreas culturais da cidade influenciam, mas outras coisas influenciam mais, o valor do ingresso, o tipo de filme exibido, até os horários. Assistir em *shopping* dependendo do horário passa mais confiança, mas o gostinho de assistir um filme que se gosta de verdade em um ambiente cultural é demais. (Felipe, 37 anos, fotógrafo)

A partir dessas falas vemos que há uma complexidade de fatores que influenciam decisivamente as idas aos cinemas de minha pesquisa. Mas posso afirmar que as distâncias, os locais de moradia, são importantes justamente pela facilidade ou não dos deslocamentos a tais espaços.

Por exemplo, o Cineteatro São Luiz foi, por muito tempo, um lugar de muitos frequentadores por situar-se num dos cartões postais da cidade de Fortaleza, a Praça do Ferreira. Hoje, um de seus maiores desafios é manter-se em meio a degradação da Praça. Muitos frequentadores foram unânimes em afirmar o difícil acesso às salas, o que limitava suas idas às programações ofertadas no início da noite. A diretoria da casa tenta driblar estas dificuldades

criando uma programação variada, sempre em movimento, criando promoções atrativas e trazendo mostras, como a vista na imagem 25, e festivais inéditos na capital.

Imagem 19 – Mostra *Star Wars*



Fonte: Cineteatro São Luiz (2016)

O Cinema do Dragão está situado no espaço do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, estando em um dos pontos culturais mais importantes da capital cearense. Os desafios encontrados pelo cinema desse espaço é trazer variações de programações dentro daquilo que se propõe e principalmente atrair públicos variados, mesmo para filmes *cults* e alternativos. Outro desafio encontrado se situa efetivamente quanto à localização, que embora esteja na Praia de Iracema, encontra-se distante das periferias, o que dificulta o acesso de parte de possíveis frequentadores. Contudo, os responsáveis pelas salas de exibições de filmes do Dragão buscam trazer novidades constantes, das mais diferentes nacionalidades.

Esses dois cinemas disputam com grandes conglomerados como o UCI Cinema, Cinépolis, Centerplex e Arcoplex, que junto com as salas do Benfica contabilizam 50 salas de cinema, das 53 existentes em Fortaleza. As três salas restantes são duas do Cinema do Dragão e uma do Cineteatro São Luiz. E essa

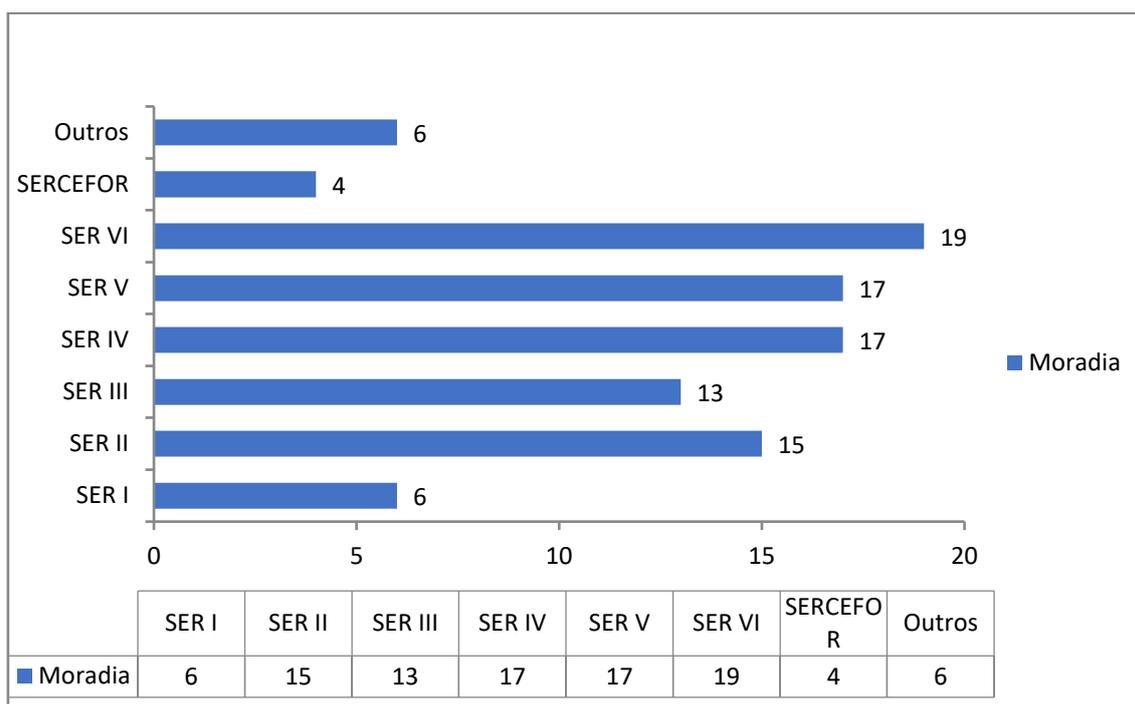
dificuldade da concorrência os responsáveis pelos dois cinemas tentam superar com variedades e filmes alternativos, assim como por meio de outras atividades: festivais e mostras, principalmente.

Todos estes aspectos são importantes porque mensuram as preferências e conformações dos gostos dos frequentadores, são aspectos objetivos que justificam suas escolhas, que guiam seus comportamentos. São elementos que relacionados uns ao outros dá possibilidade de compreensão das práticas culturais e consumo de filmes. A próprias falas dos entrevistados, até aqui, abre margem para perceber como essas práticas se relacionam com as variáveis elencadas.

No entanto, a variável da *moradia* abre margem para entendermos que muitos dos frequentadores dos dois cinemas, a partir das delimitações escolhidas, não residem em bairros com baixo Índice de Desenvolvimento por Bairro (IDH-B)⁴⁰ (ver gráfico 8).

A Prefeitura de Fortaleza solicitou a feitura de um estudo intitulado “Índice de Desenvolvimento Humano, por bairro, em Fortaleza”⁴⁰ onde busca conhecer as dimensões econômicas, demográficas e culturais da cidade. A Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico (SDE) foi a responsável pela pesquisa do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de Fortaleza, tomando como objeto de análise os dados do censo demográfico de 2010, fornecido pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/0032553521353dc27b3d9>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

Gráfico 8 – Quantidade de espectadores por regional



Fonte: dados da pesquisa.

O que se avaliou, com o IDH-B, foi o padrão de vida das pessoas de cada bairro. A renda, a dimensão educacional e as condições de saúde e longevidade deram o fundamento da coleta e apreensão dos dados.

Os bairros com os maiores índices de IDH-B (Índice de Desenvolvimento Humano por Bairro), uma forma análoga à análise ampla do IDH operada pelo Programa das Nações Unidas (PNUD), são, respectivamente: Meireles, Aldeota, Estância (Dionísio Torres), Mucuripe, Guararapes, Cocó, Praia de Iracema, Varjota, Fátima, Joaquim Távora.

Isso revela que a Regional II tem o maior Índice de Desenvolvimento Humano de Fortaleza⁴¹. A exceção é o bairro Fátima, situado na Regional IV. Com isso, tem-se que, dos frequentadores dos Cineteatro São Luiz e Cinema do

⁴¹ Os bairros mais pobres estão imersos em precariedade, desemprego e inatividade de alguns fatores não amparados pelo estado. A desqualificação social da qual são objeto desqualifica inclusive o espaço de residências, sendo bairros alvo de estigmatizações, assim como as pessoas que moram em tais locais. Todo esse processo simboliza para uma identidade negativa dos seus moradores. A mídia reforça partes dessa estigmatização por meio de classificações de bairros como difíceis reportagens com apelos emocionais referente à violência urbana e simbólica.

Dragão, ao menos 15% deles residem dos bairros com maiores IDH da cidade.⁴² Como pode ser observado no gráfico a cima.

As análises comparativas entre as idades, os sexos, a escolaridade, e até mesmo bairros de moradia e trabalho contribuem para a análise das relações existentes entre gostos e a formação de seus padrões. Dentro de uma lógica relacional de entendimento das práticas culturais é que o perfil dos públicos aparecem mais evidentes.

Entretanto, embora de fato existam bairros com o menor IDH-B e menor ocorrência de frequência aos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão, como é o caso dos bairros encontrados na SER-I⁴³, vê-se um nivelamento da SER-II à SER-VI a partir das respostas obtidas pelos questionários. Além da Regional I, somente a SERCEFOP (o Centro) e os “Outros” (classificação para delimitar as respostas de quem não mora em Fortaleza) destoam desse nivelamento nas respostas.⁴⁴

A partir desse entendimento dos bairros de Fortaleza, vemos nitidamente, que a incidência de frequência aos dois espaços por parte de moradores dos bairros com menores índices do IDH-B. Contudo, as variáveis se interligam junto a outras, como a da preponderância de alguns meios de transportes mais utilizados pelos espectadores dos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão (ver gráfico 9). Tal fator se destaca na frequência às salas estudadas por estar conectada à moradia, com facilidades ou dificuldades dos deslocamentos.

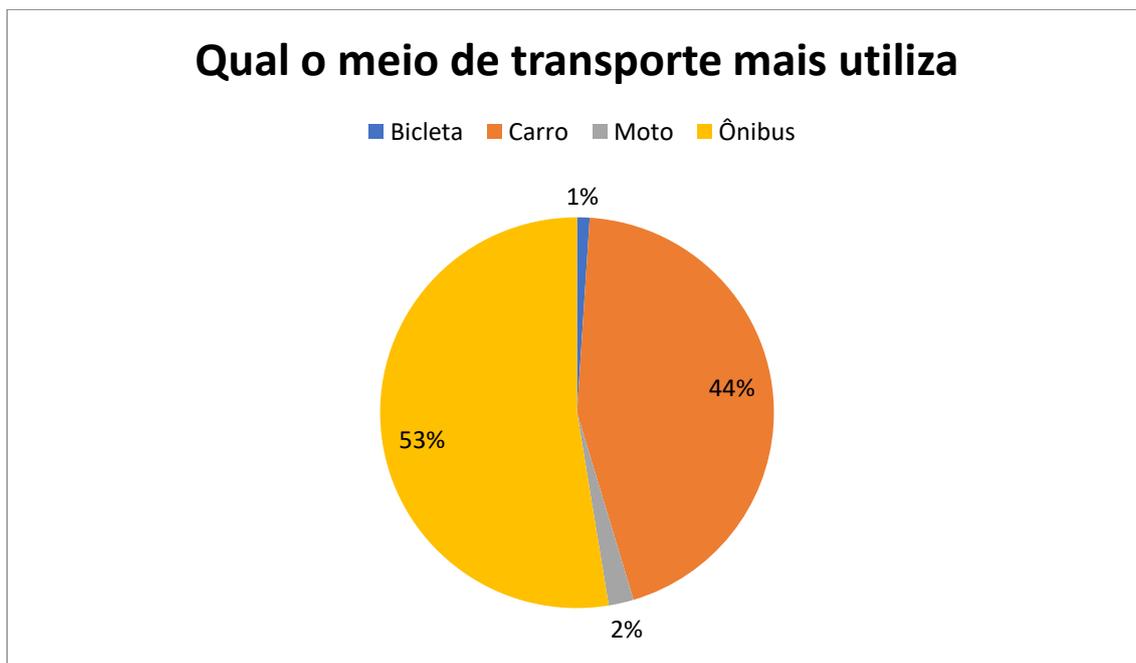
As classes médias podem se expressar em 44% das pessoas respondentes que utilizam carro para se locomoverem ao Dragão e ao São Luiz. Todavia, os 53% de pessoas que se locomovem a esses espaços por meio de ônibus representa certa heterogeneidade desses públicos (ver gráfico 5). A análise das moradias também representou isso.

⁴² Todos os dados relacionados ao Índice de Desenvolvimento Humano por Bairro (IDH-B) e informações conexas foram retiradas do *site* da Prefeitura de Fortaleza. Disponível em: < <https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/prefeitura-apresenta-estudo-sobre-desenvolvimento-humano-por-bairro>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

⁴³ Bairros da Secretaria Regional I: Álvaro Weyne, Barra do Ceará, Carlito Pamplona, Cristo Redentor, Farias Brito, Floresta, Jacarecanga, Jardim Guanabara, Jardim Iracema, Monte Castelo, Moura Brasil, Pirambú, São Gerardo, Vila Ellery e Vila Velha.

⁴⁴ Os bairros com piores condições de IDH-B são socialmente desqualificados quanto aos índices abordados pelo estudo, caracteriza-os dessa maneira, em vista de tentativas de respostas às demandas de cada Regional ou bairro.

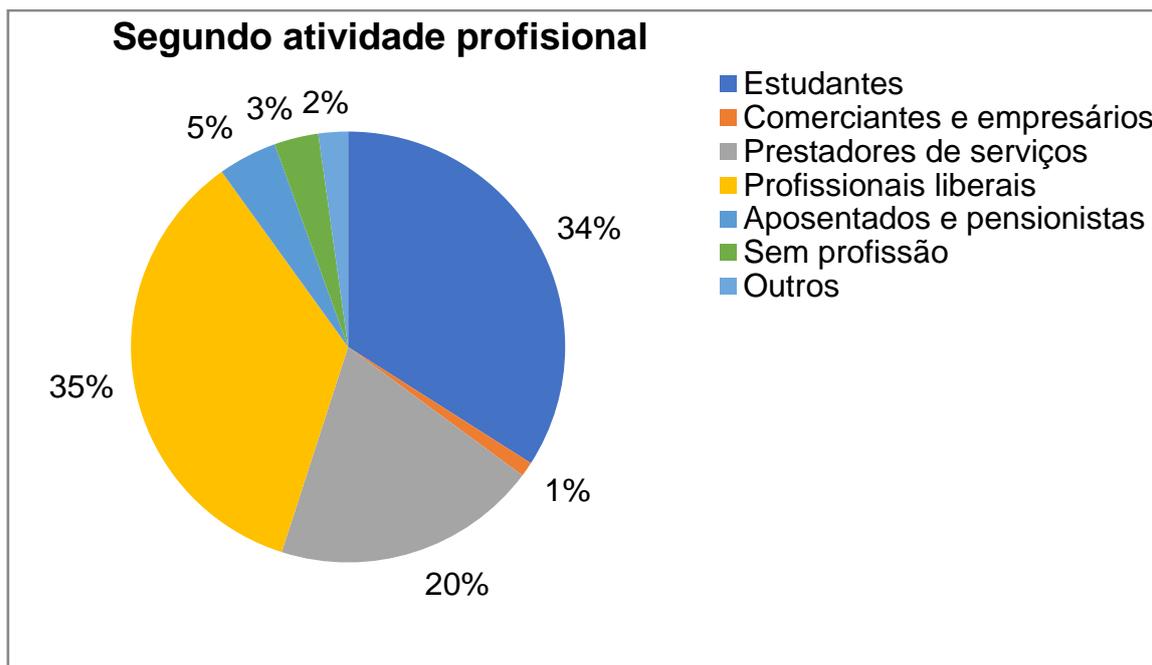
Gráfico 9 – Transporte mais utilizado



Fonte: dados da pesquisa.

Outro fator atrelado à escolaridade é a ocupação profissional (ver gráfico 7). Observamos que é forte a presença de segmentos médios da população às salas, sejam por meio de ônibus ou carros. Além disso, esse segmento médio é composto por professores, funcionários públicos, profissionais liberais, médios comerciantes, estudantes, etc. No gráfico 10, podemos perceber o perfil dos espectadores em relação às suas ocupações profissionais ou não.

Gráfico 10 – atividade profissional dos espectadores



⁴⁵ Fonte: dados da pesquisa.

Os 74% das pessoas que responderam os questionários são de estudantes e profissionais liberais. Isto é, mais da metade dos expectadores estão dentro dessas duas categorias. 20% são dos “prestadores de serviços”, como assistente administrativos, produtores culturais, artesões, atriz/ator, ou mesmo vendedores(as). Os 11% restantes se dividem entre aposentados/pensionistas, comerciantes/empresários e pessoas sem profissão.

Vemos que o perfil encontrado, em vista das variáveis de maneira geral, são de jovens, graduados, muitos das áreas relacionadas à educação e/ou cultura.

Linda Gondim (2007), ao analisar o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, afirma que “um exame mais detalhado das categorias profissionais representadas na amostra evidencia que a diversidade socioeconômica e

⁴⁵ A classificação de profissionais liberais que introduzo são precisamente professores, engenheiros, médicos, jornalistas, sociólogos, advogado, publicitário, assistente social, arquiteto, pedagogo, bibliotecário, repórter fotográfico, dentista, geógrafo. Os prestadores de serviços, neste caso, são: recepcionista, produtor cultural, assistente administrativo, técnico de informação, criador de conteúdo audiovisual, carteiro, técnico em informática, artesão, atendente, vendedor, auxiliar de escritório, atriz/ator, conselheiro químico, técnico segurança do trabalho, assistente educacional. Classificações tomadas como base do livro *O Dragão do Mar e a Fortaleza Pós-Moderna* de Linda M. P. Gondim, publicado em 2007.

cultural do público do CDMAC é maior do que indica o seu nível educacional” (p. 196).

Se for compreendido o Dragão do Mar e o São Luiz para além das delimitações postas para esta pesquisa, possivelmente será encontrado uma diversidade maior nas questões culturais e socioeconômicas. Como já vimos, o Dragão possui uma infinidade de atividades para além das vinculadas ao cinema e ao audiovisual. Já o Cineteatro, embora traga vários espetáculos e atividades que não apenas ao do cinema, o cinema possui lugar de importância sobremaneira.

Todavia, tratando aqui apenas das salas de exposições, da delimitação etária trazida e das programações elencadas, é perceptível uma disparidade entre os trabalhadores que desempenham atividades terciárias como as de auxiliar de escritório, recepcionista, artesão, vendedor, etc., em relação aos setores que potencialmente possuem melhores remunerações – estes em alguns casos sendo de profissionais ligados ao setor cultural.

O que tudo isso revela são os elementos que compõem os perfis dos frequentadores dos dois cinemas escolhidos para esta pesquisa, de maneira geral, com certos padrões que podem se distinguir uns aos outros também. Esses padrões, junto a padrões de consumo, perpassam certa lógica da ideia posta por Bourdieu sobre *habitus* de classe⁴⁶.

A partir da chegada do cinema em Fortaleza, como já vimos anteriormente, todo o período de sua consolidação é marcado por transformações das apreensões e consumos de novas tecnologias vindas nas formas de bens culturais consumíveis, como os filmes. Com isso, tornam-se mais evidentes as transformações nos padrões de consumo cultural das classes sociais ao longo do tempo (RADAKOVICH, 2011).

As mudanças de padrões estão ligadas diretamente à aspectos levantados aqui: o surgimento das mentalidades “globais”, a mundialização da cultura, as reorientações das políticas culturais, as mudanças estruturais que a cultura nacional se encontrava imersa. Todos esses temas gerais compõem e são decisivos para a compreensão do que chegamos nos dias atuais. Todavia,

⁴⁶ Desde os clássicos da sociológica, como Weber e mesmo Marx, as diferentes abordagens teóricas sociais clássicas se indagam e relacionam a classe em conexão com bens e práticas simbólicas, com suas significações sociais.

além das questões estruturais, amplas, outras são importantes para o entendimento de um consumo cultural contemporâneo e para a construção dos gostos pelas salas de cinema do Dragão e São Luiz, bem como da preferência por suas programações.

Nas gráficos sobre *idade e meios que se obtém informações sobre cinema*, existe uma conexão entre essas variáveis. Sendo mais preciso, existe uma relação direta entre os padrões de consumo, as idades e as novas tecnologias.

A intensidade e a natureza dos usos dos bens culturais, isto é, os filmes nesses espaços específicos, são fortemente diferenciadas segundo a idade. Caso o uso diário tenda a diminuir conforme a idade avança, é nessa relação explicativa causal onde os usos das novas tecnologias se diferenciam quanto às faixas etárias, levando em consideração que nesse vínculo residem capitais culturais específicos. Particularmente, a ambivalência dos usos torna-se maior entre os jovens, para quem as *redes sociais* como novos meios para adquirir informação flui com mais frequência cotidianamente (COULANGEON, 2014).

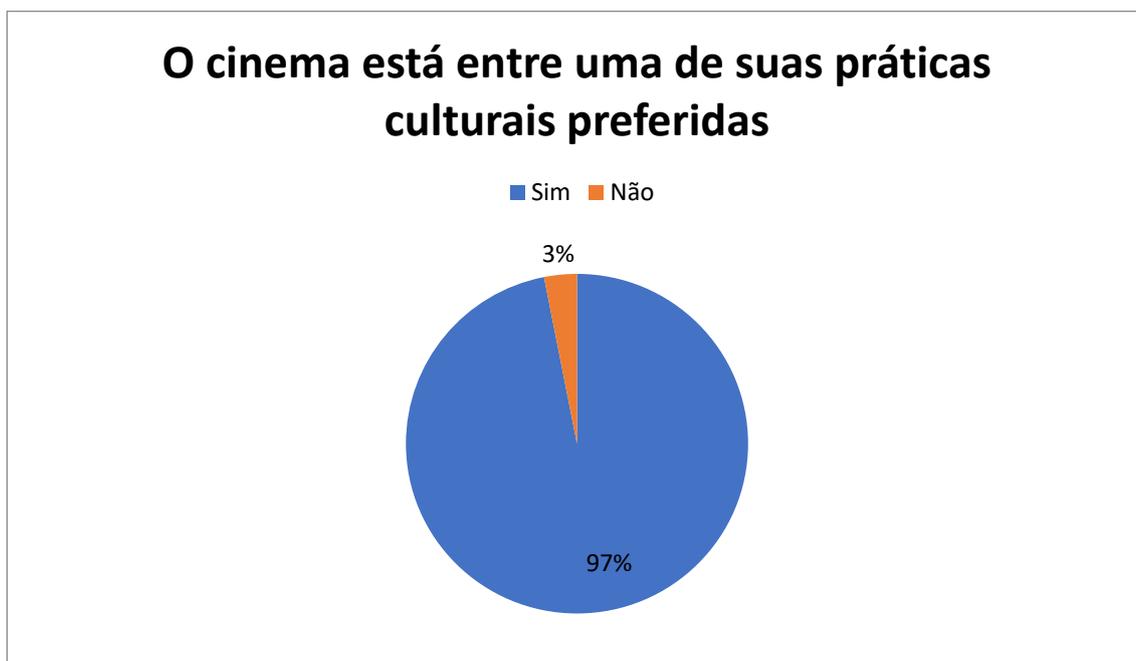
Os agentes estudados justificam suas escolhas por filmes e espaços, em sua maioria, por meio de suas falas que mostram as tentativas de se distinguir, mediante não só das salas mas das programações alternativas às exibidas no cenário *mainstream*, isto é, os *blockbusters*.

Frente aos dados expostos como gráficos, falas e programações, com as exposições das justificativas para o gosto das salas de exposições e os filmes exibidos, é perceptível que há uma compreensão de ideia do *status* em conexão com a posição presente nas hierarquias, com suas inferioridades ou superioridades quanto aos gostos. As posições que esses agentes ocupam dentro de uma estrutura de uma espécie de campo do consumo⁴⁷ de filmes em Fortaleza moldam também suas preferências, aliadas às variáveis até aqui escolhidas.

⁴⁷ Aqui compreendo esse campo com as bases de entendimento da concepção que Bourdieu (1996a) traz sobre campo social enquanto espaço orientado segundo um sistema de posições hierarquizados em decorrência da conjuntura socioeconômica das diferentes classes guia-o à reflexão de que a produção e o consumo de determinados bens culturais, isto é, as práticas culturais ligadas ao campo de produção erudita, as classes superiores. O campo oposto, dirige-se às classes populares. Assim, estando diante de uma *homologia*, em que os campos de produção e recepção seriam estruturalmente idênticos ao espaço social em que estão inseridos.

Desse modo, temos que os padrões de consumo acompanham as transformações pelas quais passam as classes sociais. Algumas distinções vão se desfazendo e outras sendo recriadas, como visto a partir das diferenças dos hábitos culturais que as diferenças etárias mostram, com as dificuldades de acesso a determinados bens culturais por parte de alguns setores de agentes, com o acúmulo de diferentes capitais que possibilitam o gosto por bens culturais mais restritos – como é o caso da maioria dos filmes exibidos no Cinema do Dragão e do Cineteatro São Luiz. Tudo isso possibilitou um crivo explicativo dos públicos dos dois cinemas desta pesquisa, que têm no consumo cinematográfico uma de suas práticas culturais preferidas (ver gráfico 11) e um elemento fundamental de distinção social.

Gráfico 11 – O cinema como uma das práticas culturais preferidas



Fonte: dados da pesquisa.

De maneira efetiva, Radakovich (2011) destaca que:

[...] o consumo constitui uma fonte de resolução de necessidades básicas e, ao mesmo tempo, uma forma de satisfazer desejos e expectativas de integração social. No entanto, o consumo oferece, ainda, um poderoso mecanismo de distinção para diferenciar uns de outros, consolidando barreiras simbólicas e materiais entre classes e estratos sociais. [...] As perspectivas contemporâneas que enfatizam a produção e reprodução do consumo como lógica social de distinção, tomando como eixo de análise o consumo como reprodução de uma nova lógica do capitalismo desigual (p. 69).

O argumento das homologias segundo a mesma autora, torna-se pertinente ao analisar os gostos e as práticas culturais, especialmente em sociedades desiguais como as da América Latina (RADAKOVICH, 2011). Tal teoria pretende mostrar que há uma correlação entre gostos e classes. Aquelas pessoas que estão no topo da estrutura social tem seu gosto orientado para determinados bens culturais, frequentando circuitos culturais distintos daquelas que estão na base dessa estrutura social.

Como já vimos nitidamente, as preferências de filmes pelas classes sociais, mesmo aquelas aproximadas, revelam certa heterogeneidade ainda que existam a conservação da valorização dos filmes *cult-alternativos* pelos expectadores. A construção dos padrões de gostos das classes não acontecem puramente de maneira linear das homologias estruturais posta por Bourdieu (1996a), na verdade há a conservação de elementos relacionais.

Quanto a meu objeto de estudo, percebo que as reverberações das hierarquias de inferioridade ou superioridade na estrutura social gera *status* e distinções dos públicos dos dois cinemas, em alguns aspectos entre si, mas fundamentalmente se diferenciam de públicos que consomem mais os filmes *blockbusters*.

Vemos que os sistemas de disposições que envolvem as estratégias e as práticas culturais são materializados nos gostos e consumos de filmes e por determinadas salas de exibições. Estes, por sua vez, podem ser entendimentos a partir das frações de classes que compartilham *habitus* parecido. Isto é, as práticas vivenciados ao longo da trajetória de cada espectador, refletindo no seu momento presente e sendo passível de continuidade a partir de suas percepções para as preferências por determinados cinemas ou filmes. Esta ideia foi percebida ao longo das falas dos entrevistados onde revelam suas estratégias e motivos para consumir os filmes nas salas explicitadas.

As disposições apresentadas pelos agentes desta pesquisa abrange práticas sociais, expressões de gostos, materializadas, por assim dizer, em suas práticas de consumo de filmes. Estas práticas se tornam importantes na presente análise na medida em que as disposições apresentadas para irem aos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão são incorporadas por meio justamente do processo de interação com seu meio e a partir de contextos socialmente

referenciados e circunscritos. Portanto, os condicionantes, que passei a chamar de variáveis, apresentaram-se como instrumento de percepção dessas disposições. Sendo mais preciso, *idade, moradia, nível de escolaridade e meio de obtenção de informações sobre os cinemas*, serviram como base para a compreensão dos perfis dos públicos dos dois cinemas escolhidos.

As práticas culturais averiguadas aqui são vistas, à luz do que Bourdieu (2007) nos ensina, como práticas socialmente percebidas, reproduzidas e classificáveis. Todavia, isso somente foi possível por intermédio das metodologias já apresentadas. Frente a isso, um dos modelos de distinção evidenciados por Bourdieu e que também pude perceber no caso de Fortaleza situação justamente no nível de escolaridade dos frequentadores, que a partir da soma das diferentes capitais, entre eles o cultural e econômico, possibilita a apropriação e o manejo das práticas relacionadas a bens culturais e de consumo como o cinema. Neste caso, filmes *cults*, em sua maioria. A própria participação e disposição para ir a festivais e mostras realizadas pelo Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz revela aspectos de distinção frente à *massa*.

O *habitus* existente na frequentação desses espaços oferece um valor social condicionado ao capital social a partir do próprio espectador como de sua *necessidade* de consumo de bens culturais diferenciados. Isto é, vemos aqui valores além do uso e de suas finalidades objetivas. É nítido um valor de raridade que se instaura por parte da percepção de muitos espectadores. Não por acaso, Bourdieu (2007, p. 291) mostra que o gosto, enquanto elemento de distinção, é encontrado na origem social das disputadas no âmbito dos *campos* que os agentes estão inseridos.

Em vista de tudo isso, percebo que a formação dos gostos pelas programações dos Cineteatro São Luiz e Cinema do Dragão passam realmente por uma noção de *habitus* de classe. Todavia, com a heterogeneidade encontrada mediante as programações diversificadas, compreendi que, embora exista certo padrão no perfil do público desses dois espaços, há demandas variadas que se conectaram aos condicionantes sociais explicitados nesta pesquisa. Os público por mim estudados são letrados, moradores de locais variados da cidade de Fortaleza e de cidades próximas, sendo jovens em sua maioria na faixa etária de vinte a trinta anos, que em seus discursos reproduzem

as distinções sociais que o próprio consumo, as preferências e gostos trazem consigo.

Enfim, temos que é possível uma explicação dada que se situa na familiaridade com a linguagem cinematográfica (seja ela considerada somente entretenimento ou pensada enquanto arte), de seguimentos que têm ou se aproximam do gosto aos cinemas *cults*, indo às salas que exibem tais filmes com certa naturalidade, porque para muitos faz parte de seu modo de vida, isto é, de seus hábitos rotineiros. As classes populares não costumam estar presentes em espaços como o do Cinema do Dragão e até mesmo do Cineteatro São Luiz, neste último dependendo da programação que está sendo exibida. As classes médias⁴⁸ buscam ativamente uma posição elevada quanto a sua legitimidade e conhecimento sobre a tal linguagem, com intuito de que o capital cultural esteja presente de forma efetiva tanto quanto o capital econômico.

Em vista de tudo apresentado aqui, trouxe uma apresentação breve das programações em conexões com as estratégias de distinções. Isso funciona como um dos elementos reveladores do tipo de perfil dos espectadores desses dois cinemas. Numa análise como esta na área da sociologia da cultura e dos públicos, os dados estatístico foram importantes, onde minha busca por compreender as práticas culturais, os gostos e os perfis dos públicos fizeram-me chegar aos condicionantes sociais elencados. Com estes condicionantes vistos a partir de uma coleta quantitativa e com os dados qualitativos de maneira complementar, pude traçar um panorama e breves conclusões sobre como o gosto desses espectadores se evidencia frente à suas práticas, níveis de escolaridades, moradias, idade, sexo e manejo com as tecnologias. O consumo de filmes em salas de exibições, os gostos e estratégias dos públicos puderam ser vistas à luz de um empreendimento sociológico bourdieusiano.

⁴⁸ De fato, o público do Cinema do Dragão e do Cineteatro São Luiz é composto por uma classe média/elite que se configura mais em seus anseios culturais e suas práticas do que de suas condições econômicas, esta ideia compreendida dentro da delimitação desta pesquisa, que possibilitou dados para entender alguns aspectos sobre as práticas culturais do fortalezense em relação aos dois cinemas de rua evidenciados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num trabalho sociológico é necessário a escolha de uma variedade de fenômenos sociais que devem ser analisados a partir de um esforço analítico sistemático, onde a apreensão das relações sociais por meio de métodos e técnicas interpostas conectam uma dada realidade social ao pesquisador.

Tendo em vista certa imersão no campo investigado, busquei em minha pesquisa, de forma sistematizada, refletir sobre o fenômeno do consumo cinematográfico na cidade de Fortaleza, no Ceará. Meu objeto de pesquisa e os campos investigados, Cinema do Dragão e Cineteatro São Luiz, levaram-me a algumas conclusões e inquietações.

A reconstituição histórico-social do cinema em Fortaleza e a análise dos perfis e estratégias para a conformação e manutenção dos gostos, fez-me perceber que através de variáveis etárias e nível de escolaridade, por exemplo, a incidência de frequência tende a aumentar ou diminuir. Vi que existem posições de hierarquias através das preferências filmicas e espaços que se diferenciam daquelas obras do cenário *mainstream*, isto é, os *blockbusters*. As posições que agentes ocupam, em termos de estratégias de distinções ou mesmo em espaços físicos de moradia, são variadas, embora com padrões observáveis analisados ao longo da pesquisa.

Os espaços como os do Cineteatro São Luiz e do Cinema do Dragão servem também como diferenciadores aos públicos dos cinemas comerciais, por assim dizer. Não por acaso, no primeiro capítulo, pudemos perceber nitidamente que ambos os cinemas explicitados nascem em contextos diferentes, mas que em suas idealizações foram criados como locais para responder aos anseios de determinadas classes.⁴⁹ Como todo espaço social, os campos de minha pesquisa geram disputas, estabelecem valorações, diferenciações, criam bens mais ou menos legítimos. Tais cinemas contribuem, especialmente por suas programações, para a formação e manutenção também de públicos variados, mas que possuem certos padrões observáveis em seus perfis.

Para tal, o segundo capítulo mostrou como as técnicas necessárias para a apreensão desses perfis e das práticas culturais podem funcionar de maneiras

⁴⁹ Cabe ressaltar que, o Cinema do Dragão, como vimos, está situado em um centro cultural mais amplo, onde o espaço de exibição de filmes é elemento importante.

complementares. Portanto, utilizei entrevistas e questionários para entender mais a fundo os expectores dos filmes. Sendo mais preciso, trabalhei nos questionários e entrevistas realizados com as seguintes variáveis: *idade, como e onde obtém informações sobre os filmes, cinemas, festivais, etc., nível de escolaridade e lugar de moradia*. Com isso, os perfis encontrados e analisados no terceiro capítulo mostraram correlações vistas entre dados quantitativos e qualitativos. Essa conexão foi responsável por entender a conformação do gosto dos frequentadores dos dois cinemas.

Portanto, procurei aprofundar o fenômeno social que se expressa no consumo dos filmes e das práticas culturais, discutindo questões e analisando condicionantes pontuais que se delinearam ao longo do próprio trabalho, como forma e expressão das preferências por determinados bens culturais, como produções fílmicas *cults*, exibidas sobremaneira no Cinema do Dragão e, em menor frequência, no Cineteatro São Luiz, por este último cinema ter programações regulares que variam entre *blockbusters* e *cults*.

Por fim, observei que os cinemas e os condicionantes sociais encontrados contribuem para que a conformação dos gostos dos espectadores se mantenha e se propague, tendo espaços para que isso se realize. Concluo que há a promoção de bens culturais *alternativos* ao *mainstream* e que tais produtos são consumidos, em sua maioria, por uma classe que busca responder aos seus anseios culturais mais do que responder às questões puramente econômicas. Os dados evidenciam uma classe com grau de instrução mais elevado, que, mediante à maiores ou menores dificuldades, desenvolve mecanismo e estratégias de se diferenciar a partir dos filmes assistidos em salas de exibições do Cinema do Dragão e do Cineteatro São Luiz.

Todavia, algumas lacunas surgem a serem exploradas também à luz da sociologia da cultura, visto que as pesquisas sociológicas referentes às práticas culturais vinculadas ao circuito exibidor de filmes em Fortaleza ainda são poucas, mesmo aquelas que trataram historicamente o cinema na cidade. Esta pesquisa, portanto, é um empreendimento singelo na complexidade que é pensar o consumo e as práticas culturais em Fortaleza. Todavia, no que tange o consumo de filmes nos dois cinemas elencados, ela oferece reflexões, dados e breves conclusões sobre os perfis e sobre a construção de hábitos culturais de certas camadas fortalezenses.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. (Tradução de G. A. de Almeida). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- BARBALHO, Alexandre. **A Modernização da cultura**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.
- BARBALHO, Alexandre. A Política para o Audiovisual no Ceará: continuidade e rupturas. **O público e o privado** – UECE, n. 9, p. 9-22, jan/jun 2007.
- BARBOSA, Livia. **Sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARRETO, Mariana Mont'Alverne. TV Ceará: processo de modernização da cultura local. **Revista Pós Ciências Sociais – São Luiz**, v. 5, n. 9/10, jan./dez., 2008.
- BARROSO, Oswald. **Theatro José de Alencar**: o teatro e a cidade. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **Walter Benjamin - A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. (trad. Gabriel V. Silva). Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: FORTUNA, Carlos. (Org.). **Cidade, Cultura e Globalização**. Oeiras: Celta Editora, 2001.
- BÉRA, Matthieu; LAMY, Yvon. **Sociologia da Cultura**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BIZERRIL, Luiz. **Cartografia do Audiovisual Cearense**. Fortaleza: Dedo de Moças Editora, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 133-144, 2013.

BOURDIEU, Pierre. Gosto de Classe e Estilo de Vida. In: ORTIZ, Renato. **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996b.

CARVALHO, R. V. A.. Virgílio, Adauto e César Cals: a política como arte da chefia. In: PARENTE, J.; ARRUDA, J. M.. **A era Jereissati > modernidade e mito**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2002.

CASILLO, Leonardo. O que é um filme blockbuster – parte 1. **Estação Nerd**. Disponível em: <<http://estacao-nerd.blogspot.com.br/2012/12/o-que-e-um-filme-blockbuster-parte-1.html>>. Acesso em: 29 set. 2015.

COELHO, P.P.. **O papel da EMBRAFILME no desenvolvimento do cinema brasileiro**. Monografia Economia – Instituto de Economia, UFRJ. Rio de Janeiro, p. 38, 2009.

COHN, Gabriel. Indústria Cultural como Conceito Multidimensional. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). **Comunicação e Culturas do Consumo**. São Paulo: Atlas, 2008.

COHN, Gabriel. **Sociologia da Comunicação: teoria e ideologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

COULANGEON, Philippe. **Sociologia das práticas culturais**. São Paulo: Edições SESC, 2014.

DIETRICH, Pascale. LOISON, Marie. ROUPNEL, Manuella. Articular as abordagens quantitativa e qualitativa. In: PAUGAM, Serge. **A pesquisa sociológica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Sociologia dos Públicos**. Paris: Porto Editora, 2003.

FIGURELLI, Roberto Capparelli. Cinema, a sétima arte. **Extensio**, Santa Catarina, v. 10, n. 11, 2013.

FREDERICO, Celso. O consumo nas visões de Marx. In: BACCEGA, Maria Aparecida. **Comunicação e Culturas do Consumo**. Cidade?: Atlas, 2008.

GALVÃO, Alexander Patêz. **O cinema brasileiro da retomada: a auto-sustentabilidade é possível?**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, UFRJ. Rio de Janeiro, p. 170, 2003.

GARCIA, Camila Camba. **FILHOS DO DRAGÃO – O impacto do Instituto Dragão do Mar no Audiovisual do Ceará**. 2012. Trabalho de conclusão de curso - CELACC/ECA – USP, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://200.144.182.130/celacc/sites/default/files/media/tcc/366-1062-1-PB.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2015.

GODECHOT, Olivier. Interpretar as redes sociais. *In*: PAUGAM, Serge. **A pesquisa sociológica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

GOMES, Cleber Fernando. **Entre cinema e sociologia**. Curitiba, PR: CRV, 2016.

GONDIM, Linda M. P.. **O Dragão do Mar e a Fortaleza Pós-Moderna: Cultura, patrimônio e imagem da cidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

GONDIM, Linda M. P.. Os “Governos das Mudanças” no Ceará: um populismo weberiano?. **XIX Encontro Anual da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS)**, Caxambu, 1995.

LAHIRE, Bernard. Do habitus ao patrimônio individual de disposições: rumo a uma sociologia em escala individual. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 34, n. 2, 2003, p. 7-29.

LEITE, Ary Bezerra. **Fortaleza e a era do cinema**. Fortaleza: Secretaria da Cultura, 1995.

LEITE, Ary Bezerra. **A tela prateada (Cinema em Fortaleza – 1897-1959)**. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MENDES, F.S.. **O ovo do ornitorrinco: a trajetória de Francisco de Oliveira**. Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH, Unicamp. Campinas, 2015.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para um re(li)gião: SUDENE, Nordeste, Planejamento e conflito de classes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade**: contradições da modernidade-mundo. São Paulo: Boitempo, 2015.

PAUGAM, Serge; VELDE, Cécile Van de. O raciocínio comparatista. In: PAUGAM, S.. **A pesquisa sociológica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

PARIZOT, Isabelle. A pesquisa por questionário. In: PAUGAM, Serge. **A pesquisa sociológica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

PIRES, Bianca Salles. Públicos de cinema em foco: interações, sociabilidades e os significados do estar lá, vendo e sendo visto. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 3, n. 6, 2015.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1993.

RADAKOVICH, Rosario. **Retrato Cultural**: Montevideu entre cúmbias, tambores e óperas. Tese (Doutorado em Sociologia), Unicamp. Campinas, 2011.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota; ASSIS, Rodrigo Vieira de. A reconstrução sociológica do conceito de “cultura de consumo”. **XVI Congresso Brasileiro de Sociologia**, 2013, Salvador. GT 28 Sociologia da Cultura.

SELL, Carlos Eduardo. **Sociologia Clássica**. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

SILVA, Gilda. Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu. **INFORMARE** - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, v. 1, n. 2, p. 24-36, jul/dez 1995.

SLATER, Don. **Cultura de consumo e modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002.

STEINER, Philippe. **A Sociologia de Durkheim**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

VAZ, Toninho. **O rei do cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

Páginas da internet

Quando um filme torna-se “cult”. **Cineset**. Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/quando-um-filme-torna-se-cult/>>. Acesso em: 11 junho 2018.

Os irmãos Lumière e o sucesso do “cinématographe”. **História em cartaz**. Disponível em: <<http://historiaemcartaz.blogspot.com.br/2013/03/os-irmaos-lumiere-e-o-sucesso-do.html>>. Acesso em: 19 abril 2018.

Do fonógrafo ao MP3. **Histórias com Histórias**. Disponível em <<http://historiaschistoria.blogspot.com.br/2015/01/do-fonografo-ao-mp3.html>>. Acesso em: 19 abril 2018.

El retorno del kinestoscopio. **Cinematófilos**. Disponível em: <<http://www.cinematofilos.com.ar/2007/12/el-retorno-del-kinestoscopio.html>>. Acesso em: 19 abril 2018.

O mercado público – Recordações. **Fortaleza Nobre**. Disponível em: <<http://www.fortalezanobre.com.br/2015/10/o-mercado-publico-recordacoes.html>>. Acesso em: 19 abril 2018.

Prefeitura realiza manutenção na Praça do Ferreira. **Prefeitura de Fortaleza**. Disponível em: <<https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/prefeitura-realiza-manutencao-na-praca-do-ferreira>>. Acesso em: 19 abril 2018.

Os velhos cinemas de Fortaleza – 1908 a 1932. **Fortaleza em fotos**. Disponível em: <<http://www.fortalezaemfotos.com.br/2015/12/os-velhos-cinemas-de-fortaleza-1908-1932.html>>. Acesso em: 19 abril 2018.

Cineteatro São Luiz completa 60 anos de memórias. **O Povo**. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/03/cineteatro-sao-luiz-completa-60-anos-de-memorias.html>>. Acesso em: 19 abril 2018.

Cineteatro São Luiz. **Secult**. Disponível em: <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/equipamentos-culturais/cine-teatro-sao-luiz>>. Acesso em: 2 agosto 2018.

Cine Dragão do Mar apresenta programação 100% nacional. **Baladain**. Disponível em: <<http://www.baladain.com.br/nota/18285/Cine-DragApoundo-do-Mar-apresenta-programaAsectApoundo-100-nacional.html>>. Acesso em: 19 abril 2018.

Cine Ceará 2016. **Agência Fortaleza**. Disponível em: <<http://agenciafortalezadenoticias.blogspot.com.br/2016/02/cine-ceara-2016.html>>. Acesso em: 19 abril 2018.

Acíoli, Nogueira. **FGV**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ACI%C3%93LI,%20Nogueira.pdf>>. Acesso em: 25 junho 2018.

Queirós, Clarindo de. **FGV**. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/1%20Verbetes%20letra%20Q.pdf>>. Acesso em: 25 junho 2018.

A Creche Amadeu Barros Leal tem em seu nome uma homenagem ao incansável e duradouro trabalho d advogado cearense Amadeu Barros Leal em prol do menor abandonado. **Creche Amadeu Barros Leal**. Disponível em: <<http://crecheamadeubarrosleal.org.br/quem-somos/amadeu-barros-leal/>>. Acesso em: 15 junho 2018.