



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA

O CINEMA E A CIDADE DE CRATO – CE:
FORMAS SIMBÓLICAS E O COTIDIANO URBANO

FORTALEZA
2023

THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA

O CINEMA E A CIDADE DE CRATO – CE:
FORMAS SIMBÓLICAS E O COTIDIANO URBANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará - UFC, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Geografia. Área de concentração: Dinâmica Ambiental e Territorial e Ambiental, linha de pesquisa em Natureza, Campo e Cidade no Semiárido.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Vieira Cavalcante
Co-orientador: Prof. Dr. Dirceu Rogério
Cadena de Melo Filho

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S584c Silva, Thamiris dos Santos e.

O cinema e a cidade de Crato - CE : formas simbólicas e o cotidiano urbano / Thamiris dos Santos e Silva. – 2023.
101 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Ciências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Tiago Vieira Cavalcante.

Coorientação: Prof. Dr. Dirceu Rogério Cadena de Melo Filho.

1. Cinema. 2. Cidade. 3. Cotidiano. 4. Paisagem simbólica. 5. Formas Urbanas. I. Título.

CDD 910

THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA

O CINEMA E A CIDADE DE CRATO – CE:
FORMAS SIMBÓLICAS E O COTIDIANO URBANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará - UFC, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Geografia. Área de concentração: Dinâmica Ambiental e Territorial e Ambiental, linha de pesquisa em Natureza, Campo e Cidade no Semiárido

Aprovado em 25/09/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tiago Vieira Cavalcante (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Dirceu Rogério Cadena de Melo Filho (Co-orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Glauco Vieira Fernandes
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Prof. Dr. Otávio José Lemos Costa
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

*Com todo meu amor e gratidão a minha
família, Maria Elza, Damião Gregório,
Vinícius e Romeuzinho.*

AGRADECIMENTOS

Agora, no meu auge emocional desses dois anos de pesquisa, escrevo com todo orgulho, abrindo mão de colocar em palavras o turbilhão de sentimentos que essa experiência me causou. Apenas entrego a extrema gratidão por mim, obrigada por pular de cabeça e confiar que tudo poderia dar certo. Que daqui em diante eu consiga enxergar minha grandeza, diante de tanta fragilidade, choros e reclamações, hoje eu reconheço que mesmo aparentando fragilidade, eu sou uma mulher que não desiste nunca. Parabéns Thamiris.

Agradeço a Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico - FUNCAP. O financiamento das pesquisas contribuem para a transformação da vida dos pesquisadores. Sem o financiamento, ficaria totalmente inviável me mudar para Fortaleza.

Agradeço a Deus, por todos os momentos de conexões e bênçãos concedidas. A Deus e a todos meus amigos espirituais, que me garantiram segurança em uma capital sozinha. Das noites que trabalhei, vocês me permitiram ir e voltar em paz. Prontificaram a segurança da minha casa, e me guiaram a todo instante pela minha sobrevivência.

Agradeço imensamente ao meu orientador Tiago Cavalcante, sem você esse mestrado não teria acontecido. Esses dois anos de convivência foram de grande construção emocional e acadêmica. Obrigado pela oportunidade.

Agradeço ao meu coorientador Dirceu Cadena por sua contribuição nos meses finais da pesquisa, suas leituras e apontamos forma essenciais para minha evolução acadêmica.

Agradeço imensamente aos meus pais, Maria Elza e Damião Gregório. Me apoiaram nos meus estudos, entregue ao mundo a filha para realizar seu sonho profissional. Obrigado por confiarem em mim, apesar dos pesares.

Agradeço ao Anderson, meu companheiro e amigo de alma. Você foi uma grande inspiração para meu trabalho, seu gosto pelos filmes me despertou novas paixões pelo cinema, é como se sua chegada fosse premeditada para o momento certo. Te amo infinitamente, e não tenho como expressar minha gratidão por todo seu cuidado. Todos os momentos que me apoiou e viveu comigo meus dramas com o mestrado, isso levarei por todas minhas vidas.

Agradeço a Vitória Tavares, que apesar da distância manteve-se presente em minha vida. Obrigada pelas incontáveis horas que passamos pelo Google Meet, todas nossas conversas e desabafos foram essenciais para seguir em frente com o mestrado.

Agradeço a Tiago Setuval, meu amigo de longa data e companheiro profissional, crescemos juntos e sem rivalidade, conquistamos nosso espaço. A quem tenho muita admiração, obrigado por me acolher sempre.

Agradeço aos meus amigos e familiares que me apoiaram para essa mudança. Em especial a Murilo Rocha, Vitória Hellen, Luecy, Cleidinha e Weverton.

Agradeço pela parceria com todos os membros do Grupo de Estudos e Pesquisas de Poética e Política em Geografia - GEOPOLIESES. Em especial a Beatriz, Yago, Lídia, Dirceu, Arthur, Tales, Yan e Silvia. Todos nossos encontros e diálogos foram valiosos no meu encorajamento acadêmico e pessoal. Obrigado a todos pelo respeito e acolhimento no laboratório.

RESUMO

O presente estudo tem o objetivo de propor um entendimento geográfico sobre as salas de cinema da cidade de Crato-CE. Considera-se que o cinema é uma forma simbólica na cidade que se expressa na paisagem pelos processos culturais e de cotidiano, reverberando na re-construção e re-leituras de identidades e memórias, exercendo papéis e funcionalidades no espaço urbano. A perspectiva da pesquisa debruça-se para o cinema na cidade e, para isso, é fundamental o entendimento da paisagem cultural e os aspectos simbólicos e de memória provocados pelas experiências e relações com os cinemas das cidades. As salas em questão são: *Cinema Paraíso* (1911), *Cinema Vicentino* (1919), *Cine Cassino* (1920), *Cine Moderno* (1936), *Cine-Rádio Araripe* (1951), *Cine Educadora* (1958), *Cine São José* (1966) e *Cine São Francisco* (1966). Serão discutidas: (I) as relações entre o cinema e a cidade para, assim, melhor apreender as relações socioculturais no espaço cratense; (II) a geografia das salas de cinema no decorrer da história, compreendendo qual o seu papel na formação socioespacial da cidade de Crato, e os processos por trás dos fechamentos das salas; (III) o entendimento sobre a paisagem simbólica pelo cinema a partir das memórias daqueles que vivenciaram as diferentes salas de cinema que existiram em Crato. Sua base teórico-metodológico a Geografia Cultural, a fim de compreender a relação das salas de cinemas com a paisagem urbana. Associados aos processos de produção das materialidades, a cultura surge na cidade como marca e texto a ser lido por meio da paisagem. Isso posto, no segundo capítulo, será abordada a relação do *cinema* com a *cidade* a partir das discussões teóricas da Geografia, correlacionando com os processos econômicos, históricos e culturais que deram forma à paisagem da cidade. Para conclusão do capítulo, a Geografia histórica e econômica da cidade será analisada, a fim de perceber os processos de construção das formas urbanas e nas estruturas sociais, analisando de que forma se relacionam com os cinemas. No terceiro capítulo, propõe-se uma Geografia das salas de cinema a partir dos seguintes pontos: 1- As características, surgimentos, trajetórias e o cotidiano através das descrições; 2 - Aos sentidos e significados atribuídos pelos grupos sociais a partir das entrevistas e relatos de memórias; 3 - Os processos de fechamentos dos cinemas de rua e as possibilidades de preservação de lugares excepcionais na cidade a partir dos processos patrimoniais. Por fim, pretende-se concluir o capítulo levantando a discussão sobre patrimônio e a preservação das formas urbanas.

Palavras-chave: cinema; cidade; cotidiano; paisagem simbólica; formas urbanas.

ABSTRACT

The present study aims to propose a geographical understanding of cinemas in the city of Crato-CE. It is considered that cinema is a symbolic form in the city that is expressed in the landscape through cultural and everyday processes, reverberating in the re-construction and re-readings of identities and memories, exercising roles and functionalities in urban space. The research perspective focuses on cinema in the city and, for this, it is essential to understand the cultural landscape and the symbolic and memory aspects provoked by experiences and relationships with city cinemas. The theaters in question are: Cinema Paraíso (1911), Cinema Vicentino (1919), Cine Cassino (1920), Cine Moderno (1936), Cine-Rádio Araripe (1951), Cine Educadora (1958), Cine São José (1966) and Cine São Francisco (1966). The following will be discussed: (I) the relationship between cinema and the city, in order to better understand sociocultural relationships in the Craton space; (II) the geography of cinemas throughout history, understanding their role in the socio-spatial formation of the city of Crato, and the processes behind the cinemas' closures; (III) the understanding of the symbolic landscape through cinema based on the memories of those who experienced the different cinemas that existed in Crato. Its theoretical-methodological basis is Cultural Geography, in order to understand the relationship between movie theaters and the urban landscape. Associated with the production processes of materialities, culture appears in the city as a brand and text to be read through the landscape. That said, in the second chapter, the relationship between cinema and the city will be addressed based on theoretical discussions of Geography, correlating with the economic, historical and cultural processes that shaped the city's landscape. To conclude the chapter, the historical and economic geography of the city will be analyzed, in order to understand the construction processes of urban forms and social structures, analyzing how they relate to cinemas. In the third chapter, a Geography of movie theaters is proposed based on the following points: 1- The characteristics, emergences, trajectories and daily life through descriptions; 2 - The meanings and meanings attributed by social groups based on interviews and memory reports; 3 - The processes of closing street cinemas and the possibilities of preserving exceptional places in the city through heritage processes. Finally, we intend to conclude the chapter by raising the discussion about heritage and the preservation of urban forms.

Keywords: cinema; city; daily; symbolic landscape; urban forms.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Município de Crato – CE	13
Figura 2 – Salas de Cinema do Crato	45
Figura 3 – Prédio da primeira exibição da cidade - Grupo Romeiros do Porvir	50
Figura 4 – Jornal <i>Correio do Cariry</i> sobre a chegada do Cinema Paraíso	52
Figura 5 – O primeiro time de futebol da cidade posa com o Cinema Paraíso ao fundo (1919-2023)	53
Figura 6 – Nota do jornal <i>Correio do Cariry</i> a respeito do público	55
Figura 7 – Cinema Vicentino	59
Figura 8 – Notas sobre o Cinema Vicentino do jornal <i>O Araripe</i> (1919)	60
Figura 9 – Cine Cassino (1920-2023)	61
Figura 10 – Entrada do Cine Moderno (Praça Siqueira Campos)	64
Figura 11 – Cine Rádio (1951-2023)	67
Figura 12 – Cine Educadora (1960) e o Curso de Medicina Urca (2023)	68
Figura 13 – Prédios do Cine São Francisco (2023), Cine São José (2014) e Cine São Miguel (2023)	71

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AABB	Associação Atlética Banco do Brasil
ALL	Academia Lavrense de Letras
ANCINE	Agência Nacional de Cinema
CREA	Conselho Regional de Engenharia e Agronomia
GRUTAC	Grupo Teatral de Amadores Cratenses
ICC	Instituto Cultural do Cariri
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
RFFSA	Centro Cultural do Araripe
RFFSA	Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima
SECULT	Secretaria da Cultura
UFC	Universidade Federal do Ceará
URCA	Universidade Regional do Cariri

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O CINEMA E A CIDADE: POSSÍVEIS CAMINHOS NA GEOGRAFIA ...	20
2.1	Relações e representações da cidade nos filmes	20
2.2	Quando o cinema se estabelece na cidade	25
2.3	A cidade de Crato-CE e o cinema: os primeiros passos de uma relação	36
3	AS SALAS DE CINEMA EM CRATO-CE	44
3.1	O cotidiano e as trajetórias das salas de cinema na cidade	50
3.2	O fechamento das salas de cinema: patrimônio urbano e a preservação das formas simbólicas	76
4	SALAS DE CINEMAS DO CRATO: O QUE APREENDEMOS	84
	REFERÊNCIAS	90
	APÊNDICE A – MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO E LIVRE ESCLARECIDO	95
	APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA	96
	APÊNDICE C – ASSINATURAS DOS TERMO DE CONSENTIMENTO E LIVRE ESCLARECIDO	97

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo tem o objetivo de propor um entendimento geográfico sobre as salas de cinema da cidade de Crato, no Ceará (Figura 1). Considera-se que o cinema é uma forma simbólica na cidade e que se expressa na paisagem pelos processos culturais e de cotidiano, reverberando na re-construção e re-leituras de identidades e memórias, exercendo papéis e funcionalidades no espaço urbano. A perspectiva desta pesquisa debruça-se para o cinema na cidade e, para isso, é fundamental o entendimento da paisagem cultural e os aspectos simbólicos e de memória provocados pelas experiências e relações com os cinemas das cidades. As salas em questão são: *Cinema Paraíso* (1911), *Cinema Vicentino* (1919), *Cine Cassino* (1920), *Cine Moderno* (1936), *Cine-Rádio Araripe* (1951), *Cine Educadora* (1958), *Cine São José* (1966), *Cine São Miguel* (1966) e *Cine São Francisco* (1966).

Isso posto, serão discutidas: (I) as relações entre o cinema e a cidade, a fim de melhor elucidar as relações socioculturais no espaço cratense; (II) a geografia das salas de cinema no decorrer da história, compreendendo qual seja o seu papel na formação socioespacial da cidade de Crato, e os processos por trás dos fechamentos dessas salas; (III) o entendimento sobre a paisagem simbólica pelo cinema por meio das memórias daqueles que vivenciaram as diferentes salas de cinema que existiram em Crato, além de documentos e reportagens contendo relatos da experiência do cinema na cidade.

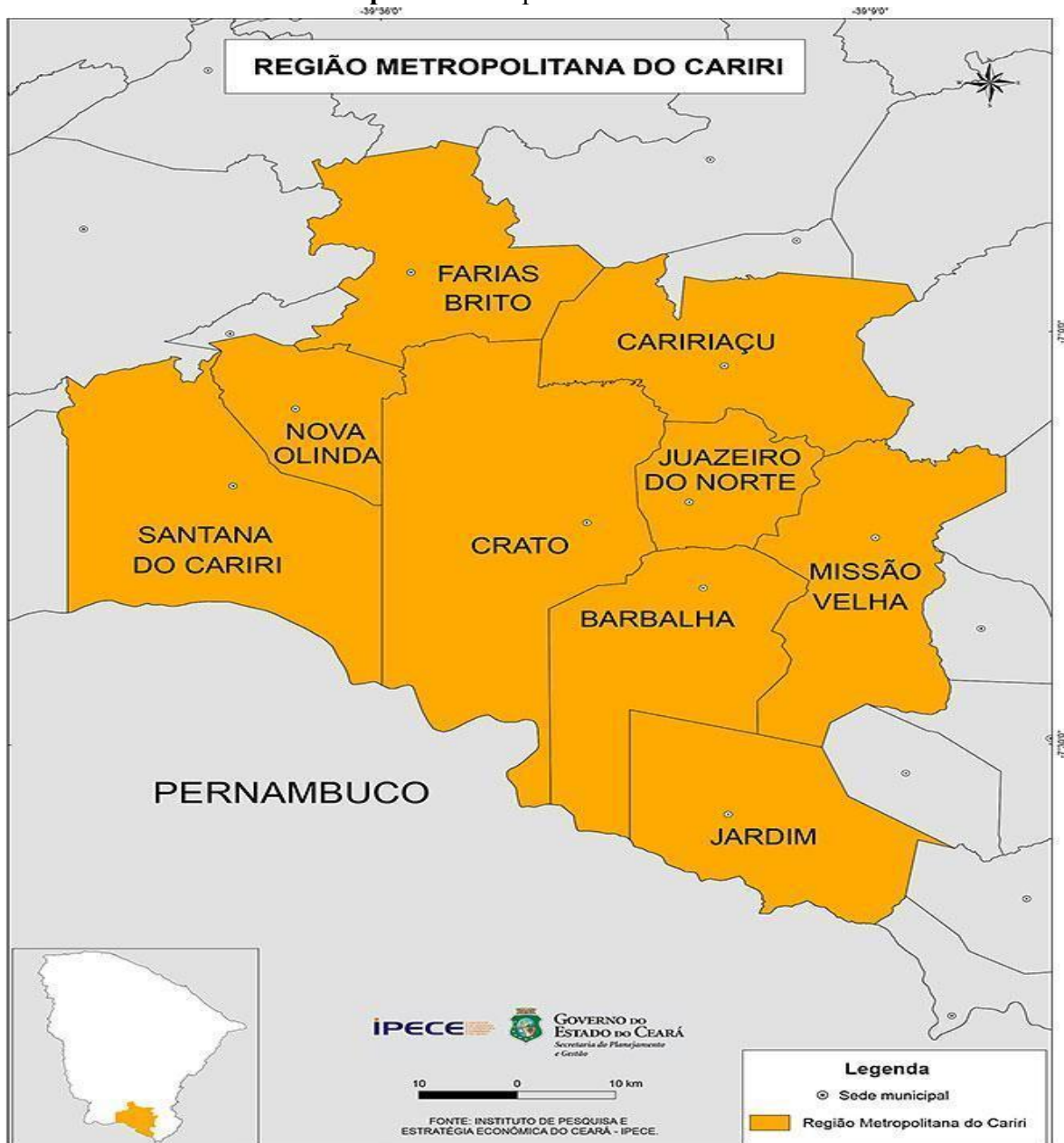
A escolha do tema parte de anos de pesquisa sobre cinema e suas relações com a Geografia. Após iniciar a graduação na área, fui apresentada ao tema pelo meu primeiro orientador, Dr. Glauco Vieira Fernandes, professor da Universidade Regional do Cariri - URCA. O vínculo com o laboratório e grupos de estudos e pesquisas IMAGO, permitiu-me vivências e produções acadêmicas sobre cinema, cidade e ensino de Geografia. Após surgir o interesse pelo mestrado, decidi dar continuidade ao tema, dada tamanha afinidade. Em conversas com meus antigos professores, percebi que o Crato, no Ceará, cidade onde nasci e me formei enquanto indivíduo, tinha salas de cinema que foram desativadas antes mesmo do meu nascimento.

Os estudos têm como base teórico-metodológico a Geografia Cultural, a fim de compreender a relação das salas de cinemas com a paisagem urbana. Segundo Corrêa (2003), a cultura é um dos condicionantes para a existência da sociedade, é simultaneamente condição social, mediação e reflexo. Associados aos processos de produção das materialidades, a cultura surge na cidade como marca e texto a ser lido por meio da paisagem. A multiplicidade de leituras e interpretações torna os estudos culturais um campo rico de possibilidades. Os

estudos culturais consideram as “políticas culturais” para perceber as hierarquias sociais, os significados atribuídos pelas experiências, as práticas sociais e suas produções materiais simbólicas.

A Geografia Cultural não tem um objeto empírico próprio, considera tanto passado como o presente e o futuro, realiza estudos em várias escalas espaciais, tem uma inerente característica política e, especialmente, distingue-se por uma específica abordagem, focalizada na análise dos significados que os diversos grupos sociais atribuem, em seu processo de existência, aos objetos e ações em suas espaçotemporalidades (p. 175).

Mapa 1- Município de Crato – CE



Em relação à dimensão cultural do urbano, abordagem de interesse deste trabalho, Corrêa (2003) ratifica que a cultura e o urbano manifestam-se de três modos diferentes.

Primeiramente, o urbano se manifesta pelas identidades a partir da toponímia, uma marca cultural que revela as apropriações do espaço, sendo um elemento político e identitário. A segunda manifestação dá-se pela produção de formas simbólicas na cidade, por meio das quais a cidade expressa a cultura e revela seu papel de transformação cultural. Essas formas são alteradas ao longo da história e podem ser transformadas em mercadoria e incorporadas aos processos capitalistas, constituindo-se nas formas, funções e significados. Dessa forma, a cidade é uma forma simbólica que é recriada aspirando a criar valores contidos nas próprias formas. A terceira manifestação ocorre pela paisagem urbana e seus significados e possui múltiplas leituras pelos diferentes contextos histórico-culturais, crenças, valores e poderes. A paisagem reúne ideias, memórias e sentimentos que favorecem as relações sociais.

Cosgrove (2012) enxerga a paisagem enquanto um texto cultural, segundo as concepções da Geografia cultural, com simbologias e dimensões complexas, possibilitando diversos tipos de leituras válidas. Naturalmente, os geógrafos debruçam-se para paisagem em suas dimensões sensíveis, ou seja, como o espaço estimula os sentidos, com suas formas e dinâmicas. Todavia, a paisagem também é simbólica, resultado das ações, reflexivas ou não, re-produções culturais e do cotidiano. Esse simbolismo cultural das paisagens demonstra como os processos racionais de compreensão e apreensão do espaço transformam o meio ambiente em espaço geográfico, com dimensões materiais e imateriais. A cultura materializa-se em instrumentos, cidades, habitações, monumentos, artes etc. Mas também é simbólico, à medida que se constroem lugares, signos, tradições, festividades, memórias.

Nesta pesquisa, serão analisadas as salas de cinemas a partir da paisagem urbana e seus significados, adquiridos pela experiência, considerando-as como formas urbanas. As salas de cinemas foram formas urbanas com significados relacionados às historicidades e geograficidades da cidade e dos sujeitos. Por isso, pretendem-se perceber as dimensões da paisagem a partir de sua relação com o urbano e o cotidiano.

A geração da cidade após os anos de 1990 não tem conhecimento sobre esses cinemas de rua, pois, atualmente, eles não são expressos na paisagem urbana, dificultando a identificação e associação ao passado cinematográfico da cidade. Tal passado re-existe apenas na memória dos moradores mais antigos e nos registros que restam sobre esse período. Por esse motivo, além do interesse de tratar sobre essas salas, pretende-se relacioná-las aos processos simbólicos e identitários da cidade, com o intuito de apresentar outros momentos que os moradores da cidade vivenciaram, um Crato do passado, com outras formas e sentidos, relevantes na história do município. As expressões culturais impressas nas paisagens, evidenciam que essas são simbólicas, servindo também como propósito de

reproduzir normas culturais, estabelecendo valores dos grupos sociais e hierarquias de poder na sociedade.

Cosgrove (2012) identifica tipos de paisagens que exercem forças na sociedade: *dominantes, residuais, emergentes, excluídas*. O entendimento das influências dos poderes é essencial para visualizar as estruturas que dão formas, experiências e simbologias às paisagens. O poder *dominante* expressa-se nas re-produções culturais, controlando o poder, os meios de vida, matéria-prima, terras e capital, mantendo-se enquanto se concretiza sutilmente, em senso comum. As *alternativas/residuais* são paisagens subordinadas em relação às dominantes, assim como as *excluídas*, que ocupam espaços de invisibilidade e não-aceitação, enquanto as *emergentes* apresentam-se de maneira transitória e desafiadora em relação ao dominante, com um impacto relativo nas paisagens.

Dessa forma, é evidente que a cultura e os simbolismos culturais possuem distintos espaços, visibilidade e influências. O poder e as paisagens culturais são fatores importantes quando se estuda sobre formas simbólicas na cidade. A sociedade contemporânea é caracterizada pelas classes, sexo, religiosidades, idades, raças, que não se apresentam democraticamente nas paisagens. Por isso, também interessa compreender de que formas os grupos sociais apropriaram-se desses lugares de memória.

No final do século XIX, o primeiro rudimento de cinema chega à cidade de Crato-CE, o Bioscópio. Nas projeções, imagens, que aparentemente mostravam tamanha simplicidade, encantavam o público nas noites “românticas” da pequena cidade. O cinema, portanto, chegava em terras caririenses timidamente, com estrutura arcaica e artesanal, em comparação com as grandes cidades estadunidenses e europeias. Em algumas cidades brasileiras – como Rio de Janeiro e São Paulo – o cenário cinematográfico vivia estágios mais estabelecidos em relação à estrutura, técnicas, indústria e de público. No Crato, a chegada do cinema significava a incorporação de um novo cotidiano na experiência de lidar com a arte considerada como “símbolo da modernidade”. Quando o cinema se fixa espacialmente na cidade, estabelece-se rapidamente como o lugar da cultura, do lazer e dos encontros da região do Cariri.

No século XX, o Crato ganha destaque na região devido à concentração populacional e ao desenvolvimento da cidade por meio do comércio rico em diversidade. Além disso, foi-se formando uma elite intelectual, politicamente ativa nos movimentos republicanos da época. Pela influência e poder político, Crato foi se estruturando em espaços dedicados aos lazeres e atividades culturais. Sob esse viés, iniciou-se a construção de discursos, promovidos pela elite, de que a cidade tinha como principal característica a cultura, o que levava à necessidade

de uma modernização urbana que se adequasse à cidade do “progresso”. Tudo isso envolveu planejamentos arquitetônicos no espaço público e na mudança dos hábitos. O cinema, enquanto arte da modernidade, entrou nesse arcabouço das formas urbanas e atividades modernas que a cidade passou a dispôr.

As sessões de cinema, por exemplo, tinham horários que se adequavam àqueles das missas e, de forma geral, ao tempo de lazer dos moradores. As localizações eram oportunas para um sorvete ou lanche após o filme, para a reunião de jovens nas praças, para encontros amorosos, além de promover o encontro entre políticos, líderes religiosos, artistas, entre outros sujeitos. Contribuindo na ressignificação do espaço urbano, com novas possibilidades de encontros, memórias e olhares para a vida, os cinemas da cidade conectavam-se com as ruas centrais, possibilitando maior dinamismo no espaço urbano.

A primeira sala fixa foi o Cinema Paraíso, criado em 1911, que animou diversos grupos sociais da cidade. Significou um novo espaço de lazer e sociabilidade para além das atividades da Igreja Católica. Foi idealizado e construído pelo italiano Vittorio Di Maio, na Praça da Sé, sendo a primeira sala de cinema no sul do Ceará. Di Maio tem um grande papel na história do cinema brasileiro, visto que foi um dos primeiros exibidores do país, abriu salas no Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia e Ceará. O empresário é considerado o pioneiro da região por trazer o Cinematographo, a máquina de projeção criada pelos irmãos Lumière. Em contraponto, foi inaugurado o Cinema Vicentino (1919), denominado “cinema religioso”, como uma resposta da Igreja ao Cinema Paraíso, que feria a “moral e os bons costumes”.

Em seguida, tem-se a chegada do Cine Cassino (1920), que representou um novo momento do cinema na cidade. Sem tantas críticas da Igreja e das famílias tradicionais, o cinema compartilhava seu espaço com festas, diplomacias e encontros. O Cine Cassino funcionava nas dependências do Cassino Sul Americano, à praça Siqueira Campos. Dividindo espaço com o bar e os jogos de baralho, foi o cinema que funcionou por mais tempo – 72 anos, com diversas reaberturas. Em seguida, foram os Cine Moderno (1936), promovendo a primeira experiência sincronizada de som e imagem da região. Vizinha e concorrente do Cine Cassino, essas salas lotavam semanalmente e são, até hoje, as mais lembradas pelos frequentadores.

Anos depois, há os cinemas associados à nova onda da comunicação da cidade: o rádio, com os Cine-Rádio Araripe (1951) e o Cine Educadora (1958), que foram importantes veículos de comunicação da política e educação. E, por fim, mas não menos importante, têm-se as salas Cine São José (1966), Cine São Francisco (1966) e Cine São Miguel (1966).

Construídas pelo poeta cratense José Hélder França, localizadas distantes das outras salas, não perduraram por muito tempo devido aos problemas de infraestrutura.

A última sala encerrada foi o Cine Cassino, em 1992, representando um período de retrocesso econômico e cultural da cidade. Atualmente, o cinema mais próximo do Crato está a 11 km do centro da cidade, no *Cariri Garden Shopping*, em Juazeiro do Norte. Em 2017, houve a tentativa do Estado de implementação de salas de cinema em Crato, com o projeto “Cinema da Cidade”, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará - Secult, em parceria com a Agência Nacional do Cinema - Ancine. A proposta seria construir duas salas de cinema na Praça da RFFSA, com a previsão de inauguração em 2018. Entretanto, as obras foram abandonadas e a cidade continua sem salas de cinema ativas.

Na entrada dos anos de 1970, Crato começa a perder sua influência e centralidade regionais. A influência religiosa e política de Padre Cícero resultou na sobreposição de Juazeiro do Norte. O aspecto de cidade santa e milagrosa atraiu milhares de fiéis e imigrantes para essa cidade. Sua economia também se destacou em relação à cratense, principalmente nas áreas comercial e industrial, e atualmente, Crato está no contexto econômico e político da Região Metropolitana do Cariri - RMC, sendo uma das principais cidades de influência regional. De toda maneira, a perda de influência resultou no enfraquecimento econômico da cidade e sua influência regional.

Concomitantemente, deu-se o processo de fechamento das salas de cinema, de forma gradual e ligado a diversos fatores. No geral, a televisão e os aparelhos de reprodução de filmes foram, sem dúvida, o primeiro marco para a diminuição do público nos cinemas de rua. Além disso, o cinema brasileiro vivia momentos difíceis, enfraquecido pela falta de incentivos financeiros. As salas de cinema dos interiores do Brasil fechavam pelo baixo ganho de bilheteria. A partir dos anos 1970, novos modelos de cinemas surgiram, concentrando-se nas capitais do país.

Considerados popularmente como “cinemas de rua”, o fechamento definitivo desses espaços encerrou um ciclo singular e tipicamente popular da cidade, deixando “vazios” para aqueles que os frequentavam, dando novos rumos e sentidos de ser e viver na cidade. As histórias das salas estão entrelaçadas com as trajetórias urbanas e seu cotidiano, podendo ser refletidas através das memórias e dos registros que permitem a sobrevivência de tempos e espaços anteriores, característicos de Geografia urbana particular, indicativa do movimento do mundo. O cinema, quando materializado na cidade, possui múltiplas possibilidades na construção de símbolos, sentidos e formas porque é apropriado pelos grupos sociais em determinados tempos.

Dessa forma, no segundo capítulo, será abordada a relação do *cinema* com a *cidade*, a partir das discussões teóricas da Geografia, correlacionando com os processos econômicos, históricos e culturais que deram forma à paisagem da cidade. Será feito um movimento reflexivo que parte da cidade nos filmes, dado que essa é tema, personagem e objeto relevante nas representações cinematográficas. Essas experiências com as paisagens fílmicas provocam releituras e ressignificações sobre a cidade e os modos de vida, cuja materialização na paisagem da cidade será objeto de reflexão mais adiante, considerando os aspectos simbólicos na paisagem e de um lugar que promove lazer, sociabilidades, vivências e memórias. Nesse primeiro capítulo, foi realizada uma reflexão conceitual e bibliográfica acerca do tema, tendo como fonte primária trabalhos científicos, como artigos, dissertações, teses e livros.

Para conclusão e transição do segundo para o terceiro capítulo, será abordada a Geografia histórica e econômica da cidade, a fim de perceber os processos de construção das formas urbanas e nas estruturas sociais, analisando de que forma se relacionam com os cinemas, a partir de fatos e marcos históricos que estão presentes nos discursos da sociedade e nos trabalhos científicos, que são os símbolos que dão identidade à cidade. A partir disso, busca-se entender como as salas de cinema colocam-se na cidade e se inserem nessas simbologias, dando, assim, particularidade aos cinemas por fazerem parte de uma cidade com identidades.

Mais adiante, no terceiro capítulo, estará o objeto de estudo, propriamente: as salas de cinema. Ali, será verificado em quais contextos surgem e se estabelecem na cidade. Propõe-se uma Geografia das salas de cinema, na qual serão descritas as características mais gerais, como localização, datas, estruturas e eventos importantes, delineando conexões com o cotidiano, bairros, memórias e os grupos sociais da cidade. Também serão abordadas as relações das salas de cinema em Crato a partir dos seguintes pontos: 1- as características, surgimentos, trajetórias e o cotidiano, por meio das descrições; 2 - os sentidos e significados atribuídos pelos grupos sociais, a partir das entrevistas e relatos de memórias; 3 - os processos de fechamentos dos cinemas de rua e as possibilidades de preservação de lugares excepcionais na cidade com o patrimônio. Para a construção do capítulo, serão explorados os jornais antigos da cidade - datados entre 1911 e 1970, selecionados os relatos de memórias publicados via *internet*, além de seis entrevistados, frequentadores dos cinemas, complementando as discussões com as bibliografias relacionadas ao tema.

Ainda, pretende-se concluir o capítulo levantando a discussão sobre patrimônio, uma vez que é perceptível que as formas simbólicas da cidade atribuídas ao sistema capitalista sofrem constantes reconfigurações devido ao poder do capital. Ao identificar o valor das

salas de cinema para a cidade, sugere-se observar a atuação do patrimônio como uma força que atua na preservação de lugares excepcionais na cidade. Apesar das leis municipais que atuam na preservação da paisagem e suas formas simbólicas, não houve a iniciativa de resistência desse cotidiano. A proposta deste trabalho é levantar essa possibilidade teórica na Geografia, para evidenciar que os cinemas de rua são marcas nos espaços e bens culturais que contam histórias e representam a identidade das cidades. No entanto, apesar da discussão de patrimônio não ser o foco aqui, há a necessidade de trazer essa pauta como forma de demonstrar a importância da ação social e política para a re-existência das formas simbólicas da cidade.

Finalizou-se o trabalho refletindo sobre as apreensões a partir da experiência da pesquisa. Assimilou-se como as teorias científicas são caminhos de compreensão sobre os fenômenos sociais e os significados das paisagens culturais. Recapitularam-se as principais ideias debatidas no trabalho, relacionando as salas de cinema e seus contextos urbanos e simbólicos.

2. O CINEMA E A CIDADE: POSSÍVEIS CAMINHOS NA GEOGRAFIA

Neste capítulo, busca-se compreender as relações geográficas que envolvem as salas de cinema com a cidade de Crato, de como esses espaços materializados na paisagem urbana se conectam ao cotidiano e na re-construção simbólica da cidade. Ou seja, realiza-se uma discussão que considera a paisagem urbana e os processos culturais e simbólicos construídos pela experiência cinematográfica. Para isso, propõe-se um caminho que, inicialmente, começa pela cidade no cinema, que se materializa na cidade pelas salas de cinema, para, depois, compreender as relações das salas de cinema em Crato com os processos econômicos, culturais, urbanos e históricos da cidade. A escolha de iniciar pelas abordagens das cidades nos filmes, mesmo tratando de um trabalho que compreende o cinema na cidade, surge da necessidade de explicar que essa relação entre a cidade e o cinema acontece de duas formas, pelo menos: da cidade no cinema e o cinema na cidade.

Antes das salas se popularizarem em nível global, a evolução dos filmes e da linguagem cinematográfica tiveram uma relação direta com as cidades. As paisagens, os ritmos e as problemáticas urbanas foram primordiais nesses processos. Assim, as cidades tornaram-se temas, objetos, personagens e inspiração ao imaginário fílmico. Quando o espectador vivencia a cidade nos filmes, restabelece novas leituras e significados atrelados ao modo de vida urbano e suas estruturas. Por outro lado, as experiências cinematográficas nas salas de projeção também trouxeram novos significados e dinâmicas ao cotidiano urbano, e, logo, à sua paisagem.

2.1. Relações e representações da cidade nos filmes

O cinema surge e ganha maior público nas cidades, comovendo, inicialmente, o público urbano e promovendo diversas mudanças na cidade e naqueles que a habitam. Para Costa (2006), o cinema possibilita a experiência e a construção de imaginários do espaço da cidade, reedificando as identidades espaciais, as atitudes sociais e subjetivas. A imagem da cidade e suas tematizações são estruturas e objetos que dão sentido à linguagem cinematográfica, são elementos de linguagem e técnica que dão base ao “fazer cinema”. Além disso, o cinema nasce em companhia das transformações da vida moderna do início do século XX. Essas transformações estão relacionadas à evolução da tecnologia, comunicação e informação pelos processos de globalização e suas repercussões sociais e culturais.

Santoro (2005) afirma que viver o urbano significa ter experiências tipicamente urbanas, experiências que incluem elementos estéticos, arquitetônicos, culturais e geográficos

da cidade. Viver na cidade é perceber que ela está disposta materialmente para atender às atividades e necessidades da sociedade, como mobilidade, lazer, economia, ações políticas, educação, saúde, preservação ambiental etc. Para Barros (2011), ao mesmo tempo em que a cidade é representação do real, ela gera representações de si mesma por meio da cultura. Dessa forma, a cada tempo histórico, o cotidiano citadino ganha novos significados e logo reverbera nas imaginações de mundo e suas representações.

Kzure-cerquera (2007) exemplifica sobre as abordagens de cidade com o filme *Berlin: die Symphonie der Großstadt* (1927), de Walther Ruttmann. O filme explora Berlim, utilizando da linguagem documental – formato não tão popular na época. Segundo o autor, as capturas de imagens mais “secas” e “objetivas” aproximam o espectador de um olhar mais realístico daquela cidade, fragmentando diversos locais e fluxos que evidenciam as particularidades e problemas urbanos, sendo o espaço público o principal espaço da cidade. “(...) está voltado essencialmente para os eventos que ocorrem nos espaços públicos, porque o espaço público é que é a cidade. Cidade vista como um cenário de múltiplos espetáculos, sem necessariamente fazer uma correspondência entre ‘atos narrativos’” (Kzure-cerquera, 2007, p. 81). Além do tema, que é especialmente a cidade de Berlim, a construção desse filme permitiu que o espectador conheça a cidade por várias óticas e perspectivas.

O cinema nasce em companhia das transformações da vida moderna do início do século XX. Essas transformações estão relacionadas à evolução da tecnologia, comunicação e informação pelos processos da globalização e suas repercussões sociais e culturais. Uma sociedade com novas relações com as linguagens e as imagens, que produzem seus próprios sentidos, produtos, símbolos e representações da realidade (Costa, 2006). Os caminhos da modernidade permitiram a formação e a identidade da linguagem cinematográfica. As transformações técnicas no cinema resultaram no modo como o público moderno percebe e recebe essa obra de arte.

A cidade, desde os primórdios do cinema, foi o principal espaço para os filmes, sendo considerada por Costa (2006) um grande responsável no desenvolvimento de uma “cultura espacial”. A autora aponta que o cotidiano da metrópole é recorrente nos filmes, ao ponto de consagrar diversos gêneros que se caracterizam pelas releituras e re-mapeamentos dos espaços e dramas da sociedade urbana. Isso significou a formação da própria linguagem cinematográfica, que evoluiu com base nas re-significações e re-leituras de cidade e sociedade. Fazer filme inclui se movimentar pelas cidades, criar ângulos e formas de visualizar o espaço. Isso cria uma experiência que possibilita diversos ritmos e pontos de vista sobre as cidades, vários ângulos de um mesmo lugar, que possibilitam diversos

significados.

Há, na história da indústria cinematográfica, uma longa trajetória de filmes que abordam o espaço urbano e as suas problemáticas, segundo contextos espaciais e temporais vivenciados por cada cineasta. Durante e após a década de 1920, por exemplo, houve um forte movimento cultural de filmes com temáticas sobre a ode às cidades, tais como “Nova Iorque, a magnífica” (Paul Strand e Charles Sheeler, 1921), “A ilha de vinte e quatro dólares” (Robert Flaherty, 1924), “Paris que dorme” (René Clair, 1924), “Nada além das horas” (Alberto Cavalcanti, 1926), “Berlim, sinfonia de uma metrópole” (Walter Ruttmann, 1927), “A propósito de Nice” (Jean Vigo, 1929), “O homem com a câmera” (Dziga Vertov, 1929), “Douro, Faina Fluvial” (Manoel de Oliveira, 1931), dentre outros. Esses filmes, contudo, não oportunizam a cidade apenas como plano de fundo das narrativas, mas a consideram também como personagens imprescindíveis para se contar as suas respectivas histórias (Ferreira e Costa, 2020, p. 283).

O cinema é produtor de espaços, pois envolve o ato de refletir e reconstruir lugares, arquiteturas, cidades, paisagens e territórios. O que seria da série de ficção científica *Stranger Things* (2016), dos irmãos Matt e Ross Duffer, sem toda a construção da cidade fictícia de nome Hawkins? A cidade, os lugares, as paisagens, o território, os universos paralelos, todas essas G-geografias são essenciais para a construção harmoniosa da psicologia e narrativa da série. As emoções e a imersão do público precisa ser uma experiência de identificação e acomodação aos espaços. Hawkins, mesmo sendo fictícia, foi construída em prol da narrativa e se estabeleceu simbolicamente devido à aceitação do público. A experiência dessa cidade seria causar o terror, a tensão e a identificação com as simbologias, signos, personagens e com o universo da série.

Kzure-cerquera (2007) reflete que a representação, ou imagem, da cidade é construída e ressignificada com o passar dos tempos. Por exemplo, na antiguidade, as cidades eram singularizadas a partir de representações – em moedas ou pinturas – dos seus espaços, como muralhas, relevos etc. Essas singularizações tinham o papel de dar-lhe personalidade de acordo com suas políticas e culturas. As imagens, ou os signos, dados às cidades são um fenômeno comum, e que o cinema, assim como outras representações, exercem. “Pode-se dizer que a natureza política ou o uso político de muitas dessas imagens é essencial para apreender o que era, então, ‘cidade’” (p. 52).

Já na cidade industrial, as representações são fragmentadas e distribuídas em imagens de massa. As representações visuais da modernidade vão além da fragmentação das formas materiais. Elas também representam o cotidiano e as atividades urbanas. A relação do cinema com a cidade estaria, primeiramente, dada pela construção de símbolos e fragmentos da vida urbana por intermédio do olhar e da percepção.

O cinema interpreta e dá novos conteúdos às paisagens da cidade, sendo capaz de

documentar o espaço urbano e conceber múltiplos imaginários sobre ela. Kzure-cerquera (2007, p. 93) afirma que as cidades precisam de marcos importantes que diferenciam sua existência e identidade, como as construções ou monumentos. “Na narrativa cinematográfica, estes marcos funcionam como sinais de localização espacial e temporal que, também, adquirem contornos dramáticos”. Além dos elementos citados pelo autor, complementam-se com os marcos sociais, culturais e subjetivos, ou seja, que as pessoas e os grupos sociais fazem *na e pela* cidade.

É comum, nos filmes, existirem os elementos materiais de referência ao espaço, como em Nova Iorque – EUA, com o Central Park, a Estátua da Liberdade, a Times Square ou a Broadway. Além disso, a partir das ações dos personagens, novos marcos podem ser criados. É o caso dos filmes do herói *Homem-Aranha*, de Stan Lee e Steve Ditko. Peter Parker mora em Nova Iorque com seus tios e vive em uma situação de vulnerabilidade e invisibilidade na cidade. Pelas tragédias que ocorrem em sua vida, o personagem usa de seus poderes para vingar a morte de seu tio e combater a violência urbana. Dentro do universo Marvel, o Homem-Aranha é o herói de Nova Iorque e sua trajetória inicia pela e na cidade, sendo um cidadão que busca pela justiça, mesmo permanecendo “invisível” na sociedade. Por meio do Homem Aranha, portanto, torna-se mais conhecida a arquitetura, mas também os problemas da grande metrópole norte-americana, suas materialidades e imaterialidades.

Os primeiros filmes do século XX, com suas ‘visões panorâmicas’, nada mais eram do que incorporações do desejo moderno de visualização do mundo, que, por sua vez, tinha relação direta com a atração exercida pelo movimento das ruas e a circulação de homens e mulheres na cidade. Nesses filmes, a câmera praticava movimentos circulares, verticais e horizontais, oferecendo ‘viagens visuais’ através dos espaços urbanos, variando os movimentos no espaço filmico com perspectivas mais panorâmicas, ou seja, das paisagens em sua totalidade, considerando a profundidade dos lugares e visões aéreas. Costa (2006) considera os movimentos e ângulos da câmera como “lentes viajantes”. Para o autor, o espectador seria então o “turista”, aquele que conhece, explora e pratica o urbano pelas imagens. O cinema cria sensações causadas pela experiência do cotidiano urbano, mesmo que a cidade do filme tenha sofrido processos de releituras e “universalização” do espaço. Ou seja, o cinema protagonizou diversas cidades, territórios, paisagens a um imaginário comum.

No cenário internacional, por exemplo, o cinema associou, por diversas vezes, o Brasil ao Rio de Janeiro, samba e futebol. Assim como Hollywood construiu imaginários sobre o cotidiano, cultura, estrutura socioeconômica e urbana dos EUA, por padronizações

conhecidas como *american way of life*, imaginar Paris é visualizar a torre Eiffel e o “ar romântico” que a cidade possui. É certo afirmar que o cinema cria estereótipos de cidades e grupos sociais, marcos sociais, mas também geográficos, mostrando que não tem o poder de representar fielmente as realidades e experiências dos lugares. No cenário internacional, por exemplo, o cinema associou, por diversas vezes, o Brasil ao Rio de Janeiro, samba e futebol. O aspecto criativo denota que as cidades dessa arte são imagens e imaginações, que possibilitam novos tipos de experiências urbanas, porém não em forma genuína da realidade concreta (Costa, 2006).

Além das estruturas, lugares e estilos de vida urbana nos filmes, a cidade também é estruturada e tematizada pelo ritmo da vida. Os filmes mostram muito do ritmo e da complexidade das relações sociais em um cenário de significativas transformações tecnológicas e de comunicação. Costa (2002) baseia-se em David Harvey para entender como as experiências e representações culturais pensam e se estruturam em relação ao tempo-espaço da vida moderna, com o ritmo industrial, a correria contra o tempo, a quebra das barreiras espaciais, a superficialidade etc.

Todos esses elementos são constantemente temas e reflexões nos filmes, como por exemplo, em *O Preço do Amanhã - In Time* (2011), filme de Andrew Niccol. Essa ficção científica retrata uma sociedade do futuro, em que as pessoas são geneticamente modificadas para cessar o envelhecimento aos 25 anos. Após essa idade, é acionado no antebraço um cronômetro de um ano de vida. Cada indivíduo pode obter mais tempo de vida pela compra do tempo, é pela busca da eternidade que a narrativa se desenvolve. A concentração de renda e a segregação socioespacial do filme mexem com as principais feridas que a sociedade enfrenta. A eternidade – tempo –, a plena juventude e os espaços controlados por sistemas maiores são elementos essenciais ali. Também associa o tempo e a eternidade à moeda, sendo um bem concentrado nas mãos de grupos dominantes, repercutindo na segregação socioespacial e na violência urbana.

Constantemente, as percepções de tempo-espaço são temas para os filmes, de modo que os ritmos do cotidiano são inspirações, também, para a construção da sua linguagem e narrativa. São enredos que se assemelham aos ritmos acelerados da vida industrial, com acontecimentos instantaneamente ligados espacialmente. Os filmes ficaram mais dinâmicos e complexos. O primeiro cinema, ainda artesanal e com pouca estrutura, produzia filmes com menos movimento espacial, sem tanta complexidade e desenvolvimento de enredo. Quando o cinema ganha aporte técnico, industrial e financeiro, os filmes passam a ter enredos que aprofundam cada vez mais as complexidades da vida, complexificada pelos diversos

espaços, movimentos de câmeras, ângulos, personagens e subtramas. Seria um consumo de imagens e informações mais intenso e colocadas em pouco tempo, assim como o cotidiano urbano (Costa, 2002).

Além da cidade servir como marco, tema e orientação espacial dos filmes, ela também tem o caráter de “personagem” no filme. Ferreira e Costa (2020) usam o conceito de cidade-personagem para compreenderem como as relações afetivas dos personagens com o lugar filmico tornam-no um personagem. A cidade-personagem seria o produto das relações do elenco com o espaço filmico. O lugar que carrega em si os aspectos afetivos e identitários dos personagens. Essa dimensão emocional cria personalidade e identidade do espaço em relação à trama do filme, supondo então seu destaque enquanto “sujeito” atuante no filme. “É como se a cidade, apesar de não possuir um corpus físico na trama, ecoasse e se expressasse através dos personagens humanos ou dos seus conflitos dramáticos” (Ferreira e Costa, 2020, p. 584). Para os autores, ao passo que é incorporada no filme, a cidade torna-se um hipertexto, sendo uma rede de signos abertos a várias interpretações. Entretanto, apesar de sua semelhança ao real, a cidade ficcional apropria-se apenas das experiências e vivências dos sujeitos, produzindo outras realidades.

No cinema, há cidades emblemáticas que são facilmente referenciadas, ao refletir sobre o tema: Nova Iorque, Londres, Paris, Los Angeles, Tóquio, Rio de Janeiro, São Paulo, Madri, Boston etc. É notável que as cidades globais, capitais e metrópoles sejam alvos do cinema devido à sua importância na sociedade globalizada. Mas, onde ficam as outras cidades? As cidades médias e pequenas? Aquelas que não fazem parte diretamente do circuito global de cidades? Obviamente, elas são representadas em filmes, todavia, não conseguem ter o mesmo alcance que as das grandes companhias cinematográficas. Esse parco alcance acaba criando estereótipos e visões limitadas sobre cidades e culturas.

Adiante, partir-se-á para um próximo passo da discussão: fazer um movimento da cidade no cinema, para o cinema na cidade. No próximo subtópico, pretende-se abordar possibilidades teóricas na Geografia, a respeito do cinema enquanto forma espacial na paisagem urbana. Que papel as salas exercem na cidade, quais espaços e grupos elas ocupam, e como isso repercute na reconstrução de simbologias e identidades.

2.2. Quando o cinema se estabelece na cidade: as formas simbólicas do espaço

Os códigos e símbolos re-construídos na cidade precisam estar relacionados aos contextos e às possibilidades distintas das simbologias produzidas pelo cotidiano. O sujeito

está vinculado às teias de significados que ele mesmo produziu, e essas teias dão formas à cultura. “A sociedade então pode ser considerada um agregado de relações sociais, e a cultura é seu conteúdo, enfatizando os recursos acumulados que as pessoas adquirem como herança, na medida em que os utilizam, transformam, acrescentam e transmitem” (Silva, 2000, p. 14).

Pode-se observar, na cultura, elementos que dão sentido às práticas humanas. Ela orienta os mecanismos de controle social pelas práticas, e comportamentos são recriados constantemente pela capacidade de criação humana, resultando, assim, em novas formas espaciais. São reproduzidas pelo sujeito em suas ações, sejam elas intencionais ou não-flexivas da vida cotidiana. Geralmente, o espaço geográfico e a temporalidade das cidades pequenas são marcadas por fatos regulados, como as safras e festas religiosas, em que a natureza e as tradições locais são influências no cotidiano urbano. As interferências externas poucas vezes conseguem modificar essas dinâmicas, diferentemente de cidades grandes ou metrópoles, onde o ritmo e as transformações espaciais são percebidos com mais intensidade (Silva, 2000).

Nas cidades pequenas, os códigos e símbolos são construídos, segundo Silva (2000, p. 24), pela pessoalidade. “É na vida cotidiana que se desenvolvem condutas subjetivamente dotadas de sentido a partir das significações que se constroem no senso comum e que se institui a complexificação da realidade social”. Para a autora, o estabelecimento de valores culturais tem como principal agente as vivências rotineiras, e não fatos históricos pontuais ou excepcionais. As vivências do “aqui” e “agora” permitem que os sujeitos projetem múltiplas realidades, construindo uma realidade que interessa a ele. A pessoalidade exerce um controle eficaz aos membros da coletividade, isso acontece devido à principal característica das cidades pequenas, “todo mundo se conhecer”.

Além do ambiente da casa que tem como referência a família, o ambiente fora de casa é altamente controlado, em primeiro lugar pela "vizinhança", e só então o espaço fora da vizinhança ganha importância. O espaço limite dos "vizinhos" serve de encontros e lazer, como os bares, lanchonetes, salões de baile, salões paroquiais, ou campos de futebol de várzea (Silva, 2000, p. 26).

Essas redes de relações são mecanismos de controle de comportamentos que levam ao cotidiano, no qual as formas culturais estão articuladas com as práticas sociais, instituindo padrões de vida. Isso posto, percebe-se que, apesar das cidades pequenas não terem um ritmo urbano mais intenso, seu cotidiano oferece aos estudos geográficos múltiplas possibilidades de entendimento do espaço e suas paisagens. Os habitantes percebem que, na estrutura da cidade, há uma diferenciação interna dos modos de relações e comportamentos dependendo dos lugares que se encontram. Esses padrões de comportamento estão internalizados nos

sujeitos, dando o sentimento de pertencimento a uma coletividade.

Apesar do fator da pessoalidade, as cidades pequenas abrigam grupos com diferentes características sociais, culturais, étnicas, religiosas etc. Esses grupos possuem diferentes referências e perspectivas culturais, apropriando-se dos espaços da cidade e se reconhecendo nela (Silva, 2000). O cinema é um espaço que é frequentado pelos diferentes grupos. Há um consenso coletivo sobre regras de convivência e ocupação, mas as diferenças sociais e a subjetividade influenciam nos tipos de identificações nesses lugares. Por exemplo, por meio das entrevistas, é possível acessar nas memórias dos frequentadores o cotidiano conveniente da vida coletiva na cidade, mas essas experiências nos cinemas acarretaram em memórias afetivas e influenciaram em suas vidas de diferentes modos.

O cinema, enquanto espaço privado, restringe seu acesso pelo poder aquisitivo. Porém, ele se relaciona com o cotidiano e os espaços públicos da cidade. Antes dos cinemas se popularizarem nos *shoppings* – um local restrito e privado – os cinemas de rua tinham relações mais complexas com o espaço urbano. A cidade é formada por códigos e símbolos que são construídos pelo cotidiano, ganhando aspectos identitários: “A cidade é construída por homens que não se esgotam numa dimensão biológica e ou funcional, mas compõem, através de sua existência em sociedade, o processo de construção social da realidade” (Silva, 2000, p. 9). É a partir das relações sociais que a sociedade se reconstrói pelos processos culturais que dão sentidos e significados à vida e ao mundo. A cidade, além de seu papel econômico e político, é o resultado de uma série de signos e símbolos culturais dados pela sociedade.

As expressões culturais acabam sendo impressas nas paisagens urbanas, revelando que as paisagens são simbólicas, servindo também enquanto propósito de reproduzir normas culturais, estabelecendo valores dos grupos sociais, e estabelecendo hierarquias de poder na sociedade. Como havíamos mencionado, Cosgrove (2012) identifica cinco tipos de paisagens que exercem forças na sociedade: *dominantes, alternativas, residuais, emergentes, excluídas*. O poder e a paisagem são fatores importantes quando se estuda sobre formas simbólicas na cidade. A sociedade é caracterizada pelas classes, sexo, religiosidades, idades, raças, e não se apresentam democraticamente nas paisagens (Cosgrove, 2012).

O cinema na cidade apresenta-se na paisagem urbana enquanto lugar simbólico, dispondo de uma materialidade no espaço, unindo-se às experiências que geram valores e afetividades. As práticas humanas edificam e organizam as paisagens por meio de símbolos que brotam do “eu interior” com o mundo exterior, construindo paisagens que se estruturam para além do concreto, mas também pelos aspectos imateriais que se revelam pelo simbólico.

Através das paisagens que as trajetórias e marcos de vidas são apresentados no espaço. Com a ação das práticas e do tempo, os espaços sobrepõem em sua paisagem essas trajetórias pessoais e sociais, revelando, assim, a memória. Costa (2003) relaciona esses processos com a paisagem vernacular, que são os aspectos simbólicos e as relações dos grupos sociais com os lugares. As paisagens vernaculares tornam-se um conjunto de representações de paisagens antigas e atuais, que evidenciam os saberes e fazeres do homem, atestando, assim, os processos de formação e continuidades dos lugares por meio das práticas culturais, de como as práticas sociais fazem surgir territórios e lugares simbólicos.

Isso significa que, além do valor cultural, as salas de cinemas são formas simbólicas no espaço urbano. Os signos e símbolos são importantes aspectos e dimensões da espacialidade humana, assim como a perspectiva econômica, natural e social. As formas simbólicas, materiais ou imateriais, são resultados de complexos processos de experiências e práticas, que resultam em significados e interpretações distintas. As interpretações distintas das paisagens simbólicas caracterizam-se em uma polivocalidade instável. Para compreender do que se trata as formas simbólicas espaciais, é necessário atribuir, em primeiro plano, aspectos da espacialidade. Corrêa (2007) afirma que os espaços tornam-se formas simbólicas quando são formadas por “fixos e fluxos”, ou seja, por uma localização e itinerário.

Segundo Corrêa (2007), uma forma simbólica tem uma localização *absoluta* – as dimensões físicas –, *relativa* – a visibilidade e a acessibilidade – e *relacional* – localizadas em relação a outras formas simbólicas com diferentes interesses. Essas localizações possuem conotações políticas, gerando complexos conflitos, práticas, territórios e culturas. Além disso, são importantes elementos nos processos de criação e manutenção da identidade, podendo ser de um lugar, étnica, sociedade, religião, raça ou nação. São marcas identitárias, portanto, que individualizam sujeitos, grupos sociais ou espaços.

Outro fator é a possibilidade de permitir uma reconstrução e re-leitura do passado. Entretanto, vale destacar que as interpretações do passado pelas formas simbólicas estão sujeitas a diversas intervenções. Ou seja, o modo em que essas formas se expressam ganham novos sentidos com o tempo. Todavia, além do olhar ao passado, é possível a projeção ao futuro. “O futuro é, assim, marcado por uma tensão entre permanência e mudança. As formas simbólicas espaciais constituem importante veículo por meio do qual o futuro pode ter a sua concepção comunicada, aprovada ou contestada.” (Corrêa, 2007, p. 14).

A cidade é o lugar das diversidades culturais, identitárias e sociais promovendo constantes embates entre os diferentes grupos sociais. Silva (2000) lembra que os embates culturais movem e mediam constantemente a realidade social e suas redes de significados. A

proximidade e o embate mais direto dos grupos – socialização – torna esses processos mais rígidos. A cidade, configurada para a fluidez, tem nos espaços culturais um momento de encontro e “respiro” de todos os problemas. É como se inúmeras pessoas desconhecidas conseguissem se sentir confortáveis e abertas aos desapegos dos problemas da vida. Silva et al. (2012) consideram que os lugares nas cidades têm base na identidade e na vivência, construindo valores culturais que possam perceber e construir a realidade. As relações sociais acarretam as necessidades de sociabilização e a cidade com seus espaços públicos ou privados atendem a essas demandas.

É válido lembrar que a segregação socioespacial, as desigualdades socioeconômicas e a violência urbana são fatores que afetam e influenciam nesses embates. O acesso e o direito à cidade não são postos igualmente aos grupos sociais, principalmente em espaços privados que segregam os sujeitos por suas condições econômicas, sociais e culturais. Os espaços públicos são lugares na cidade que amenizariam essas discrepâncias no acesso e direito à cidade, oferecendo um espaço mais diverso e aberto para as ações sociais. Entretanto, as problemáticas de infraestrutura, mobilidade e insegurança pública podem prejudicar inúmeras vezes a liberdade de viver na cidade.

O cinema é um espaço de lazer na cidade em conjunto com outros lugares de sociabilidades, “(...) as atrações da cidade são configuradas pela série de opções oferecidas aos seus moradores e frequentadores, porém, ao mesmo tempo, ela impede o partilhar destas opções devido às restrições, às desigualdades e medo do outro” (Silva et al, 2021, p. 8). O lazer relaciona-se com as ludicidades, contemplações, diversões, relaxantes e sociabilização. Esses lugares que promovem sociabilidades têm um papel importante nos processos simbólicos da realidade, pois há um constante embate de ideias e percepções de mundo. As ações culturais e sociais são articuladas ao ponto de exercerem o papel de criar padrões de vida. Esses padrões, que brotam do cotidiano e das relações, são mediados por uma série de símbolos e signos que são ligados em escalas diferentes.

O lazer reverbera em experiências que causam ressignificações de signos e símbolos sobre a realidade e o espaço. O espaço, como as casas, cidades, cinemas, praças, natureza etc, é primordial nesse processo. Os grupos sociais precisam de um espaço e de identificações para se sentirem acomodados para o lazer. É no momento de ócio que os sujeitos buscam a fuga das responsabilidades diárias. Todavia, quando se fala de lazer na cidade, devem-se associar os processos urbanos enquanto influência nesses processos. Os espaços da cidade possibilitam formas e funções que acabam definindo os tipos de lazeres e o seu público. No mais, o lazer é fundamental para a vida urbana, gerando diversos espaços

na cidade. O cinema, enquanto “arte da modernidade”, é um espaço de lazer que se promoveu enquanto lugar cultural no urbano, caracterizando a experiência cinematográfica originalmente como algo urbano e moderno.

Agora, tratando-se do cinema na cidade enquanto forma simbólica, é incorporado na memória afetiva, individual e coletiva, provocando emoções que movimentam os grupos sociais e criam laços identitários. Por ter um caráter social, re-cria estilos e “práticas singulares” na cidade. Então, mesmo que o cinema tenha se distribuído globalmente, as vivências e práticas culturais singularizam esse fenômeno ao contexto de cada cidade (Silva et al, 2021). O cinema de Paris não é o mesmo de Crato, o mesmo filme exibido na capital francesa, não gera as mesmas repercussões na cidade do interior cearense.

Em meio a isso, o cinema do início do século XX, nos EUA e Europa, ocupou diversos tipos de espaços e incorporou diferentes formatos. O cinema artesanal/artístico, feito pelos artistas circenses, ilusionistas e ambulantes, estabelecia-se em feiras ou circos nas zonas rurais ou suburbanas. Esse cinema tinha caráter complementar aos números artísticos, não era evoluído em termos de linguagem e com baixo orçamento. Por ser mais popular e acessível, o público consistia na classe proletária, engajados politicamente em partidos e sindicatos. Já o cinema do público burguês concentrava-se nos grandes centros urbanos industrializados. Em espaços como *music-halls*, na Inglaterra, *vaudevilles*, nos Estados Unidos ou os *café-concerts*, na França. Esses lugares ofereciam outros entretenimentos, como a música ou o teatro, além das bebidas e comidas requintadas (Kzure-cerquera , 2007).

Foi por meio da busca por novos públicos que o cinema consagrou-se como uma arte das massas, por meio da evolução da linguagem. Nos EUA, os cineastas perceberam que o setor precisava de grupos que dessem o suporte para essa evolução da linguagem e da distribuição: “Essa nova platéia não apenas era a mais sólida em termos econômicos, capazes de suportar um crescimento industrial, como também dispunha de um tempo de lazer infinitamente maior do que o dos trabalhadores imigrantes.” (Kzure-cerquera , 2007, p. 60). Esse público em questão trata-se da classe média e burguesa, que, além das capacidades econômicas, influenciou nos gêneros filmicos, como os filmes que faziam releituras de clássicos da literatura e do teatro, legitimando o cinema para esses grupos. Além disso, a própria realidade e espaço filmico adaptaram-se ao ambiente doméstico, buscando a verossimilhança dos processos sociais e da figura humana.

De fato, o processo modernizador trouxe consigo a racionalização de condutas, a proposta de homogeneização de costumes e de consumo, ao mesmo tempo em que a multiplicação das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem

em si mesmo, anunciando o surgimento da sociedade de massa (Kzure-cerquera , 2007, p. 60).

Quando o cinema deixa de ser um espetáculo popular e de “gosto duvidoso”, passando a ser objeto de cultura “respeitável”, ganha força no cenário europeu e estadunidense. Essa cultura “respeitável” trata de uma roupagem que passa a agradar as elites, pois “[...] promoveram-se mudanças fundamentais tanto na disposição, na localização e no conforto dos espaços destinados aos cinematógrafos nas cidades quanto nos temas das projeções e na maneira como eram abordados” (Kuster, 2015, p. 228). Essas mudanças causaram novos tipos de experiências e posturas nas salas de cinema.

O cinema chegou a diversos grupos e espaços, ampliou os sentidos do público e trouxe novos tipos de exploração de culturas e lugares. Sua expansão global consagrou-o como a arte das massas, pois é a prática cultural que reúne diversos grupos sociais. Todavia, o que há por trás dessa cultura de massa é um mercado hegemônico que produz e distribui em grande escala. A indústria cinematográfica dos EUA protagonizou esse mercado global a partir da década de 1920. Desde então, é uma das maiores referências no cenário cinemático. Porém, o consumo em massa não significa o acesso em massa para as diversidades filmicas. O consumo em massa é, na verdade, uma perspectiva quantitativa, aquilo que chega para um grande público. Obviamente, não se pode descartar seu papel expansivo das experiências sobre a cidade, mas o seu caráter comercial evidencia alguns adendos sobre quais tipos de filmes o público consome, se de fato há um acesso à diversidade, ou de uma cultura hegemônica e dominante.

No Brasil, o cinema surge um tanto rudimentar, chegando meses depois da primeira exibição dos Lumière, em 1895. Os estrangeiros, principalmente italianos, temendo pela febre amarela no país, vieram para o inverno tropical do Rio de Janeiro e trouxeram suas artes em comunhão com as imagens em movimento. Com isso, muito do quadro artístico, técnico e comercial brasileiro era composto por eles. Eis que, em julho de 1896, a primeira máquina de projeção é atração na Rua do Ouvidor, o “Omniographo”, e, após cerca de um ano, em 1897, é inaugurada, por Paschoal Segreto, a primeira sala de projeção brasileira, o “Salão das Novidades Paris no Rio”. Esse primeiro cinema tinha uma grande ação e dependência dos estrangeiros, pois muitos materiais eram importados da França ou EUA (Vasconcelos e Matos, 2012).

A princípio, as salas tinham características semelhantes aos cinemas populares da Europa e Estados Unidos, com um público composto por proletários de diversas origens, principalmente imigrantes nacionais e europeus. Com o número elevado de migrantes na

cidade do Rio de Janeiro, aumentam as opções de lazer e expressões artísticas locais. As salas de cinema dividiam o espaço das projeções imagéticas com as inúmeras atrações artísticas, como a música, dança, performances circenses, entre outros. Com ingressos baratos, as salas de cinema caracterizavam-se como espaços para os proletários e serviam de palco para os artistas populares (Moura, 1987).

O cinema nacional não sofria tanto com a concorrência estrangeira – produções filmicas. Esse primeiro cinema tinha características artesanais, assim como os filmes franceses, dando pequenos passos para se estabilizar, afinal, o mercado internacional estava muito à frente. O cinema brasileiro dependia da importação, com alto custo, e a energia elétrica impedia a construção de salas fixas. Com a construção da usina Ribeirão das Lajes, foram inauguradas mais de 20 salas no Rio de Janeiro. Em consequência, houve o aumento do público e, logo, do faturamento do mercado. A partir desse período até 1911, o cinema carioca experimentou aumento em suas produções, em torno de 100 filmes por ano, sendo considerada a “idade de ouro” do cinema na cidade. Os gêneros de mais sucesso eram os melodramas, policiais, comédias, carnavalescos e musicais – mesmo com o cinema mudo, esse gênero tinha o suporte de atores ao vivo sonorizando o filme (Vasconcelos e Matos, 2012).

Em São Paulo, o cinema surge com um caráter de entretenimento popular, exibido principalmente em feiras para a classe operária, consumido predominantemente por homens. Até os anos de 1920, não era visto como uma arte pelas elites, até porque o lugar que ocupava no espaço urbano era as periferias, principalmente nos bairros Brás e Barra Funda. Esses cinemas foram ganhando destaque e sendo palco de exibição de filmes de grandes companhias daquele período. Quando o público burguês reconheceu-o como arte moderna, tornou-se necessário deslocar-se dos bairros centrais para assistir a filmes nas periferias. Isso gerava bastante incômodo, visto que, além de ter que interagir com o público de classes desfavorecidas, eles não reconheciam o cinema enquanto espaço para todos, mas sim uma arte que deveria estar segregada, elevando mais ainda os poderes das classes dominantes aos espaços de lazer e as artes modernas.

Após a indústria cinematográfica estabelecer-se, aumentar sua produção e distribuição, conquistando o público burguês nos EUA e Europa, o público burguês das grandes cidades brasileiras passou a visualizar o cinema enquanto arte moderna. Entretanto, para que o cinema brasileiro pudesse enquadrar-se a esse novo *status* de arte moderna, as salas precisariam ocupar novos espaços, restabelecer suas estruturas, e comportar ambientes que acomodassem a elite. Ou seja, se antes as salas de cinemas estavam nas periferias, nesse

novo cenário, era necessário transferi-las para bairros nobres, modernizar suas estruturas e compor-se pelos grupos privilegiados da sociedade, para que assim pudessem, efetivamente, ser uma arte moderna. “Os cinemas deixam de ser apenas grandes galpões que reuniam trabalhadores, e passam a ser também lugares de distinção, tomando o teatro e a ópera como seus paradigmas de luxo e organização” (Schwarzman, 2005, p.154-155).

Mesmo assim, o cinema em São Paulo mantinha um elevado alcance popular, incomodando as elites paulistanas:

Desde meados dos anos 20 jovens jornalistas cariocas como Adhemar Gonzaga na revista *Paratodos e Cinearte*, e Pedro Lima na revista *Selecta*, procuram incentivar a produção de filmes nacionais e a melhoria das salas de exibição através da “Campanha pelo Cinema Brasileiro”. Em suas colunas, definem as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações (Schwarzman, 2005, p.154-155).

A elite defendia que o cinema só se enquadraria como uma arte tipicamente moderna quando ela desse relevância e destaque à branquitude e ao elitismo. Incorporado pelos grupos dominantes, elevaria tanto o status dessa arte, como também os diferenciaria em detrimento dos grupos sociais subjugados. Esses discursos foram alvo de discussões por Schwarzman (2005). A autora aborda esses pontos por intermédio da análise de crônicas de revistas do crítico de cinema Octávio Gabus Mendes. Suas críticas levavam em consideração os filmes, a repercussão, as condições espaciais das salas, público e as dinâmicas urbanas. Nesse período, as críticas de cinemas envolviam diversos aspectos da experiência cinematográfica, com grande popularidade nos EUA, essas crônicas foram incorporadas pelos jornais brasileiros. “Nos textos dos críticos americanos do período é comum um início imaginativo, onde a fabulação começava pela descrição do público, entrava pela tela explorando o enredo e voltava-se aos atores para, por fim, enredar o público” (p. 157).

Além de perceber como a elite visualizava e idealizava o cinema em São Paulo, podem-se compreender as paisagens e geograficidades contidas nas crônicas. Os cronistas relatam as condições estruturais das salas, do fluxo das pessoas, dos acontecimentos corriqueiros, de suas sensações e percepções com as experiências de assistir e estar nas salas de cinema. Mesmo contendo teores ideológicos e de classe, essas descrições são construções imaginativas das paisagens cinemáticas na cidade, atribuindo sentidos e valores a elas.

Em Recife, capital pernambucana que mantinha relações políticas, históricas e econômicas com a cidade de Crato, o cinema desenvolveu-se tanto nas salas de rua, como nas produções filmicas. Em relação às exhibições, a cidade recebe essa arte no final do século

XIX, em espaços como teatros, circos, velódromos, festas de largo, cafés ou casas de diversões. Em especial, o teatro compartilhava seus espaços para as exibições cinematográficas, com o exemplo do Teatro de Santa Isabel, pioneiro nas exibições da cidade. Todavia, o primeiro cinema foi o *Pathé*, inaugurado em julho de 1909. Logo após, o *Royal*, também em 1909. Em seguida, o *Helvética* (1910), um espaço onde, além do cinema nos finais de semana, funcionava como “cassino familiar”, com programações musicais e vendas de sorvetes e refrescos. Também tinha o teatro *Moderno* (1913), que, em 1915, expandiu seu espaço para exibições de filmes. Na década de 1940, no centro da cidade e com grande público, existiram os cinemas *Art Palácio* e *Trianon*. Além desses espaços privados, nos anos de 1930, na Praça da Independência, existia o cinema ao ar livre, o “Siri”, exibindo filmes e anúncios (Cavalcanti e Cavalcanti, 2021).

No aspecto das produções filmicas, Pernambuco contribuiu ativamente nas produções nacionais, entre os anos de 1920-30. Conhecido como o Ciclo de Recife, esse movimento cinematográfico foi responsável por produções e exibições na cidade, fundando nove firmas produtoras de filmes. As estréias dos filmes reuniram grande público, recebidos com festas e bandas musicais. O Ciclo de Recife tornou os cinemas em espaços relevantes ao lazer e sociabilidade (Cavalcanti e Cavalcanti, 2021). Além da promoção das sociabilidades, o Ciclo do Recife foi favorável politicamente para a promoção da modernização urbana, que se intensificava na época. Alguns filmes/documentários tinham como enredo as transformações urbanas da cidade, despertando o interesse da gestão pública. Abordavam aspectos das paisagens urbanas e naturais – chamados de filmes *naturaes* –, evidenciando a costa recifense, a “cidade-porto” da infraestrutura, das pontes etc. Com o exemplo do *Centenário da Confederação do Equador* (1924), *As Grandezas de Pernambuco* (1925), *Veneza Americana* (1925), *Retribuição* (1924), *Aitaré da Praia* (1925), *Jurando Vingar* (1925), *A Filha do Advogado* (1926), *Revezes* (1927) e entre outros (Saraiva e Moreira, 2020).

Partindo para Fortaleza-CE, a capital cearense recebe pela primeira vez as imagens em movimento pelo *Kinetoscópio*, em setembro de 1897, uma máquina de projeção interna de imagem criada por Thomas Edison. Entretanto, foi apenas em 1908 que o primeiro cinema fixo foi inaugurado, o *Cinematógrafo Art-Nouveau*, na Praça do Ferreira. Esse primeiro cinema tinha um caráter mais popular devido aos preços simbólicos, compondo um dos espaços de lazer da Praça do Ferreira, influenciando na expansão comercial e na construção de terminais de transporte que ligavam a vários bairros da cidade.

A partir disso, iniciava a cultura dos cinemas de rua em Fortaleza, concentrando-se principalmente no centro da cidade. Estima-se que essa capital teve mais de 70 salas

distribuídas pela cidade, segundo o professor e historiador de cinema Ary Bezerra Leite (BEZERRA, 2018). Como o exemplo, há o *Cinema Rio Branco* (1909), *Cine Theatro Polytheama* (1911), *Cinema Riché* (1915), *Cine Theatro Majestic Palace* (1917), *Cine Moderno* (1921), *Cine Diogo* (1940), *Cine São Luiz* (1958), *Cine Fortaleza* (1958), *Studio Beira-Mar* (1995) e o *Cine Nazaré* (1941). Atualmente, os cinemas concentram-se nos *shoppings*, mas vale destacar o Cine São Luiz, comprado pelo governo do estado, que tem mantido suas atividades.

Assim como em Crato, as salas de cinema estabeleceram-se no espaço urbano enquanto lugares de encontros e da cultura moderna, trazendo novos costumes e práticas à cidade. A popularização do cinema induziu na diferenciação social de algumas salas através dos valores, principalmente no centro, onde, algumas, tinham preços elevados, resultando em espaços das elites. Além disso, as salas se conectavam com outras práticas e espaços de lazer, como o passeio público nas praças, nas conversas em clubes, encontros intelectuais em cafés, nas igrejas, entre outros (Batista, 2013). Por esses motivos, o centro da cidade transformou-se no principal espaço de sociabilidade de Fortaleza. Além do mais, é o espaço que abriga as repartições públicas e administrativa da cidade. Todavia, com o processo de descentralização comercial e de lazer e a vinda das tecnologias – televisão, vídeo cassete, DVD – os cinemas de rua foram enfraquecendo e perdendo popularidade. Com isso os cinemas migraram para *shoppings*, todavia, as práticas culturais e cinematográficas não findaram por completo.

Até o momento, nota-se que o cinema se apresenta na cidade de diferentes formas, exercendo diferentes papéis. Primeiramente, esses espaços revelam-se na paisagem enquanto forma simbólica. É uma cultura/arte que se materializa no espaço e que está expressa de maneiras diferentes, dependendo de quais grupos culturais apropriam-se dele. Quando o cinema ainda é artesanal e popular, consumido pelos trabalhadores, sua estrutura e espaço dão-se com menos intensidade. Quando a elite, enquanto grupo dominante que exerce poderes na sociedade, exerce sua expressão na paisagem, seus lugares são ocupados e o poder expansivo é ampliado. Isso revela que, mesmo que o cinema seja uma arte das massas e tenha uma capacidade expansiva, nas mãos de determinados grupos sociais, sua apropriação determina onde, quando e como isso acontecerá.

Quando apropriado por grupos dominantes, as artes e os meios de comunicação geram discursos, leituras da realidade, modos de pensar e agir que favorecem sistemas que dominam a sociedade, como Cosgrove (2012) explica. As formas simbólicas têm significados atribuídos pela sociedade, mas de que forma está dando significado aos lugares?

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, esse raciocínio se expandiu para o pensamento da modernidade. Ir ao cinema era um ato que exigia níveis intelectuais, vestimentas apropriadas, condutas comportamentais que se enquadravam aos padrões do homem branco, da classe média-alta e heteronormativa.

Mesmo sendo um espaço de lazer na cidade, quando se estabelecem nos bairros nobres, sob alto valor aquisitivo, obviamente, o cinema segrega. Todavia, mesmo com essas questões, o cinema ainda resiste e se apropria de vários espaços na cidade, ainda mais após a evolução da tecnologia, favorecendo o acesso em quaisquer condições. Os grupos excluídos da sociedade resistem na cidade, principalmente pelas manifestações artísticas, mesmo com dificuldades em ocupar os espaços.

Mas e os cinemas em Crato? Em quais espaços e grupos o cinema é apropriado? Como já mencionado, o cinema é apreendido pelos grupos sociais e tomando novos significados, é um fenômeno multiescalar, mas que em escala local, possui suas singularidades. Por isso, propõe-se, inicialmente, compreender as questões históricas, econômicas e sociais da cidade, para assim chegar ao objeto de estudo: as salas de cinema e suas relações com a construção da paisagem, cotidiano e memória urbana da cidade do Crato.

2.3. A modernização do Crato-CE e o cinema: os primeiros passos de uma relação

O primeiro povoamento no Crato deu-se pelos índios Kariris, com a tribo denominada “Nação Cariri”. Originários da Ásia, chegaram às terras brasileiras através dos rios Tocantins e Amazonas em busca de melhores condições de vida. Esses povos tinham uma relação simbólica com as águas, pois a Deusa-Mãe, segundo suas crenças, estaria adormecida nas águas, garantindo a fertilidade da terra. Foi no Rio Granjeiro, hoje o principal rio da cidade, que eles se estabeleceram, entre os séculos IX e X, sob a crença de que a guardiã das águas ali habitava (Gonçalves, 2016) e em virtude das condições geoambientais, principalmente na área onde hoje está localizado o Crato. As terras férteis, as fontes de água e a diversidade de alimentos como a macaúba, babaçu, pequi, arará, asseguravam uma moradia segura e estável (Rocha, 2011).

A partir da descoberta dessas terras pelos aventureiros baianos, entre os anos de 1660 e 1680, inicia o processo de colonização e dizimação das tribos locais, em nome da Coroa Portuguesa. As primeiras sesmarias são datadas em 1703, com colonos de origem principalmente baiana, nas cidades de Crato e Jardim (Oliveira e Abreu, 2010). A princípio,

as intenções dos colonizadores eram extrair metais, porém, sem sucesso, implantaram o cultivo da cana-de-açúcar, incluindo Crato na economia açucareira da zona da mata pernambucana. Vale lembrar que, como todo o Brasil, essa economia açucareira estava no contexto da dizimação de povos nativos e pelo uso da mão de obra negra e escravizada (Oliveira e Abreu, 2010).

Em 1764, Crato é elevado a vila, chamada de “Vila Real do Crato”, representando mais um passo do projeto civilizador cristão-europeu, com famílias coloniais da Bahia, Pernambuco e Sergipe – de origem portuguesa – firmando-se no território.

[...] o colonizador dominou e escravizou o povo Kariri e renomeou a maior parte dos lugares que serviam de abrigo. E a terra denominada Araripe (terra de Araras) pelos indígenas passa a ser chamada de Cariri pelos novos habitantes, brancos e colonizadores, que alteraram não somente os significados da toponímia como desmantelaram o funcionamento de toda a dinâmica de interações territoriais e ambientais existentes naquela porção de terra tropical (Gonçalves, 2016, p.77).

Esses processos colonizadores transformaram toda a concepção de lugar e simbologia do território, os valores espirituais e ritualísticos associados ao vale passam a ser apropriados pelas atividades agrícolas e o modo de vida cristão. O território foi reconfigurado em termos materiais, discurso e identidade. Houve todo um processo de apagamento da história local indígena e tudo que estava relacionado a esses povos. A origem dessas transformações deu-se pela “Missão Miranda” ou “Cariri Novos”, liderado pelo Frei Carlos Maria Ferrara. A partir do aldeamento no território denominado “Sítio Miranda” é que Crato ganhou uma fisionomia urbana. Situada na Praça da Sé, esse aldeamento foi erguido em 1740, com um templo e casas de taipa. Em 1853, Crato é elevado à categoria de cidade, recebendo o título de “Princesa do Cariri”, pelo destaque na região em termos econômicos e culturais. Foi o início de seu posto de centralidade regional, que perdurou até final do século XX (Oliveira e Abreu, 2010).

Ainda no século XIX, Crato tornou-se o centro urbano da região, exercendo importantes papéis e influências, com destaque nos setores da educação, jurídico e administrativo. A cana-de-açúcar foi a responsável pela formação socioeconômica da região do Cariri, sendo essa uma das principais produtoras e fornecedoras de alimentos para o sertão árido. O comércio cratense tornou a cidade um importante polo econômico e comercial. As feiras chamavam atenção devido à variedade de produtos, causando atração e concentração populacional, influenciando na expansão da malha urbana (Sousa, 2015). A agricultura impulsionou o desenvolvimento urbano na atração populacional e no desenvolvimento comercial. O ritmo da produção da cana-de-açúcar estabelecia o

desenvolvimento econômico, podendo estagnar ou crescer. A fertilidade do vale atraiu imigrantes que fugiam da seca e buscavam melhores condições de vida (Oliveira Filho, 2014).

O passado colonizador da cidade, como a Revolução Caririense - Revolução dos Alencar - de 1817, em virtude da proclamação da República, logo se transformou em um condutor na emancipação política do Ceará. Os movimentos pela Independência (1822), na confederação do Equador (1824) entre outros, foram liderados por essa elite intelectual. Em termos artísticos, há o exemplo da Sociedade de Cultura Artística do Crato e a Sociedade Lírica do Belmonte - SOLIBEL. Todos esses pontos participaram para a construção da imagem e estereótipos históricos do Crato no que diz respeito aos discursos de uma cidade que visa ao progresso político, econômico e social e, logo, pela modernidade (Silva, 2014).

No início do século XX, Crato já apresentava relevância no cenário comercial, educacional e de lazer da região. “Os atributos naturais, econômicos e políticos de que dispunha fizeram-lhe exercer papel de comando urbano-regional absoluto no Cariri e área de influência” (Sousa, 2015, p. 454). Nesse período, surgiram os primeiros debates sobre a necessidade de “modernização” da cidade, um discurso defendido pela elite. Para Dantas (2019, p.93), os discursos e ações modernizadoras do espaço urbano cratense tinham raízes do dualismo entre “velho x novo”, “percebe-se a impressão de uma visão que tenta a todo o custo sobrepor o elemento urbano-moderno ao atraso, ao ‘mato’, se referindo a uma substituição benfazeja do urbano em relação ao rural”. Esses discursos buscavam por uma modernização urbana e dos costumes, sob alegação do *status* de uma cidade da cultura. Uma cidade letrada, com teatros, cinemas, força política e econômica, mereceria reconfigurar a sua paisagem, fazendo jus ao seu modernismo cultural.

Nesses discursos, é possível visualizar as simbologias e aspirações atreladas à cidade, por grupos dominantes. Para entender melhor os contextos desses discursos, é importante salientar as características da elite cratense. Esses grupos eram compostos por sujeitos que detinham poder político e econômico, mas, principalmente pelo intelectualismo. Eles foram primordiais nos movimentos políticos, republicanos e artísticos, construindo uma memória e identidade predominante – enquanto cultura dominante – da cidade. Esses grupos buscavam preservar a memória da cidade com base em uma cultura da intelectualidade. Os movimentos históricos/políticos e as projeções das formas simbólicas da cidade desses grupos (Silva, 2014).

Os projetos em torno da transformação em Crato ao “moderno” enraizaram a

concepção da superioridade em relação aos demais municípios do Cariri. Todavia, Silva (2014) identifica que, mesmo com a elite intelectual reforçando essa identidade na cidade, a economia cratense ainda mantinha em sua base as atividades agrícolas e estruturas rudimentares na organização econômica, ainda entre os anos de 1950-60. Então, foi-se implantando uma “mentalidade capitalista” aos empresários locais, enquanto reforço para essa implementação moderna ao espaço urbano. Essa mentalidade capitalista envolvia as estruturas do comércio, na transformação arquitetônica e nos comportamentos sociais.

É possível notar que a expressão “tentativa de construir uma cidade totalmente moderna” salienta a busca dos intelectuais pela meta contemporânea, sem perder, no entanto, seus costumes e tradições. Nesse caso, percebe-se a necessidade de uma ação estratégica que venha garantir essa identidade, sustentando assim o “primado da inteligência a conquista da modernidade”, a memória do Crato como cidade da cultura (Silva, 2014, p. 61).

No contexto educacional, a igreja católica foi um dos principais agentes nesse processo. Com a construção de templos e escolas, Crato torna-se um “polo educacional” da região, com o exemplo dos colégios Santa Teresa de Jesus, Colégio Pequeno Príncipe, Diocesano do Crato e a Faculdade de Filosofia do Crato – depois Universidade Regional do Cariri – URCA, em 1987 (Oliveira Filho, 2014). Essas instituições eram referências na região, tendo alunos de famílias ricas e influentes. Todavia, tratam-se de instituições privadas, ocupadas por sujeitos de classes sociais altas, deixando uma lacuna no status de “polo educacional”, visto que o acesso é restrito.

Além disso, havia os espaços de sociabilidades que promoviam a cultura, lazer e economia, como a Associação Atlética Banco do Brasil - AABB, os balneários no sopé da chapada, como o Itaytera Clube, Serrano Atlético Cratense, Clube Recreativo Grangeiro, Balneário Público da Nascente. Ainda, a Exposição Agropecuária – atualmente o “Festival Expocrato” –, jogos de futebol no Estádio Mirandão e a quadra Bicentenária, das Rádios Educadora e Araripe – ambos com salas de cinema –, o Crato Tênis Clube, enquanto palco para diversos shows, dos cinemas, teatros e os museus Museu Vicente Leite e Museu Histórico Figueiredo Filho. Silva (2014) afirma que esses espaços culturais e de sociabilidades solidificaram a cidade como a “Princesa do Cariri”, uma vez que, além das belezas naturais, conciliava com as atividades e espaços culturais que davam sentido aos simbolismos atribuídos ao lugar da cultura no Cariri.

Assim, é fácil justificar porque ela leva esse precioso título de Capital da Cultura. Foi considerada (...) como centro cultural do Cariri, pela manutenção das tradições urbanas de uma cultura elitista, que são fortes instrumentos para revigorar e fortalecer o diálogo cultural” (p.49).

Dentre esses espaços de lazer há a praça Siqueira Campos, considerada o “coração da cidade”. Reunia diversos grupos sociais, com intenções diversas. Inaugurada dia 13 de dezembro de 1917, em homenagem ao empresário Manoel Siqueira Campos, a praça torna-se o principal espaço de sociabilidades, com empreendimentos e memórias que marcaram a identidade da cidade. “A energia da política, da música, da beleza, da cultura, convergia para a praça e de lá partiam as transformações para a cidade” (Silva, 2014, p. 65), com os exemplos dos cinemas Cine Cassino e Moderno, Café Líder e a Sorveteria Bantim.

Com bastante movimento de pessoas, no decorrer do dia, a praça era apropriada por diversos sujeitos, mas, à noite, dava-se o ápice das atividades sociais. Além dos empreendimentos, ela tornou-se um símbolo dos amores, reunindo jovens para “flertar” e formar casamentos. Conhecida também como “fuxiqueira campos”, os frequentadores gostavam do ambiente harmônico e arborizado, para “debater” tranquilamente sobre os eventos de outras pessoas. Outro elemento que vale destaque é o símbolo democrático enquanto espaço aberto para embates, discussões e movimentos políticos, o que levava muitos políticos - os da cidade e os de fora – a optarem pela ida à praça, devido a esse caráter político (Silva, 2014).

Um outro marco essencial para esse desenvolvimento urbano foi a chegada do trem - “sonho azul” – em 1926, e a estação “Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima - RFFSA”, uma linha prolongada da antiga Estrada de Ferro de Baturité. Sousa (2015) afirma que a chegada do trem transformou o cotidiano, o dinamismo econômico e social e as relações da cidade com outros centros urbanos. Considerado como um símbolo do progresso, “[...] o trem trazia e levava esperanças, levava e trazia mercadorias, a própria mão de obra humana, a força de trabalho. Era a ‘prova’ de uma cidade melhor, mais desenvolvida” (Dantas, 2019, p. 88). As trocas de mercadorias pelo trem foram essenciais para o dinamismo dos filmes na cidade, visto que grande parte dos catálogos eram comprados dos cinemas de Fortaleza.

Diante dessas propostas modernizadoras, há a inauguração do Instituto Cultural do Cariri - ICC, fundado em 1953. No mesmo ano, celebrava-se o centenário da elevação à categoria de cidade, e o instituto teria o papel de reproduzir a história e a cultura da região. Valorizando as ciências, artes, história e letras, “o Instituto Cultural do Cariri - I.C.C buscou o reconhecimento do Crato como uma cidade progressista, moderna e marcada pelos sinais de ‘adiantamento’ a partir da idealização de um passado ‘heróico e liberal’” (Viana, 2009, p. 1). Os intelectuais à frente do Instituto defendiam que Crato tinha vocação ao progresso e foi um núcleo de civilização da região do Cariri, a partir dos anos de 1850. Por outro lado, além

do caráter patrimonial, o Instituto também contribuiu diretamente na elaboração do Plano Diretor de Urbanismo, participando dos projetos urbanísticos da cidade (Viana, 2009).

A intenção de fazer da cidade, além de um centro de influência regional, um símbolo da modernidade, gerou transformações arquitetônicas, culturais e cotidianas. Essas reconfigurações urbanas deram novas possibilidades de vivências e sociabilidades. O território cratense elevou, assim, sua função de centro de produção e comercialização regional para o lugar da educação, das atividades culturais, da arquitetura moderna e dos pontos de encontros. Todavia, esses projetos urbanísticos e culturais concentravam-se nos bairros mais elitizados, como o Centro e o Pimenta. Já nos bairros periféricos, como o Alto da Penha e Seminário, ocupados de maneira desordenada e sem planejamento político, por grupos sociais de classe baixa, não se via a aplicação desses projetos modernizadores. As desigualdades, condições de moradias precárias e a escassez de infraestrutura mostram um contraponto a essa questão.

A projeção do espaço físico da cidade, entre os anos de 1950-70, idealizado para estruturar um espaço urbano moderno, foi planejado pelo ICC, pelos intelectuais e líderes políticos da cidade. Além disso, com o crescimento populacional, foi necessário repensar a infraestrutura da cidade, visto que as demandas por acessos, serviços e mobilidade aumentaram. Até então, a arquitetura do espaço urbano do Crato carregava em sua estética um aspecto colonial, desenvolvido para a agricultura e a cana-de-açúcar. Nesses projetos modernizadores, a arquitetura foi pensada e inspirada pela estética eclética, que reúne elementos do passado, como a arquitetura grega, romana, renascentista, gótica etc., com influência da arquitetura de Fortaleza-CE e Recife-PE, duas capitais com importantes relações com o município (Silva, 2014). É possível notar essas diferenças na estética arquitetônica nos cinemas Paraíso e Cine Cassino. O Paraíso, construído na primeira década do século XX, mantinha características semelhantes aos aspectos coloniais, enquanto o Cine Cassino, projetado na transição dos anos de 1910-1920, tem elementos ecléticos, em referência a uma estética francesa.

Todos elementos têm o objetivo de compreender como os processos históricos e urbanos em Crato podem dar sentido às salas de cinema. Esses espaços, enquanto formas simbólicas, dão identidade à cidade em conexão às outras formas urbanas e os sentidos atribuídos pelos grupos sociais. Consequentemente, é possível encontrar rastros dessa geografia através de registros, marcas e memórias que deixaram pistas sobre esse fenômeno. É complexo refletir geograficamente sobre lugares que não existem mais, mas esta pesquisa busca reunir memórias e materiais que encaminham para momentos que revelam essas

relações. A partir das reflexões sobre culturas, lugares e formas simbólicas na paisagem urbana, com base nos autores Corrêa (2007), Cosgrove (2012) e Costa (2003), podem-se analisar alguns pontos importantes a respeito da cidade e o papel das salas.

Com a fixação dos Índios Kariris no território, seguindo aos processos de colonização com a economia da cana-de-açúcar, o Crato tornou-se o principal povoamento da região, desenvolvendo da vila para a cidade. O aumento populacional, a relação econômica com Recife e Fortaleza, além da força religiosa da igreja católica, impulsionaram ainda mais o desenvolvimento urbano. Com um comércio e serviços instituídos, a cidade torna-se atrativa para a vivência de uma elite que tem como principal característica a intelectualidade.

Com os movimentos políticos e as instituições culturais, educacionais, comerciais e de lazer, essa elite intelectual apropriou desses-se elementos para buscar por uma modernização na cidade, considerando uma projeção material e imaterial que transformasse o espaço urbano para, enfim, dar suporte a um *status* criado enquanto “cidade da cultura e do progresso”. Além desses discursos, idealizações e identidades atribuídos ao Crato, essa elite também ocupava espaços privilegiados da cidade. Ou seja, trata do apoderamento da história, das simbologias e dos espaços da cidade em destaque.

Quando esses grupos elitizados instituem elementos simbólicos em seus discursos ocupando espaços privilegiados, pode-se concluir que existem traços de cultura dominante expressos na paisagem urbana. A cidade de Crato não se restringe às visões modernistas e progressistas que foram implementadas enquanto hegemônicas. A cidade também é ocupada por sujeitos, espaços e trajetórias que ficam à margem, excluídos desses processos. No entanto, por qual intuito aborda-se, neste trabalho, sobre os discursos, culturas e espaços ocupados por grupos dominantes? Assim como observa Cosgrove (2012), às expressões culturais impressas nas paisagens urbanas são postas de maneira hierarquizada, o que está posto por grupos dominantes e em espaços privilegiados, revelam como se dão as dinâmicas urbanas e como as sociedades se relacionam e se organizam.

Tratando especificamente das salas de cinema, com exceção dos Cine São Francisco, Cine São José e Cine São Miguel – pela durabilidade de meses pela pequena infraestrutura -, todos os cinemas eram localizados no centro da cidade. Pelo menos até os anos de 1970, o centro de Crato tinha grande influência nas sociabilidades, política, educação e lazer. As salas de cinemas estavam incluídas nos discursos da elite atribuídos aos lugares culturais da cidade. É possível identificar esse fato pelas qualidades postas nas salas, tanto por promover uma experiência de arte moderna, quanto por portar em sua estrutura elementos modernos. Outro fator é o comportamento dos frequentadores, visando a uma boa

vestimenta e uma “boa conduta” frente à sociedade. Essas questões revelam a evolução dessas salas e seu papel urbano na sociedade cratense. É refletindo sobre suas formas de apropriação e sentidos que se pode compreender como essa forma cultural se estabelece na cidade com o passar dos tempos.

Mas será que essas salas sempre foram espaços da elite? Inicialmente é possível afirmar que o cinema das primeiras décadas do século XX era uma experiência cara, especialmente em algumas cidades brasileiras. Mas isso se prolongou em todos os anos seguintes em Crato? O cinema passou por muitos altos e baixos, principalmente a partir dos anos de 1970, com o fenômeno dos pornoschanchadas de baixo custo e com aumento das televisões. Todas essas questões que envolvem seu papel na cidade e suas relações com os diferentes grupos sociais serão trabalhados no próximo capítulo. Serão descritas as salas e relacionadas ao tempo e espaço, analisadas suas trajetórias de fundação até o fechamento e será feita uma reflexão a respeito de patrimônio.

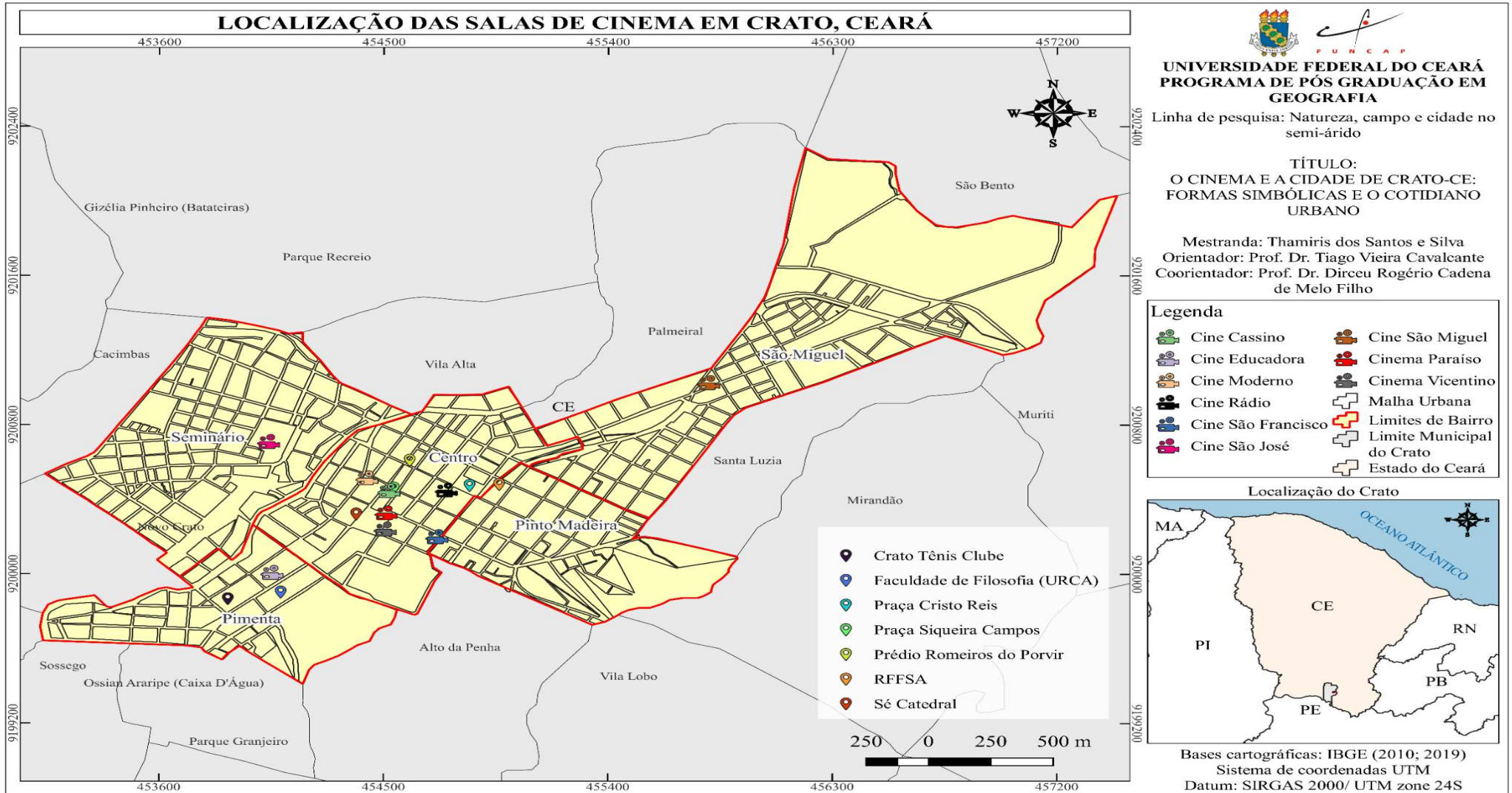
3 AS SALAS DE CINEMA EM CRATO-CE

É possível debruçar uma pesquisa geográfica considerando as espacialidades do cinema na paisagem urbana e suas múltiplas possibilidades de geograficidades. Para isso, há o cotidiano como agente neste estudo. O cinema do Crato será compreendido, priorizando o cotidiano e as memórias como meios reveladores da identidade e particularidade. Portanto, o objeto de estudo – Crato – demonstra que as salas de cinema apresentam-se no espaço geográfico de diversas formas, não sendo exclusivamente um fenômeno global, sem possibilidades de ressignificações e atuação nas práticas sociais na construção simbólica das paisagens.

Neste capítulo, serão discutidas as salas de cinema em Crato na perspectiva urbana, ou seja, como esses lugares se apresentam na cidade e atuam no decorrer das práticas sociais. Pretende-se descrever suas características diante de uma paisagem urbana e suas relações com as formas espaciais, o cotidiano e as identidades. Elaborou-se um mapa de localização das salas (mapa 2) e referenciou-as com alguns pontos da cidade, como praças, bairros e estabelecimentos. A leitura cartográfica do mapa está destrinchada no decorrer do capítulo, no qual investigou-se como esses lugares relacionam-se e manifestam-se na paisagem. Considera-se que o cinema, enquanto cultura de massas, atua geograficamente em grandes escalas, correlacionando-se a fatores locais, sem que haja exclusão dos aspectos subjetivos que dão identidade aos lugares. Segundo Carlos (2004, p.14), são as práticas sociais que dão forma à realidade material da cidade, os sentidos e as finalidades atribuídas à cidade competem aos sujeitos e a realização da vida. “A materialização do processo é dada pela concretização das relações sociais produtoras dos lugares; esta é a dimensão da produção/reprodução do espaço passível de ser vista, percebida, sentida, vivida”.

Conforme mencionado no capítulo anterior, o cinema representou um lugar de cultura, lazer e encontros na cidade de Crato. Agregou símbolos e significados ao cotidiano urbano e nas trajetórias pessoais dos frequentadores. Por ser uma forma simbólica no espaço, as salas devem ser observadas a partir de seu cotidiano, sua essência dá-se pelas trajetórias dos frequentadores, que, por meio de suas ações, dão sentidos às paisagens culturais. É importante saber localizá-las e relacioná-las aos fenômenos de diferentes escalas, de compreender como chega e por que ganha novos caminhos, de que forma os sujeitos se apropriam e vivem suas vidas através desses espaços.

Mapa 2 - Salas de Cinema do Crato-CE



Elaboração: Francisco Tiago Setuval (2023)

O cinema moderno do século XX possuía uma relação mais íntima com os espaços da cidade, até o advento e popularização das televisões e dos cinemas de *shoppings*. Até a metade do século, era nos cinemas de rua onde aconteciam as experiências cinematográficas. Esse processo parte da motivação ao ato de sair dos lares, ocasionando o transitar pelos espaços da cidade, a percepção das paisagens e a experiência através da ocupação dos lugares. Um dos principais elementos para a compreensão do cinema na cidade está no público. É por meio dos sujeitos que têm-se os significados e razões pelas quais esses espaços foram materializados na cidade. O espaço urbano é vivido e construído pela sociedade e é por eles que entende-se a sua essência.

Ao todo, foram 80 anos de história e relação com o cotidiano urbano. Habitar em Crato no século XX significava também ter o hábito de ir ao cinema rotineiramente. Entretanto, o enfraquecimento do público e o fechamento das salas representaram uma perda de identidade coletiva. Essa perda ressignificou as vivências na cidade, reverberando seu desaparecimento na paisagem urbana, com exceção do Cine Cassino, cuja fachada mantém-se preservada, embora em péssimo estado de conservação, os demais prédios foram reconfigurados e ganharam outras formas e funções, impedindo o conhecimento das novas gerações das existências desses espaços na cidade.

As informações e conhecimento a respeito do objetivo é uma construção adquirida por toda a experiência da pesquisa, incluindo os campos, diálogos informais, entrevistas, jornais da época e a pesquisa bibliográfica. Em relação às entrevistas, o intuito era perceber elementos subjetivos e coletivos vivenciados pelos entrevistados. Serão citadas diretamente, em momentos que suas memórias subjetivas e conhecimentos específicos são colocadas no trabalho. Elaborou-se um roteiro de perguntas que compreendessem três objetivos principais; **1 - Como o cinema se estruturava:** condições físicas, funcionamento, sessões e filmes; **2 - Cotidiano na cidade:** temporalidade - dias da semana, horários - e as práticas sociais - comportamentos coletivos; **3 - Subjetividade:** memórias afetivas - histórias que marcaram suas vidas - e perspectivas diante do tema - de forma compreendem o cinema do Crato.

Ao todo, foram seis pessoas entrevistadas, sendo três homens e três mulheres. No próximo parágrafo, serão apresentados a fim de nortear o leitor suas vivências e relações com as salas de cinema. Ademais, adianta-se que os perfis deles são diferentes por um propósito. Há sujeitos que trabalhavam diretamente com o cinema e outros que não. O que há em comum é que todos eram frequentadores das salas, mas suas trajetórias profissionais e perspectivas sobre o cinema são diferentes. Com isso, é possível ter uma noção das possibilidades simbólicas que as experiências nas salas causaram.

José Flávio Pinheiro Vieira, conhecido popularmente como Zé Flávio, é médico cirurgião, colaborador jornalístico, escritor, poeta e dramaturgo. Pode-se aqui considerar uma personalidade relevante na cidade, cujo nome é bastante conhecido pelo seu trabalho como médico, além de que é escritor e produtor de filmes, sendo um amante da sétima arte. Sua atuação no município é reconhecida pelo Poder Executivo com a Medalha do Mérito Bárbara de Alencar. É presidente do Instituto Cultural do Cariri - ICC desde o ano de 2018, e tem produções literárias como a *A Terrível Peleja de Zé de Matos com o Bicho Babau nas Ruas do Crato* (2003), *Matozinho vai à Guerra* (2006), *O Mistério das 13 Portas no Castelo encantado da Ponte Fantástica* (2011), *Dormindo à Borda do Abismo - A Medicina no Cariri Cearense 1800-1900* (2018), *A Delicada Trama do Labirinto* (2009) e *Dormindo à Borda do Abismo - A Medicina no Cariri Cearense 1800-1900* (2018) (Crato, 2023).

A escolha do Zé Flávio foi influenciada pelo seu trabalho artístico e atuação no ICC. Seu olhar artístico e crítico sobre o cinema colaborou para perceber o fenômeno do cinema de novas formas. Ele foi um frequentador assíduo dos cinemas da cidade, colecionando várias histórias ao longo de sua juventude. Segundo Zé Flávio, sua trajetória com as salas ocorreu nos anos de 1960-70, entre seus oito e dezoito anos de idade. Seu contato com os cinemas de Crato foi interrompido após sua ida a Pernambuco para cursar medicina. Todavia, sua infância, marcada pelas idas ao cinema, influenciou a gostar dessa arte e se aprofundar nesse universo. O mais interessante da entrevista com ele foi sua principal recordação com os cinemas de Crato, mesmo tendo um amplo conhecimento sobre o tema, ele destacou, no final das entrevistas, sobre seus flertes e namoros no “escurinho do cinema”. Apesar da escolha do entrevistado ser motivada pelos seus conhecimentos sistematizados, a memória tem seu peso afetivo que predomina no que mais acalenta a subjetividade humana.

Jackson Oliveira Bantim é fotógrafo profissional, compositor, músico, memorialista, ator, exibidor e cineasta. Participou de muitas produções locais desde os anos de 1970, como *Patativa do Assaré – Ave Poesia* (2009) do Rosemberg Cariry, *Padre Cícero: o Apóstolo Rebelde* (1976) do diretor Helder Martins, primeiro longa-metragem e filme colorido do estado. O cineasta também dirigiu *As Sete Almas Santas Vaqueiras* (2008), com quase oitenta mil visualizações na plataforma *YouTube*, *Assombrações do Cariri* (2006), *Formação Romualdo - Um Milagre Paleontológico* (2011), filme produzido para a Paleontologia da URCA, distribuído para vinte e dois países em universidades com *Geoparks*. É membro do ICC e já organizou projetos de exposições de filmes no instituto, fundou o “Memorial da imagem e do som do Cariri Luiz Gonzaga de Oliveira”, como também está por trás de diversos projetos artísticos e culturais na URCA.

A escolha do Jackson Bantim deu-se pelo seu trabalho cinematográfico. O cineasta frequentava, em sua infância e juventude, as salas de cinema da cidade, despertando-lhe a iniciativa de estudar e produzir filmes, tornando-se um dos principais nomes do cenário cinematográfico da região. Outro fator interessante de sua história é seu parentesco com o Luiz Gonzaga de Oliveira (bisavô), o primeiro exibidor de filmes da cidade. O pai do Jackson Bantim era proprietário da Sorveteria Bantim, vizinho ao Cine Cassino. Em função disso, boa parte de sua juventude ocorreu na sorveteria do pai, enquanto observava o cotidiano na praça Siqueira Campos e dos cinemas. Na perspectiva dele, as salas de cinema tinham relevante importância cultural na cidade, era um espaço que tinha um alcance que ultrapassava suas paredes. É um meio de comunicação que desperta reflexões, comentários, diálogos com outras pessoas, o cinema instiga os sujeitos a pensar.

Maria Suzete Almeida dos Santos é aposentada e é dona do lar desde seu casamento. Frequentava os Cine Cassino na sua infância e adolescência, entre os anos de 1950-60. Suas principais lembranças no cinema são as matinês em sua infância, entre 8 e 12 anos. Maria Suzete afirma que todo final de semana ela e seus amigos passavam as tardes assistindo desenhos animados do cinema, como *Pinóquio*, *Cinderela*, as obras do Charles Chaplin, entre outros. Ela não considera os preços dos ingressos daquele período inacessível, pelo menos para o padrão de vida da sua família, porém, muitos de seus amigos não tinham condições financeiras, por isso ela pagava as entradas para uns três colegas. Para ela, o principal divertimento das crianças era o cinema, visto que as projeções eram a tecnologia visual mais avançada. Após entrar na fase adulta, Maria Suzete continuou frequentando os cinemas, porém não acompanhava os filmes por estar na companhia de seu marido, eles iam para namorar.

Francisca de Fátima Alves Pereira é dona de casa e reside no bairro Alto da Penha. Ela afirma que ia aos cinemas da cidade desde os 10 anos de idade, entre os anos de 1970-80, como ao Cine Cassino, Cine Moderno e Cine Educadora. Seu primeiro filme assistido foi *King Kong*, em uma sessão lotada do Cine Cassino. Seu pai fez um fogão de carvão em troca dos ingressos. Ela sentia-se motivada a ir às sessões após ouvir os anúncios dos carros de som que passavam pelos bairros da cidade. Foi a partir de suas idas aos cinemas da cidade que se criou uma feição e hábito de assistir a filmes. A dona de casa afirma que, semanalmente, mantém a tradição de assistir a filmes em sua casa. Ela não optou por uma carreira profissional na área, mas aprecia qualquer gênero filmico. Francisca de Fátima confessa que atualmente tem gosto pelo cinema por causa das experiências que teve nos cinemas da cidade. Gostar de filmes depende de suas experiências e como elas afetam sua construção enquanto

ser. Ela recorda que, em sua juventude, não tinha permissão para ir a qualquer lugar na cidade, principalmente antes dos 18 anos. O cinema era o único local permitido pelos pais, onde ela poderia se divertir e sair da rotina.

Débora Cristiane Tavares Amaral é professora de Matemática da rede básica de ensino e frequentou o cinema da cidade - Cinema Cassino e Cine Moderno - na infância, nos anos de 1980, entre os 8 e 9 anos de idade. Considera-se uma mulher que sempre se interessou pelas artes, como a música, dança, teatro e os filmes, adorava assistir a *Os Trapalhões* no cinema e, em seguida, passear pelas praças com os amigos. Em algumas ocasiões, assistiu pornochanchadas no Cine Cassino, percebendo um público majoritariamente masculino. Nesse período, as salas de cinema enfrentavam uma fase de decadência de público, fechando uma por uma. A televisão popularizou-se e a geração dos anos 1980 tinha mais proximidade com a programação da TV do que nos catálogos dos cinemas. Essa questão é perceptível através do relato da professora, que informa que ia ao Cine Cassino de graça porque tinha amizade com a filha do dono, porém, não sentia um grande apego ao cinema de rua porque tinha televisão em casa.

José Emerson Monteiro Lacerda nasceu em Lavras da Mangabeira-CE e mudou-se ao Crato em 1953. É advogado, escritor, fotógrafo, comunicador, radialista, artista plástico e cineasta, foi Coordenador da Assessoria Jurídica e Assessor de Comunicação da URCA e atualmente é diretor administrativo da Rádio Universitária - URCA. Trabalhou em diversos jornais da região, como *A Ação*, *Jornal do Cariri*, *Tribuna do Ceará*, *Diário do Nordeste*, *Jornal Metropolitano*, *Revista Itaytera*, e nas rádios *Rádio Araripe* e *Rádio Educadora* - ambas com salas de cinema. É sócio da Academia Lavrense de Letras - ALL e do Instituto Cultural do Cariri - ICC, e tem livros publicados como *Sombra e Luz* (1991), *Noites de Luz Cheia* (1996), *Cinema de Janela* (2002), *É Domingo* (2006) e *Histórias do Tatu* (2016).

Emerson Monteiro tem grande afinidade com o cinema, apesar de suas formações em outras áreas. Ele compõe um seleto grupo de cineastas devido às suas produções e parcerias com outros diretores. Sua paixão por essa arte foi influenciada pelas experiências nas salas de cinemas, uma vez que ele e outros cineastas cratenses eram frequentadores assíduos desses espaços. Além de sua participação nas entrevistas, coletaram-se seus relatos de memórias publicadas em seu *blog* pessoal. O cineasta reúne conhecimentos técnicos e memórias de uma infância e juventude repletos de histórias e afetuosidade.

Com essa apresentação dos entrevistados, segue, no próximo subcapítulo, com a descrição e discussão a respeito das salas e seus papéis no contexto urbano em Crato.

3.1. O cotidiano e às trajetórias das salas de cinema na cidade

A primeira projeção da cidade ocorreu entre os anos de 1898 a 1903, realizada por Luiz Gonzaga de Oliveira no Prédios Romeiros do Porvir (Figura 3) na R. Miguel Lima Verde. Segundo Jackson Bantim, bisneto do proprietário, essas exhibições eram conhecidas popularmente como “retrato na parede”. Luiz Gonzaga foi um importante artista e fotógrafo da cidade, foi membro do grupo artístico Romeiros do Porvir e seu fascínio pelas artes, fotografia, música e teatro motivaram-no na realização de eventos culturais. O equipamento utilizado era a *Lanterna Mágica*, a qual projetava, no escuro da sala lâminas, “imagens animadas”. Essas lâminas eram compradas pelos “camboeiros”, que são grupos de comerciantes que adentravam os sertões transportando mercadorias em animais, que vinham de Recife-PE. Algumas lâminas chegavam quebradas devido às condições de transporte.

Figura 3 - Prédio da primeira exibição da cidade - Grupo Romeiros do Porvir



Fonte: Arquivo pessoal de Jackson Bantim (1885)

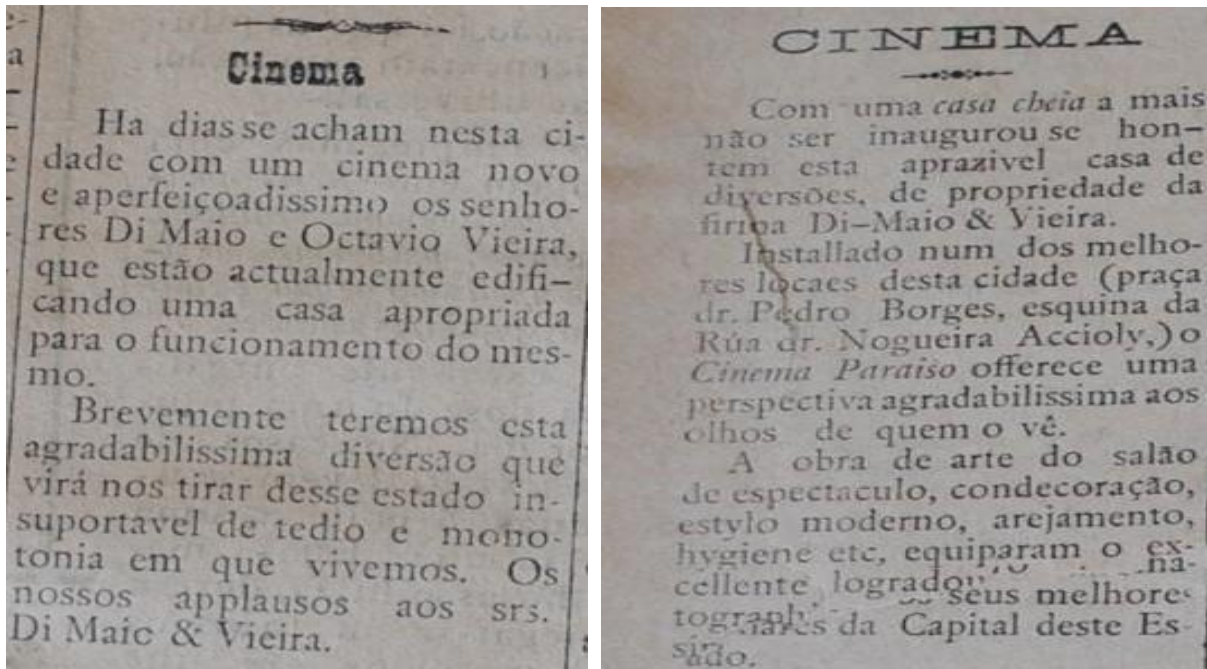
O anúncio das projeções dava-se “boca a boca”, ou seja, Luiz Gonzaga convidava

pessoalmente as pessoas, caminhando pela cidade e anunciando porta a porta. A realização do evento acontecia à noite, e em seu extenso salão, logo se aglomerava o público, que chegava com seus respectivos assentos trazidos de casa. Cada lâmina possuía um tema implícito, dando múltiplas possibilidades de interpretação. Além disso, Luiz Gonzaga usava o teclado emprestado pelo bispo da cidade, para sonorizar as histórias contadas por ele, de acordo com o passar das lâminas. Essa experiência, ainda que primitiva em relação ao cinema moderno, deu um pontapé inicial para a história do cinema em Crato. A cidade reunia-se em uma sala escura, para se envolver por histórias guiadas por imagens e sons. Por questões financeiras, Luiz Gonzaga encerrou suas atividades em 1903 e optou por cuidar de seu sítio, pelo retorno monetário superior às atividades artísticas na cidade.

Esse fato marcou o início da relação da cidade com o cinema, num período em que o cinema mundial também vivia seus estágios iniciais de evolução. Além da Lanterna Mágica, havia outros aparelhos de projeção e brinquedos ópticos, que deram impulso para a criação do Cinematógrafo, a máquina de projeção dos irmãos Lumière, símbolo do surgimento do cinema moderno, em 1895. Como exemplo, há o teatro de sombras, na Ásia, a câmara escura, o praxinoscópio, o taumatoscópio etc. Essas experiências imagéticas anteriores ao cinema moderno despertavam o interesse de diversos tipos de sujeitos, fossem artistas, fotógrafos, cientistas, ou curiosos. Esse “primeiro cinema” foi abraçado pelos grupos sociais por diversas razões, como os estudos astronômicos, químicos, pintura e o entretenimento. E foi justamente pela busca do entretenimento através da arte que o Luiz Gonzaga possibilitou para a cidade um novo espaço de lazer.

Após esse período, há a chegada do **Cinema Paraíso**, em junho de 1911. Em saudação ao “empresário de cinema”, o jornal *Correio do Cariry* (1911) noticia a visita do Vittorio Di Maio ao Crato (figura 4). Essa chegada despertou o seu interesse em investir no cinema ali, podendo ser um local atrativo de público. Em junho, dois meses após sua visita, ele e Octávio Vieira – futuramente gerente do estabelecimento – instalam o primeiro cinema regular do Crato, na Praça da Sé. O jornal *Correio do Cariry* anunciou a chegada do Cinema Paraíso e ressaltou como esse fato animaria a cidade, pois os cratenses viviam um “estado insuportável de tédio e monotonia”, como pode ser lido na Figura 4.

Figura 4 - Jornal *Correio do Cariry* sobre a chegada do Cinema Paraíso.



Fonte: Arquivo pessoal de Zé Flávio - Jornal *Correios Cariry* (1911).

Jayme Sisnando (1962, p. 55) lembra que os meios de diversão da cidade antes do cinema eram diferentes. “O Crato não conhecia ainda o rádio, o futebol, os teatros, de modo que os seus passatempos se limitavam quase que exclusivamente às festas de igreja, com foguetório e quermesses, aos piqueniques, jogos de cartas ou víspera em casa de família”. A repercussão do Cinema Paraíso atingiu o público de toda a região, uma vez que famílias de municípios vizinhos iam ao Crato para assistir aos filmes. Essa popularidade logo ganhou espaço nas matérias semanais dos jornais locais, como os *Correios do Cariry* (1911), que produziam artigos semanalmente sobre as grades de filmes, das condições do espaço, do comportamento do público e as expectativas de melhorias. Os redatores frequentavam as salas, e, na condição de público, mas também de imprensa, noticiavam os acontecimentos.

Nos primeiros anos do Cinema Paraíso, grande parte dos catálogos de filmes era europeu, em especial da indústria francesa e italiana. Isso ocorreu, primeiramente, pela influência de Di Maio, proprietário do cinema, que é italiano, e pela potência industrial que esses filmes exerciam nas primeiras décadas do século XX. Um dos primeiros produtores a ter relevância em grande escala foi Georges Méliès. Em meados dos anos de 1890, *Méliès* tornou-se um dos pioneiros da linguagem cinematográfica. Considerado um artista de muita criatividade, trabalhava em seus filmes universo ilusionista, uma mistura de fantasia, atuações expressivas – similar ao teatro –, trocas de cenários e muitos efeitos especiais

(Barbosa, 2007). Essa tentativa de transformar os filmes em entretenimento artístico aumentou o interesse e construiu progressivamente um público de massas. Assim, o cinema, agora abraçado pela sociedade, inseria-se nas paisagens, lugares e simbologias, atuando enquanto representação, forma espacial e sujeito da realidade social.

A sala tinha uma estrutura e programação semelhantes às do cinema europeu, chegando a ter sessões diárias e filmes conhecidos internacionalmente. Adiante, há um raro registro da fachada do cinema, na figura cinco, que apresenta o primeiro time de futebol do Crato com o cinema ao fundo, na qual é possível observar a sua arquitetura e estrutura. A praça da Sé, antes do calçamento de concreto, com gramas em sua extensão e um solo relativamente plano, sediava jogos futebolísticos, atividades religiosas, políticas e culturais. Em seu entorno, a Igreja Matriz, o Cinema Paraíso e outros casarões e estabelecimentos comerciais.

Figura 5 – O primeiro time de futebol da cidade posa com o Cinema Paraíso ao fundo (1919-2023)





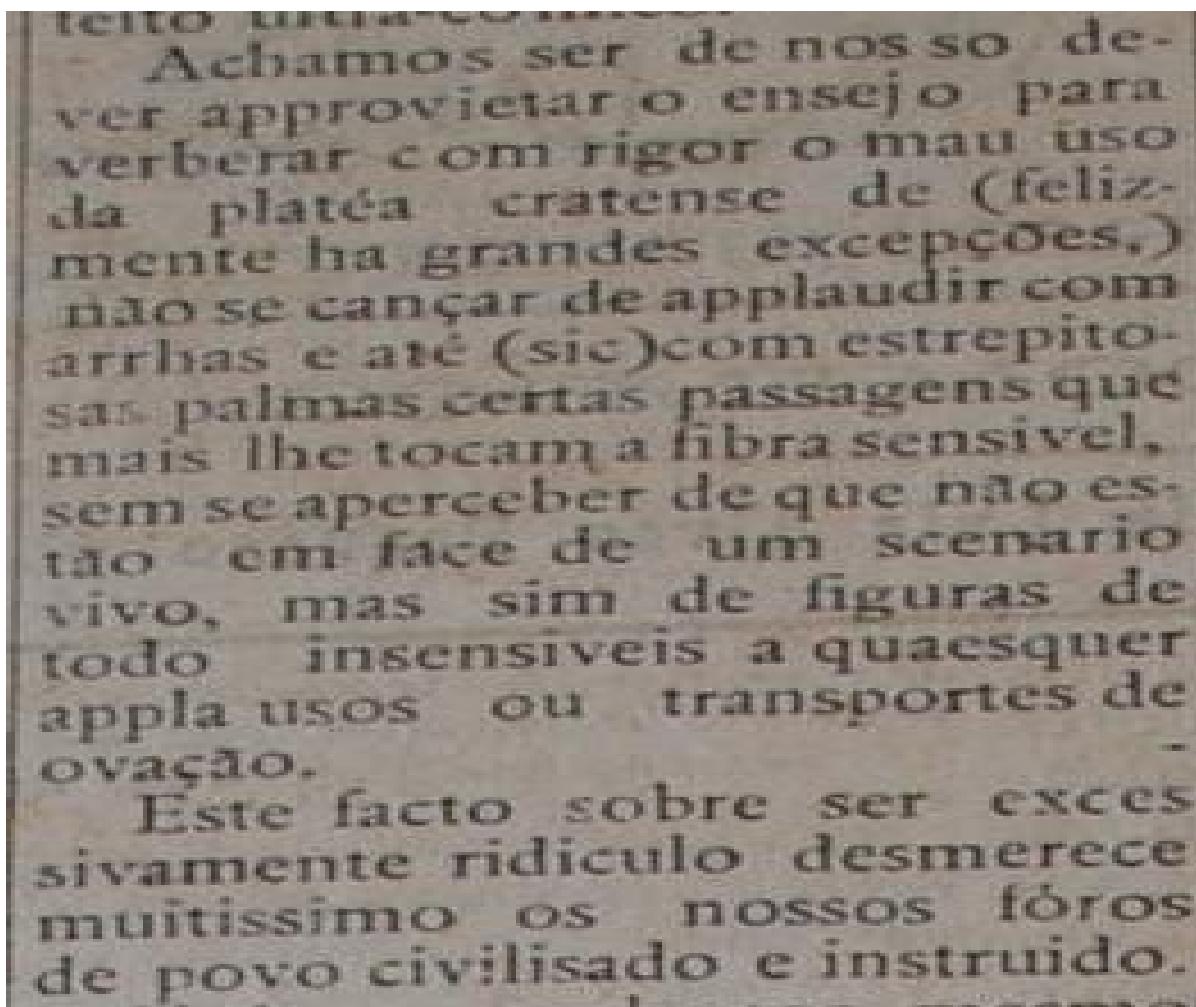
Fontes: <http://familiaesmeraldogenealogia.blogspot.com/2011/10/lugar-da-origem-cratoce.html> ; Acervo pessoal Thamis Santos (2023)

O primeiro filme exibido foi *Borboletas Douradas*, entre outros em cartaz, como *Funerais de Eduardo VII*, *Bosque Florido*, *O cão de Montargis*, *Pindahyba quer ser preso*. O filme que mais fez sucesso foi *Funerais de Eduardo VII*, sendo reprisado ao longo de vários dias, a pedido do público. Em uma resenha publicada no jornal *Correio do Cariry* (1911), é relatado que várias pessoas choraram com o documentário, o que explicaria o sucesso. O cinema tinha uma estrutura considerada moderna e espaçosa, era dividida em primeira e segunda classe, com preços de 400 réis para assentos próximo à tela – segunda classe – e de 600 réis nos últimos lugares – primeira classe. Havia intervalos de 10 minutos na metade dos filmes, quando as pessoas podiam sair para lanchar ou conversar com os conhecidos. Os filmes tinham uma única sessão por dia, acontecendo às terças, quintas e aos domingos, por volta das 20h. Pela questão do horário e conteúdo, muitas vezes o público-alvo se restringia aos adultos, até surgirem as matinês, nos anos seguintes, abrindo para os mais jovens.

De início os principais gêneros exibidos eram os dramas e comédias, atraindo público de diversos gostos. Até certo ponto, os grupos mais conservadores não se preocupavam tanto com os filmes, mas sim com os comportamentos “inadequados” do público (Figura 6). Na primeira semana do Cinema Paraíso, o jornal *Correio do Cariry* (1911) dedicou notas a

respeito dessa chegada, e um dos principais pontos destacados foi a recepção e comportamento dos cratenses. Segundo a publicação, a população precisava mudar seus hábitos e costumes diante das artes modernas. Na primeira sessão, o público reagiu com muitos aplausos e gritos diante dos filmes e, para a mídia local, esse comportamento ainda denunciava os modos do “matuto”, algo repudiado pela elite.

Figura 6 - Nota do jornal *Correio do Cariry* a respeito do público.



Fonte: Arquivo pessoal de Zé Flávio - Jornal *Correios Cariry* (1911).

Esse ponto faz lembrar do que Dantas (2019) discute sobre como a elite cratense buscava modernizar a cidade através dos costumes e das estruturas da cidade. A “civildade” foi uma das pautas dos jornais, que criticavam o êxtase do público ao assistir aos filmes. As experiências filmicas podem gerar diversos tipos e níveis de emoções/reações. Na primeira exibição dos irmãos Lumière, o público correu assustado com o trem em movimento, muitos tiveram a sensação de que os trens saíram das imagens, ganhando vida. Nem sempre o

comportamento sobre estímulos artísticos denota níveis de civilidade, mas sim as formas como as artes se relacionam com os sujeitos. Todas as emoções e reações causadas pela entrega das imagens e sua crença nelas fazem parte da experiência de cinema.

O Cinema Paraíso (1911) estava localizado na Praça da Sé, até então, no “coração da cidade”. A escolha do espaço foi bem recebida pelos moradores, visto que, em relação às condições da época, o Cinema Paraíso era considerado um espaço amplo e moderno. Devido às pausas das sessões, o comércio alimentício intensificou-se nas proximidades do cinema, como as bancas de guloseimas para as crianças, como bem recorda Matos (1955, p.149) “pés de moleque, doce seco, cocadas, tapiocas, e toda escala de bolos e suspiros que deliciam os meninos de qualquer tempo”. E também as lanchonetes, com cafés, bebidas alcoólicas, tira gostos, sorvetes, entre outros. Momentos esses em que as pessoas ficavam antes, nas pausas ou após os filmes, socializando e consumindo nos espaços da cidade.

Zé Flávio alega que o dono do cinema realizava “sessões secretas” com grupos selecionados com filmes adultos após às 22h, causando uma impressão negativa do cinema pela comunidade conservadora. Outro fator que incomodava esses grupos era o “escurinho do cinema” buscado pelos jovens para flertar e namorar. Em razão do tradicionalismo, da estrutura patriarcal e das imposições de gênero perante à vida afetiva e sexual dos jovens, para muitos, o espaço do cinema tornou-se o lugar dos amores noturnos, por sua estrutura confortável, privada e segura, com o auxílio da pouca visão que oculta os afetos.

Em 1917 o jornal *Gazeta Cariry* (1917) publica um artigo sobre a pornografia no cinema, questionando a inteligência e racionalidade humana quando se dispõe a abusar do livre arbítrio para cometer “perversão”. No decorrer do texto, é possível encontrar traços dos princípios e crenças cristãs, com argumentos que incluem a família, aos tempos da Roma pagã e dos proprietários não terem religião. Além do mais, o artigo faz um apelo aos donos do cinema que considerem a opinião do público cristão e adaptem os catálogos dos filmes. Segundo a coluna, os momentos de diversão significam um descanso para a alma, e não gerar sentimentos perplexos, algo que os filmes estavam causando.

Outras questões que incomodavam seus frequentadores era o maquinário de baixa qualidade, como os projetores que faziam barulhos, dos constantes apagamentos e do gerador de eletricidade que “estremecia” o chão do prédio e da calçada. A repetição do catálogo de filmes também era alvo de críticas. O jornal *Correio do Cariry* (1911) costumava cobrar dos donos novos filmes em consideração ao público e aos *cine-fãs* da região. Essas repetições ocorriam pela dificuldade de transporte dos filmes e seus altos preços. O fornecimento dos filmes dependia das idas de Di Maio à Fortaleza, onde era disponibilizada

sua venda para o interior. O Cinema Paraíso dependia da assiduidade do público para conseguir comprar novos catálogos de filmes.

Apesar do sucesso com o público adulto, os jovens e crianças também ocupavam seu espaço nas sessões de matinês. Fran Martins (1984, p.159-161) relata seus momentos marcantes no Cinema Paraíso, é possível observar de que forma essa experiência afetou-o simbolicamente.

Não pensava, certamente, em ir para Hollywood, mas nas grutas do Barro Vermelho ou nas matas do Seminário muitas vezes encarnei papéis de artistas do far-west, juntamente com dezenas de meninos do meu tope. Muitas vezes matei e morri, com tiros imaginários, para momentos depois ressuscitar e praticar novos crimes (...) Naquele tempo a entrada do cinema custava apenas quarenta centavos, mas isso era pago apenas pelos meninos que não conheciam o proprietário da casa de diversões. Porque todos nós, garotos da rua do Fogo ou da rua da Vala, sabíamos que, quando o filme fosse começando, o dr. Rolim, colocado à porta do cinema, iria aos poucos baixando o preço da entrada, a fim de que ninguém ficasse prejudicado em ver o filme. As vezes, havendo falta absoluta de numerário, o alegre dr. Rolim findava permitindo que os meninos que se encontravam por perto fossem assistir aos filmes, contando que não fisessem barulho (...) Esse e outros filmes dominavam as nossas imaginações — e para nós não podiam existir assuntos mais importantes que os entrecos dessas películas que semanalmente eram anunciadas, nas ruas da cidade, por garotos empunhando taboetas, e ao rufar dos tambores, gritando os dizeres nas mesmas impressas, para que todos acorressem ao cinema. Os nossos heróis eram Harry Carey, que costumava coçar o queixo, num gesto característico e cujo revolver, capaz de disparar mais de vinte tiros, jamais deixava de acertar no alvo.

Algo bem característico do público infantil é o gosto pela animação ou figura do herói. Os filmes do gênero *western* eram sucesso mundialmente, todo o imaginário por trás da figura do *cowboy* encantava o público de todas as idades. Todavia, observando a complexidade que envolve a relação do cinema com a realidade, percebe-se que, apesar do *cowboy* ser uma figura idealizada a partir do homem branco estadunidense, Fran Martins, uma criança no sul do ceará, o incorpora de outra maneira. Mesmo que diante de outra paisagem e contexto social, sua imaginação associa os cenários desérticos do *far-west* e os conectam às matas verdes e secas do Cariri, seu entendimento de herói do deserto é encarnado e ressignificado com suas brincadeiras de infância.

Ao sair da sessão de um filme com o *cowboy*, aquela criança deparava-se com as paisagens urbanas e naturais em Crato e é nela que suas emoções são externalizadas por meio da imaginação. As brincadeiras de *far-west* na Chapada do Araripe ganham novos elementos, como a tonalidade verde e a sensação de umidade das matas úmidas, todavia deixará de ser o *far-west*? Quando apropriado, os filmes deixam de ser produtos idealizados e se tornam referências da realidade a partir da subjetividade, há um encontro do cinema com o real, podendo transitar entre o imaginário e as materializações no espaço.

Segundo Maria Suzete, sua infância nas matinês, nos anos de 1950, marcou sua vida. Ela lembra que nas manhãs na praça Siqueira Campos, as filas de crianças iam até o final do quarteirão. Todos animados para assistir aos clássicos desenhos animados da *Disney*, dispostos a conseguir o melhor lugar, davam-se ao esforço de chegar de antemão. Seus encantos pelos filmes inspiraram em suas brincadeiras em casa, onde, junto com os amigos, “brincavam de cinema”. Graças às bancas e ambulantes, eles compravam figurinhas dos filmes, que serviam para colecionar nas revistas de figurinhas. E em quarto escuro, no auge do meio dia, as crianças afastavam as telhas ou palhas do teto, produzindo uma entrada de luz no cômodo, colocavam as figurinhas no telhado e elas eram projetadas em um lençol branco. Nessas brincadeiras, eles fingiam estar em um cinema, criando histórias de acordo com as figurinhas.

Dando continuidade à discussão sobre as salas, em julho de 1919, um novo cinema é inaugurado na praça da Sé, o **Cinema Vicentino** (Figura 7), localizado no prédio dos Vicentinos. Foi um espaço dedicado a encontros, peças teatrais e projeção cinematográfica. O jornal *O Araripe* (1919) relata que o Cinema Vicentino pretendia inaugurar o “cinema religioso” na cidade, em contrapartida à concorrência - Cinema Paraíso - com os esforços e administração do Pe. José Ferreira. A inauguração contou com a presença de líderes religiosos e de grupos sociais associados. O Pe. José Ferreira e o proprietário, Vicente de Paulo, discursaram na estreia, cantando o hino nacional e exaltando as riquezas e conquistas da cidade.

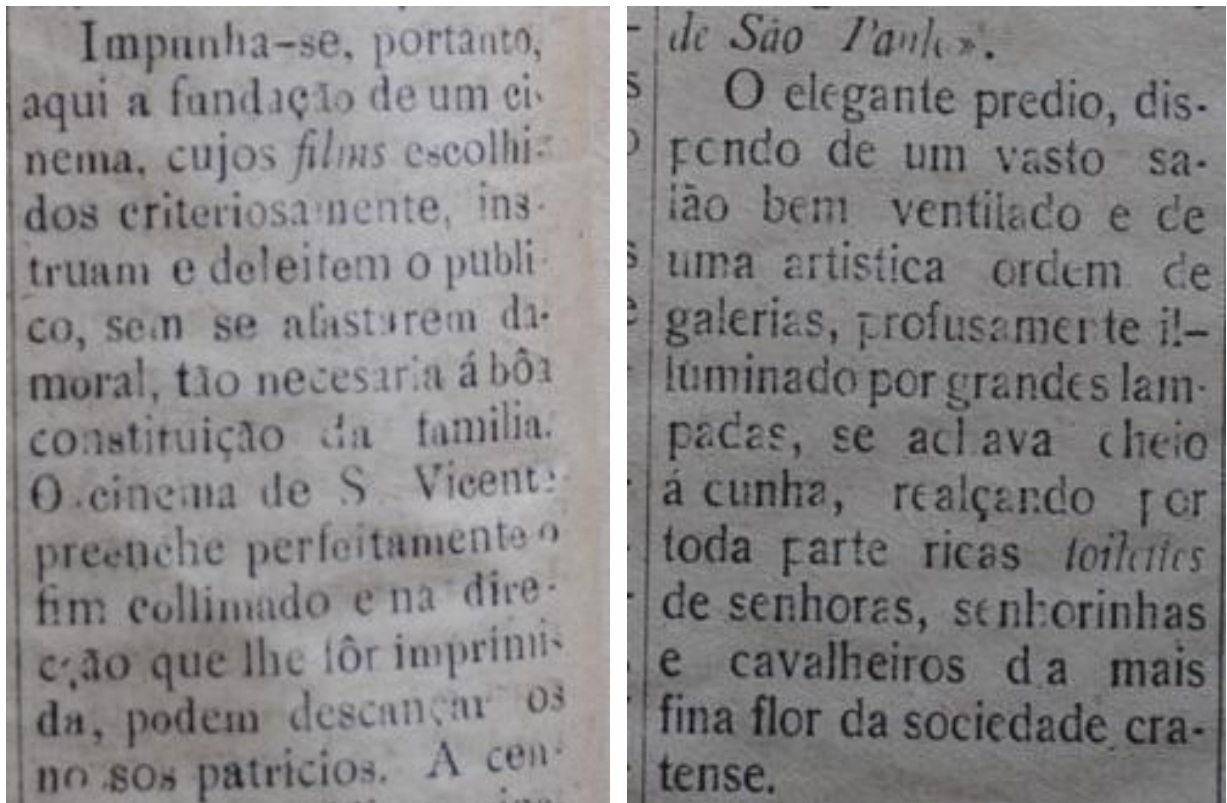
Nesse cinema, os filmes seguem uma “rigorosa moralidade”, sendo um espaço próprio para as famílias, sem que tenham a surpresa de se deparar com a nudez abertamente retratada nos filmes europeus. Segundo o jornal *O Araripe* (1919) (figura 8), esse cinema seria então uma nova escola de moral, que proporciona ao público a contemplação de cidades, paisagens, belezas naturais de diferentes países, recebendo “ensinamentos úteis”. Após isso, criou-se popularmente essa separação do “cinema religioso” e o “cinema do povão”. Todavia, a cidade dispôs de outros “cinemas religiosos” como o Cine São Francisco, Cine São José e Cine São Miguel, idealizados por Dedé França. Além do Cinema Educadora, o mais conhecido da cidade, localizado em bairro nobre e administrado pela diocese, e frequentado, em grande maioria, pelas classes médias e altas.

Figura 7 - Cinema Vicentino

Fonte: Acervo pessoal Thamiris Santos (2023)

Zé Flávio, lembra que as igrejas católicas realizavam periodicamente projetos de “cinemas itinerantes” nos bairros periféricos, e geralmente o padre acompanhava os filmes e censurava as cenas de beijo. Ele já participou dessas atividades e lembra que as crianças já sabiam as partes do filme com beijos, e que antes do fatídico momento, eles chamavam pelo padre para encobrir com a mão o projetor. Todavia, esses cinemas religiosos não duraram muito tempo, com exceção do Cinema Educadora, em função da alta arrecadação de bilheteria. Outro ponto é que esses cinemas religiosos, diferentes dos demais da cidade, ultrapassaram os limites do centro da cidade aos bairros mais carentes. Os filmes, mesmo com as censuras, não tinham um foco em exibir filmes religiosos, mesmo havendo uns e outros no catálogo. Por atrair bastante o público jovem e infantil, os filmes eram os mesmos do catálogo das outras salas, com a diferença na censura.

Figura 8 - Notas sobre o Cinema Vicentino do jornal *O Araripe* (1919)



Fonte: Arquivo pessoal de Zé Flávio - Jornal *O Araripe*

No ano seguinte da estreia do Cinema Vicentino, mais um cinema foi inaugurado, o **Cine Cassino** (1920) (Figura 9), após o Crato Tênis encerrar suas atividades, transferindo posteriormente para Rua Senador Pompeu nos anos de 1930. Ainda há controvérsias sobre o ano da inauguração do cinema, geralmente data entre 1918-1920. Porém, nesta pesquisa, será considerado o ano de 1920 como marco inicial devido à falta de documentos que registrem sua existência. Foi por meio do jornal *O Araripe* (1920) que, enfim, encontraram-se catálogos de sessões e artigos sobre o Cine Cassino.

Após a construção da Praça Siqueira Campos, em 1917, os lazeres e encontros concentraram-se devido à estrutura da praça e dos diversos empreendimentos instalados. Antes dessa construção, o local foi um dos primeiros cemitérios da cidade e, em seguida, foi aberta a Capela de São Vicente, onde, em um dos eventos religiosos, ocorreu uma festa profana, repercutindo no seu fechamento (Silva, 2014). Após a inauguração, a praça ganhou popularidade e o *status* de “coração da cidade”. Crato tinha a Siqueira Campos como um ímã para diversos tipos de atividades econômicas, sociais, culturais e políticas. Com lugares marcantes para a história da cidade, como os Cinemas Cassino e Moderno, o Hotel Crato, a Amplificadora Cratense, o Café Crato, que, nos anos de 1950, vendia mais de 1.500 cafés

por dia, Bar Glória, Sorveteria Bantim, entre outros. Os cinemas eram lugares que promoviam a cultura audiovisual, encontros amorosos, lazer para o público de todas as idades e auditório para atividades artísticas, reuniões sindicais ou convenções políticas.

Figura 9 – Cine Cassino (1920-2023)



Fontes: <https://www.instagram.com/p/CpfpqvjOVbi/> ; Acervo pessoal Thamiris Santos (2023)

A estrutura da praça tinha uma boa acomodação, era bastante arborizada e com bancos em todos os cantos. Os jovens que iam ali com o intuito de flertar realizavam o tradicional “encosto”, enquanto que os homens ficavam às margens da praça parados e observando, as mulheres caminhavam pelo centro com as amigas, como uma espécie de vitrine para os homens escolherem. O chamado “encosto” é quando o homem escolhe sua pretendente, e se aproxima dela como forma de demonstrar interesse. As vestes eram bastantes importantes, muitos optavam por paletós e vestidos da moda, sendo esse momento um verdadeiro desfile (Silva, 2014).

O cinema ficava nas instalações do prédio do Cassino Sul Americano, inaugurado dia 20 de dezembro de 1918, entretanto a sala de cinema era denominada popularmente como Cine Cassino. Foi o primeiro Centro de Convenções do Crato, sendo um espaço

estruturado para diversos tipos de divertimentos, com cinema e o cassino no primeiro andar e o bar no térreo. Por esse motivo, esse novo empreendimento atraía diversos tipos de grupos, e logo reconfigurou os encontros sociais da cidade. Os primeiros proprietários foram o Dr. Raimundo de Norões Milfont e Dr. Belém Moisés Texeira, seguido por Dr. Aldemir Pereira e, por fim, os empresários Otacilio Almeida e Mário Oliveira. Com o ganho rápido de frequentadores assíduos, o Cassino Sul Americano foi o primeiro centro de convenções da região, com eventos culturais, artísticos, literários, entrega de diplomas e conferências.

Na estreia do referido cinema, o primeiro filme exibido foi do ator Tom Mix, um astro americano do cinema mudo e do gênero *Western*. O gênero em questão foi um dos favoritos e mais reprisados nos cinemas da cidade, com várias denominações populares como “faroeste”, “velho oeste” ou “bang-bang”. Nas duas primeiras décadas do século XX o cinema ainda era mudo, mas alguns filmes eram acompanhados por orquestras. Sua evolução sonora foi para o piano, a radiola e enfim o cinema falado.

Com aparelhagem *Philips* e auditório com 400 lugares, o cinema tinha programação de 9h às 20h30 nos domingos e de 16h às 19h30 nos dias úteis. Segundo Emerson Lacerda, no domingo, a programação da sala era constituída pelas matinês às 9h, as séries às 14h e as sessões regulares a partir das 19h. Em razão da diversidade de idade e gostos do público, os filmes eram adaptados aos horários e às faixas etárias. Normalmente, as matinês exibiam filmes familiares que incluíam crianças e jovens. E após a popularização mundial das animações da *Disney*, as matinês do Cine Cassino eram dominadas pelas produções do estúdio.

Conforme as mudanças dos proprietários, o Cassino Sul Americano fechou por diversas vezes. A sua última estreia foi em setembro de 1959, quando a casa passou por reformas em sua estrutura e aporte tecnológico. Decorado com objetos de luxo, com a fachada revitalizada e a adaptação do espaço para a tela *Cinemascope*. Entretanto, mesmo sendo a tecnologia mais atual, a tela apresentou diversos problemas no decorrer do tempo incomodando o público. Mario Oliveira, o então novo proprietário, foi um antigo funcionário do Cassino antes dos vários anos fechados. Com suas economias e empréstimos realizados, ele faz sociedade com o empresário de Juazeiro do Norte – CE, Otacilio Almeida. O jornal *O Estado do Cariri* (1959), parabenizou a iniciativa dos empresários e considerou uma vitória para a cidade. A reabertura do espaço significava a permanência do lazer dos cinemas, além de que o prédio fornecia à praça Siqueira Campos energia elétrica e iluminação pública. Visto que a cidade passava pelo agravamento da escuridão em diversas áreas, a iluminação era positiva para os lazers e a segurança pública noturnas.

A cidade recebe uma nova sala de cinema 16 anos depois da inauguração do Cine Cassino, o **Cine Moderno** (Figura 10), no dia 1 de setembro de 1936. Construída pelo odontologista Hormínio de Brito, e posteriormente comprada pelos empresários Miguel Siebra Brito, Ariamiro Pires Dantas, e por último, Macário de Brito Monteiro. Localizado à Rua José de Alencar, conhecido popularmente como “Calçadão”, sua entrada ficava em frente à praça Siqueira Campos, ao lado do Cine Cassino. O cinema encerrou no dia 28 de dezembro de 1980 com o filme *Fuscão Preto*. Atualmente, o prédio é o Teatro Municipal Salviano Arraes Saraiva, que, por diversas vezes, passou por reformas e fechamentos por tempo indeterminado. Na estreia foram exibidos os filmes *Viva Vila*, *Possuída*, *O Pecado*, *As Aventuras de Tarzan*, *Hércules*, entre outros. A distribuição de filmes vinha de Recife-PE pela distribuidora *Metro-Goldwyn-Mayer*, diferente dos demais cinemas, que faziam a ponte com Fortaleza.

A sala em questão foi o primeiro cinema sonoro no interior do estado, antes mesmo dos cinemas de Fortaleza. A sincronia entre imagem e som no filme aconteceu em 1927, no filme *The Jazz Singer*, de Alan Crosland, pelo sistema do *Vitaphone*, que sincronizava o som do filme com uma vitrola. Contudo, a partir de 1930 é que o cinema falado se estabelece no mercado. Inclusive, o som foi essencial para a transição do cinema clássico para a “Era de Ouro”, com o estabelecimento de novos gêneros com base no cinema falado. A partir desse período, 85% dos filmes *hollywoodianos* eram falados (Haussen, 2008). Essa tecnologia chegou seis anos após se estabelecer no mercado internacional. Entretanto, após o Cine Moderno, outras salas da região foram adaptando essa novidade.

Além das projeções filmicas, a estrutura do Cine Moderno era considerada a mais ampla e moderna naquele período, compartilhando espaço com as peças teatrais. Esse fato o destinou como o principal centro de espetáculos da cidade, recebendo diversas companhias nacionais, além de ser palco inaugural do Grupo Teatral de Amadores Cratenses – GRUTAC, famosa companhia teatral da região. Com cerca de 480 lugares e uma tela panorâmica com projetores da Bauer, o cinema lotava diariamente, principalmente nas sessões noturnas. Os filmes *hollywoodianos* predominavam nos catálogos, com os gêneros terror, drama, comédia e infantil como favoritos. As sessões aconteciam entre 16h e 19h30, nos dias úteis, e de 10h às 20h30, aos domingos.

Figura 10 - Entrada do Cine Moderno (Praça Siqueira Campos)



Fonte: Acervo pessoal Thamiris Santos (2023)

A partir dos anos de 1960, o Cine Cassino disputava bilheteira com Cine Moderno e o Cine Educadora, outras salas de grande sucesso. Emerson Lacerda compreende que, a partir da Segunda Guerra Mundial, a indústria de *Hollywood* dominou mundialmente, com uma grande safra de ficções sobre guerra. Isso repercutiu nos tipos de filmes exibidos na cidade, e assim como em outros lugares do mundo, os cinemas da cidade foram pegos pelo sucesso dos filmes estadunidenses. Todavia, além da concorrência com as salas, a televisão começava a ser um grande potencial de consumo de entretenimento na região. Segundo Mourão (2008), é na década de 1960 que o sinal da televisão chega na cidade, considerado um problema para os amantes de cinema da região. Na praça Siqueira Campos, a prefeitura de Crato instalou um aparelho de TV em frente ao Cine Cassino, gerando indignação e protesto aos antigos

frequentadores do cinema. Na concepção desses grupos, a identidade da praça era marcada justamente pelo cinema. Com esse novo meio de entretenimento, o cotidiano da praça perdia sua personalidade original.

Em suas memórias de infância e juventude, Jackson Bantim lembra dos movimentos e acontecimentos na praça Siqueira Campos. Seu pai era dono da Sorveteria Bantim, o que influenciava em sua constante permanência na praça. Ele recorda que a praça ia mudando de público de acordo com os horários e dias da semana. Geralmente, os grupos de idosos iam à praça entre 4h e 5h da manhã para jogar e conversar e permaneciam até o horário do almoço, às 11h. À noite era o horário que os jovens flertavam, ou para pessoas de mais idade conversar e atualizar as “fofocas”. Aos domingos, o público era mais diverso, em consequência da missa na Igreja da Sé, as pessoas dirigiam-se à Siqueira Campos ou aos cinemas ao final da missa, às 19h. Comparando a Praça da Sé com a Siqueira Campos, Jackson Bantim considera a Sé menos movimentada em sua época de infância. Os períodos de maior movimento ocorreram entre agosto e setembro, nas festas da igreja da Nossa Senhora da Penha, padroeira de Crato. Por se tratar de uma procissão com apresentações artísticas, parques e variados quiosques alimentícios, as pessoas eram seduzidas pela festividade.

Os Cine Cassino e Cine Moderno foram as salas mais populares em termos de diversidade de público. Jackson Bantim recorda que a vida noturna da praça Siqueira pulsava para todas as raças, classes, gêneros e idades. Para ele, os cinemas deram vida à praça. Em razão disso, é compreensível perceber porque essas salas são consideradas como os cinemas do “povão”. Outro fator estava no catálogo de filmes, diferente dos cinemas religiosos com as censuras, esses cinemas não tinham restrições aos gêneros fílmicos. Segundo Zé Flávio, a compra dos filmes no Brasil acontecia pelas empresas distribuidoras, que vendiam aos empresários de cinema combos, vindo uma gama de todos os tipos. Pela preocupação em arrecadar o montante investido, esses cinemas exibiam sem restrições esses filmes, agradando ou não ao público frequentador das salas.

Zé Flávio recorda que, nesses combos de filmes, vinham alguns aguardados pelo público assíduo e outros “ruins”, como as pornochanchadas. É importante frisar que esse público que reprovava a pornochanchada era constituído pela classe média da cidade, eles não consideravam “arte” filmes desse gênero. Outro ponto é que esse valor atribuído aos filmes “ruins” está de acordo com o gosto pessoal do entrevistado, pois as pornochanchadas lotavam as sessões de 22h no Cine Cassino, eram um sucesso para outros tipos de públicos. Todavia, com exceção desse gênero, que, de certo modo, é limitada aos adultos acima de 18

anos, os filmes para todos os públicos eram mais escassos devido a esses pacotes. Em consequência, as películas se repetiam, sendo uma problemática para as pessoas que esperavam por novas obras no catálogo. Geralmente as mudanças aconteciam semanalmente, sendo reprisados durante a semana.

Esses pacotes, mesmo que comprados por diferentes distribuidoras pelos empresários da cidade, tinham essa mesma problemática de lidar com filmes que não caíam no gosto do público, como os musicais hollywoodianos e as chanchadas. Todavia, o Cine Rádio exibia os musicais descartados pelos demais cinemas, construindo uma identidade própria à sala enquanto o “cinema dos musicais”. Porém, o foco da Rádio Araripe não estava no cinema, mas sim nos programas de rádio e nas apresentações dos artistas, que aconteciam no mesmo auditório das exibições, influenciando na pouca durabilidade dessa sala na cidade.

O **Cine Rádio** (Figura 11), portanto, foi uma sala de projeção de filmes da Rádio Araripe, inaugurada em 1951 pelo empresário e político Assis Chateaubriand, na Rua Nelson Alencar, no centro. A Rádio Araripe foi a primeira emissora radiofônica do interior do estado e a terceira a funcionar no Ceará. Mas, antes disso, o Crato já contava com o serviço de alto-falantes distribuídos pela cidade, a Amplificadora Cratense (1937), inaugurado pelo secretário de Urbanismo do Crato, Júlio Saraiva. Além do mais, os alto-falantes também eram utilizados para convidar e divulgar as sessões dos Cine Cassino e Cine Moderno.

Além dos filmes exibidos diariamente, o auditório também transmitia jogos de futebol e apresentações musicais. A rádio trouxe um contexto musical e político e foi um dos principais veículos midiáticos da época para a formação e atuação de atores e grupos políticos e religiosos, sendo gerenciado, diversas vezes, por políticos eleitos (Costa et al, 2011). Atualmente, a rádio continua atuando na cidade em dois endereços: na Rua Antônio Antuérpio Gonzaga Melo e na Rua São Francisco. O Cine Rádio, mesmo não perdurando por muito tempo, exibia musicais que não saíam em cartaz nos demais cinemas. O foco da Rádio Araripe não era o cinema, mas sim os programas de rádio e as apresentações dos artistas que aconteciam no mesmo auditório das exibições, por esse motivo, entendemos as razões que acarretaram no curto período de atuação da sala.

Figura 11 - Cine Rádio (1951-2023)



Fontes: <https://leiasempreblog.blogspot.com/2020/06/radio-araripe-um-patrimonio-cultural-e.html> ; Acervo pessoal Thamiris Santos

Foi no Cine Rádio que foram inauguradas as “sessões contínuas”, ideia trazida dos cinemas das capitais, que começavam às 14h e prolongavam-se às 22h, com quatro sessões. Após a compra do ingresso, era permitido permanecer nas salas em todas as sessões. Emerson Lacerda escreveu em seu *blog* pessoal a respeito de uma tarde de um sábado, com seus amigos na sessão contínua do Cine Rádio. Eles assistiram filmes de *cowboys* que logo despertaram o interesse de permanecer na sala para assistir novamente. Porém, sem avisar a sua mãe, Emerson acaba se distraindo na sala, causando um desconforto com a mãe, história essa lembrada afetosamente até os dias atuais.

Sentados logo na fila da frente, para ficar mais perto e, se necessário, poder chegar junto em auxílio do artista, nos apertos naturais da luta, aos olhos acesos dos meninos presos nos bang-bangs da época. Lembro-me delas, das minhas primeiras sessões contínuas. Um filme de sábado. No início, ritual de comprar as entradas, infalíveis bombons, chicletes e sacos de pipoca. Agitação. Calças curtas. Animação (...) Envolvíamos nossa paixão infantil naquilo tudo. Cruzamos a primeira exibição qual quem toma gosto num prato delicioso (...) Da primeira à segunda sessão, não percebemos a inteira semelhança do filme. Mudando o que mudar, valia a proposta de Heráclito de *nunca se tomar banho no mesmo rio* (...) Atravessávamos sem estirar as pernas, ou descansar a vista, o intervalo da segunda para a terceira sessão, alheios às rotinas do mundo lá fora. Nessa altura, parecíamos parte da produção do espetáculo. Nada de chegar as lembranças da realidade, pois nos víamos esquecidos

de casa, da família, da cidade. Entráramos no mundo mágico da terceira projeção, achando, isto, sim, familiarizados com os detalhes mínimos dos oestes ianques. Acordaria com a presença inesperada do emissário de meus pais; tonto, sem graça, contrafeito, retornei ao senso antes do meio da quarta sessão, quando já passava das 20h. Aflito com a preocupação que motivara, arrastado de volta à casa, organizava baixinho os meus argumentos de defesa: - Eram as sessões contínuas, minha mãe. Sessões contínuas... E ainda ficou faltando assistir mais uma delas até completar o filme todo – (vejam só que juízo) (Lacerda, 2015, online).

Outra rádio que construiu um uma sala de cinema foi a Rádio Educadora do Cariri, com o **Cine Educadora** (Figura 12), pertencente à Diocese do Crato, à R. Coronel Antônio Luiz, onde, atualmente, é o curso de Medicina da URCA. Segundo o jornal *O Estado do Cariri* (1959), a sala foi inaugurada posteriormente pela rádio, em fevereiro de 1959, com a instalação do *Cinemascope*. “Na sua inauguração, exibiu o *carrasco dos mares*, filme americano com Victor Mature (...) Era uma sala confortável, cheia de janelas venezianas, de poltronas estufadas, espaçosa, um luxo só” (Lacerda, 2014, online). Na matéria, o jornal provoca incômodo ao nome dado ao cinema, visto que foi adjetivado ao gênero feminino, lamentando a possibilidade de outros nomes “mais bonitos”. Todavia, a Rádio Educadora do Cariri foi criada em 22 de novembro de 1958, em memória de Santa Cecília e dedicada à Nossa Senhora Educadora, por Dom Vicente de Paulo Araújo Matos.

A rádio ganhou notoriedade ao fazer campanhas de alfabetização de adultos, transmitindo aulas para as comunidades rurais, pelo Sistema de Rádio Cativo e da Organização Diocesana de Escolas Radiofônicas (Oder), da Fundação Padre Ibiapina (Cabral, 2021). Tanto o Cine Rádio quanto o Cine Educadora mantinham um público assíduo, lotando os lugares em todas as sessões. Os filmes exibidos eram semelhantes aos do Cine Cassino e Cine Moderno, divulgados semanalmente pelos jornais locais.

Figura 12 - Cine Educadora (1960) e o Curso de Medicina Urca (2023)





Fontes: Acervo pessoal Lucia Castro e Thamiris Santos (2023)

Silva (2014, p. 49) afirma que, entre os anos de 1950-1970, o Crato vivenciou seus “anos dourados”, um período em que a cidade vibrava em lazes e manifestações culturais.

Nessa época, alguns lugares e espaços dinamizaram o panorama cultural da cidade como a tradicional Exposição Agropecuária (atual Expo-Crato), o moderno Estádio do Mirandão, a quadra Bicentenária e a sua fase áurea dos jogos de futebol de salão, a Radio Educadora e Araripe, o Crato Tênis Clube, palco de shows e apresentações inesquecíveis, a AABB e os Clubes Recreativos, a Faculdade de Filosofia que serviu de base para a organização da Universidade Regional do Cariri (URCA). E sem esquecer-se do teatro, do cinema, do Museu Vicente Leite e Museu Histórico Figueiredo Filho. Esses espaços e lugares solidificaram a cidade como a conhecida “Princesa do Cariri”, combinação ímpar de belezas naturais com história.

Nesse período, os demais cinemas surgem na cidade, ampliando as possibilidades cinematográficas, como o Cine Rádio e Cine Educadora, nos anos de 1950, e os cinemas de bairro, no caso, os Cine São Francisco, Cine São José e Cine São Miguel, nos anos de 1960. É a partir desses “anos dourados” que a cidade acresce as sociabilidades da Praça Siqueira Campos para novos lugares, como a inauguração do Crato Tênis Clube, em 1950, no bairro Pimenta. Nesse período, o bairro não tinha infraestrutura adequada. Foi a partir do clube que elevou-se o valor de uso, atraindo a elite a construir casarões que perduram até o tempo presente. O clube promovia eventos artísticos, esportivos e políticos, as festas recebiam grande público, possibilitando outros destinos nas noites da cidade. Vale destacar que o clube tinha um caráter elitizado, uma vez que, além dos altos preços nas entradas, havia regras de vestimentas para ter o acesso ao espaço.

O Cine Educadora, localizado a poucas quadras do Crato Tênis Clube, tornou-se um elo de transição nas noites da cidade. Os jovens iam às festas do clube e, ao fim, seguiam para o cinema, com seus pretendentes ou amigos. Segundo Jackson Bantim, as boates do tênis clube foram, aos poucos, levando público jovem da praça Siqueira Campos para o Pimenta, diminuindo o fluxo dos jovens. Além disso, a praça Francisco Sá, conhecida popularmente como Cristo Rei, tinha um fluxo considerável de famílias e crianças. Segundo a professora Débora, essa praça era frequentada por muitas crianças que iam brincar e andar de patins.

Devido a proximidade do Cinema Educadora com o Crato Tênis Clube, o público tornou-se, em grande maioria, a classe média, enquanto o Cine Cassino e Cine Moderno tinham um público mais diverso. O *glamour* da experiência em um ambiente com uma tecnologia de projeção atual, poltronas estofadas e a cautela do público com o *dress code*, levou o Cinema Educadora a ser considerado o mais moderno na época. Segundo Jackson Bantim, as mães permitiam que seus filhos fossem ao Cinema Educadora devido à "qualidade dos filmes e pela censura". Ou seja, os donos passavam um "pente fino" nos combos de filmes comprados, selecionando aqueles sem cenas de beijo ou sexo. Zé Flávio relembra que até mesmo a Rádio Educadora tinha esse sistema de censura, as músicas eram avaliadas de antemão, podendo ser descartadas ou adulteradas. Os funcionários riscavam os vinis com um prego nos trechos das músicas que citassem a palavra "beijo".

Com as censuras, os filmes adultos eram descartados, como os romances mais picantes. Zé Flávio recorda de como esse fato influenciou na distribuição de gênero no público, pois segundo ele, os homens gostavam de filmes de gêneros policiais, heróis, *far-west*. Filmes que, além de serem exibidos em todas as salas da cidade, não eram censurados pelos cinemas da igreja. Já o público feminino estava mais presente em filmes do gênero romance ou religioso, como exemplo da *Lagoa Azul*, *Os Dez Mandamentos*, *E o Vento Levou*. Por isso, ele recorda de um número mais elevado do público masculino, dependendo do gênero filmico.

Em primeira mão, é necessário entender que frequentar os cinemas em Crato significava assistir filmes e ter lazer na cidade. Mesmo que o filme não agradasse, o público ia pela experiência de encontrar e se relacionar com as pessoas. Sabidamente, os espaços de lazer na cidade, principalmente privados, criam uma série de restrições que atingem os sujeitos e grupos de acordo com suas idades, gêneros, raças, classe etc. Na perspectiva da mulher e seu lugar nos espaços, levando ao contexto patriarcal e conservador, há restrições e limitações que são estabelecidas pela sociedade e aplicadas pelo seio familiar.

Desde o Cinema Paraíso, os grupos mais conservadores não concordavam com uma cultura cinematográfica por ferir a moralidade e “inocência” da juventude, além do comportamento do público diante do “escurinho” do cinema. Ou seja, essa diferença de público pelo gênero está para além de preferências de filmes, mas também por uma estrutura social que limita o acesso das mulheres aos lugares. Mesmo com essa questão percebida por Zé Flávio, o público feminino era assíduo e, com o tempo, teve mais liberdade de ocupar esses espaços. Emerson Lacerda recorda de um equilíbrio de frequência por parte das mulheres, principalmente em companhia dos companheiros amorosos.

Por fim, nos anos de 1960, há as três salas idealizadas pelo escritor e bancário Dedé França, o **Cine São Francisco**, o **Cine São José** e o **Cine São Miguel** (Figura 13). O Cine São Francisco era localizado na Rua Ratisbona, na lateral do Colégio Diocesano, próximo aos bairros Alto da Penha e Pinto Madeira. Segundo Jackson Bantim, o nome da sala foi em homenagem à igreja São Francisco, localizada no antigo “barro vermelho”. O Cine São José era localizado no bairro Seminário, no edifício religioso “Seminário São José do Crato”, e o Cine São Miguel, localizado na Av. Padre Cícero na Paróquia São Miguel. Dedé França exibia os filmes em parceria com Pe. Frederico. Segundo o relato de memória de Lacerda (2014), esses cinemas são frutos da iniciativa de promover uma “rede alternativa” de exibição de filmes em uma bitola 16mm nos anos de 1960, no entanto, essas salas duraram poucos meses. Não foi possível identificar as datas de suas estréias, porém, conseguimos acessar pelo jornal *Fôlha do Cariri* (1966), anúncios de filmes dessas salas entre janeiro e março de 1966. Podendo ser um indício de qual período as salas estiveram em atividade na cidade.

Figura 13 - Prédios do Cine São Francisco (2023), Cine São José (2014) e Cine São Miguel (2023)





Fontes: Acervo pessoal Thamiris Santos (2023); <https://diocesedecrato.org/seminario-sao-jose-de-crato/>; Acervo pessoal Jackson Bantim

As experiências com o cinema na cidade influenciaram uma geração de cineastas e estudiosos da área. Segundo Zé Flávio, esses lugares “*era praticamente a única coisa que a gente tinha*”, “*a grande diversão era o cinema, então ela marcou essa geração demais! É tanto que saiu muito cineasta daqui*”. Como exemplo do Hermano Penna, Rosemberg Cariry, Élder Martins, Ronaldo Brito, Assis Brito, Emerson Monteiro, Zé Roberto França, Jackson Bantim.

Percebe-se que os significados dos lugares são reconstruídos com o passar do tempo, principalmente quando a paisagem e as demandas sociais e econômicas sofrem mudanças. São transformações que mudam o cotidiano e estabelecem novas gerações com outras referências simbólicas da cidade. Todavia, há mudanças bruscas nas paisagens que podem apagar a memória e a identidade da cidade. No caso do cinema, com as evoluções

tecnológicas de reprodução de filmes, esses espaços foram fechando devido à perda de público.

Zé Flávio percebeu uma diminuição na frequência do público a partir dos anos 1970, quando a televisão tornou-se a primeira concorrente das salas de cinema. Novelas, programas de TV e até mesmo filmes exibidos nas emissoras começaram a cativar o público, que preferia consumir mídia no conforto de suas casas. As salas de cinema da cidade já enfrentavam um catálogo limitado, e o público fiel demonstrava insatisfação com a repetição de filmes. Enquanto isso, a televisão oferecia diversidade de programação ao longo do dia, tudo isso no ambiente doméstico, proporcionando conforto e segurança.

A próxima concorrência para as salas de cinema foi o videocassete, um aparelho eletrônico capaz de gravar e reproduzir imagens registradas em fitas. Jackson Bantim afirma que a TV foi o início do enfraquecimento das salas de cinema, e o videocassete representou o "golpe final". Segundo ele, muitas pessoas frequentavam as salas de cinema para namorar, mas com a popularização das novelas, o público feminino optou por acompanhar os dramas televisivos. Além disso, a TV repetia frequentemente filmes que estavam em cartaz ou que não estavam disponíveis nas sessões de cinema. Com os videocassetes e as locadoras, tornou-se mais prático e econômico alugar um filme e assisti-lo várias vezes.

Em seguida, surgiu o DVD, no final dos anos 1990, oferecendo uma nova forma de armazenamento de mídia. Francisca de Fátima observa que, antes da popularização dos serviços de streaming, o comércio de filmes piratas era comum na cidade, nos anos 2000. No centro da cidade, muitos comerciantes vendiam produtos pirateados nas calçadas das lojas. As obras eram gravadas em CDs virgens, frequentemente em coletâneas que reuniam vários filmes em um único disco, conhecidas como "DVD 4 em 1". Essas coletâneas, muitas vezes, incluíam jogos de videogame, programas de TV, shows musicais e até pornografia. Essa prática era ilegal, pois violava os direitos autorais e causava problemas com as autoridades municipais, que apreendiam os produtos e expulsavam os vendedores das ruas da cidade. Alguns comerciantes começaram a vender ou alugar DVDs de porta em porta, visitando os bairros semanalmente para oferecer novos produtos ou coletar os alugados.

A queda no público das salas de cinema também pode ser observada em nível nacional. De acordo com Barone (2008), o circuito de salas comerciais no Brasil começou a declinar nos anos 1990, devido a fatores tecnológicos e político-institucionais. As salas de cinema precisavam se modernizar tecnologicamente e estruturalmente para atender às demandas do público. Nos anos 1970 e 1980, o Brasil contava com cerca de quatro mil salas de cinema, mas esse número caiu para cerca de mil e quinhentas, nos anos 1990. Com a

chegada dos cinemas multiplex, o modelo de salas de cinema no país mudou significativamente. Os cinemas multiplex ofereciam várias salas no mesmo prédio, aumentando a oferta de filmes e evitando a escassez de opções devido à estrutura limitada das salas tradicionais.

Essa nova abordagem levou ao fechamento de muitas salas de cinema individuais, resultando em perdas de lucro. "Com o advento dos sistemas do tipo multiplex, o circuito de salas foi concentrado nas capitais e nas grandes cidades, principalmente em shoppings. Cerca de 92% dos municípios brasileiros não estão equipados com salas de exibição" (Barone, 2008, p. 7). A diminuição na distribuição de salas no Brasil afetou de forma mais intensa os cinemas de rua tradicionais, que tinham salas individuais e atraíam um público com uma relação diferente com o cinema. As inovações tecnológicas abriram novas formas e lugares para experimentar a sétima arte.

O desaparecimento dos cinemas no interior e nos bairros foi resultado do comprometimento da sustentabilidade do negócio com a venda de ingressos (...) Em geral, as cópias dos grandes lançamentos já chegavam aos cinemas do interior desgastadas e serviam para uma última arrecadação do distribuidor, muitas vezes a preço fixo de aluguel. As salas em condições precárias afastaram o público gradativamente e potencializaram o crescimento do mercado de vídeo doméstico que passou a ser o único meio de circulação de obras cinematográficas na maioria dos municípios brasileiros (Barone, 2008, p. 9-10).

Os cinemas de rua, embora algumas vezes direcionados a públicos mais elitizados, eram essenciais para o lazer na cidade e reuniam pessoas de diversas classes sociais e estilos de vida. Em Crato, era comum ver as salas lotadas diariamente, pois o cinema fazia parte integrante da vida urbana dos habitantes. Como pode ser visto no mapa, as salas eram próximas umas das outras, e, atualmente, é possível percorrer o circuito das salas em torno de trinta minutos, a pé. A proximidade entre as salas de cinema permitia uma dinâmica espacial mais fluida, e a localização central reunia diferentes grupos sociais.

No entanto, a mudança para os shoppings alterou o público e os modos de consumo de cinema. Com isso, o DVD e o videocassete tornaram-se opções mais econômicas e práticas para o acesso e consumo de filmes. No Cariri, essa mudança no sistema de exibição de filmes chegou com a inauguração do Cariri Garden Shopping, em Juazeiro do Norte, em 1997. Juazeiro do Norte, como cidade central na região, recebeu o shopping com o objetivo de impulsionar o desenvolvimento econômico local. O cinema do shopping era administrado pela distribuidora Orient Films, inicialmente com quatro salas, que foram posteriormente ampliadas para seis, em 2012, incluindo duas salas 3D (Santos, 2012).

Em Crato, as exibições de filmes não cessaram completamente após o fechamento do

Cine Cassino. Jackson Bantim menciona que o Sesi e o Sesc realizaram exposições nos anos 2000, mas eram dedicadas a grupos de associados. A última tentativa de instalar salas de cinema na cidade foi com o projeto de implementação de cinemas em Crato, uma parceria entre o Governo do Ceará e a Agência Nacional de Cinema (Ancine). O projeto tinha como objetivo construir vinte salas de cinema em dez municípios do estado, incluindo Crato, com duas salas localizadas próximo ao Centro Cultural do Araripe - RFFSA, a antiga Estação Ferroviária da cidade. O investimento total foi de vinte milhões pela Ancine e doze milhões pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult) (Secretaria das Cidades, 2020). O projeto teve a ordem de serviço emitida em outubro de 2017, com previsão de entrega para maio de 2018, mas as obras foram paralisadas.

A antiga Estação Rodoviária, localizada na RFFSA, é um dos quatro bens tombados do Crato, de acordo com a Secult (2013). Esses bens tombados incluem o **Sítio Caldeirão**, no distrito de Santa Fé, a **Casa de Câmara e Cadeia**, na Praça da Sé (atual Museu de Arte Vicente Leite e Museu Histórico do Crato), o **Sítio Fundão**, no bairro Seminário e a **Estação Ferroviária na RFFSA**. O tombamento desses locais destaca seu valor cultural e patrimonial. No entanto, o tombamento por si só não garante a valorização desses espaços simbólicos, a menos que a sociedade reconheça e compreenda esse valor.

No caso da Estação Ferroviária na RFFSA, percebe-se que há anos ela enfrenta problemas de insegurança e descuido em sua estrutura. Esses problemas resultaram no afastamento da comunidade local, que deixou de frequentar o local devido ao uso inadequado e à violência urbana (Cariri em Notícia, 2020). É preocupante ver um espaço patrimonializado enfrentando problemas de acesso pela comunidade, especialmente quando esse local tem o potencial de oferecer experiências cinematográficas relacionadas à sua rica representatividade histórica e cultural na cidade. Os patrimônios são mais do que apenas locais históricos, são marcas no espaço que estão em constante ressignificação pela sociedade que se apropria deles. Porém, o fluxo nesse espaço não significa que os sujeitos se apropriem para atividades culturais e de lazer. Mesmo com sua potencialidade, as alterações causadas pelas obras do cinema intensificaram a violência e o afastamento da comunidade no espaço.

Nota-se que esse projeto tinha uma proposta de trazer novamente ao estado a experiência do cinema na cidade, fugindo do padrão dos cinemas de *shoppings*. Em Crato, observa-se que essas salas beneficiariam a comunidade e o espaço urbano de duas maneiras: primeiramente, pela possibilidade de lazer e pela valorização de um espaço patrimonializado; além disso, há o valor histórico, visto que os patrimônios são marcas no espaços que estão em constantes ressignificações pela sociedade que se apropria dela.

O tombamento não garante por completo a valorização de espaços simbólicos sem que a sociedade tenha esse entendimento. No caso do largo da RFFSA, percebe-se que, há anos, sofre com a insegurança e descuido em sua estrutura. Esses lugares possibilitariam experiências cinematográficas em relação a uma representatividade histórica e cultural da cidade. Como já discutido, os cinemas de rua têm a capacidade de criar relações mais íntimas com espaços da cidade. Todavia, quando se trata de um patrimônio urbano, essa experiência possui uma carga simbólica e cultural que intensifica os valores agregados a ele.

Esse fato transformou o cotidiano, as opções de lazer na cidade, os modos e os lugares de consumo. Ir ao cinema é uma experiência, e quando essa experiência provoca uma relação mais íntima com a cidade, seu significado conecta-se ao modo de vida urbano. São lugares com potencialidades de reconhecimento na história de Crato. Basta dialogar com os frequentadores e perceber em suas memórias a sua importância. Porém, as singularidades dos lugares são substituídas pela fluidez do capital e, com isso, paisagens e lugares que sobrevivem enquanto o rendimento monetário existir. Sem a ação do Governo e da sociedade, os lugares simbólicos na cidade não conseguem re-existir nas paisagens.

Isso posto, no próximo subtópico, será refletido sobre o papel do patrimônio enquanto alternativa de manutenção dos espaços simbólicos.

3.2 O fechamento das salas de cinema: patrimônio urbano e a preservação das formas simbólicas

Este trabalho documenta um cotidiano cinematográfico ocorrido no passado e com o auxílio das reflexões geográficas, reunimos diversos registros e memórias que revelam fatos, acontecimentos e simbologias. A diminuição do público aconteceu por volta dos anos de 1970 devido à televisão e as tecnologias de gravação e reprodução de filmes, significando novas formas de habitar a cidade. Após a documentação das salas relacionando-as às teorias postas nos capítulos anteriores, propõe-se neste subcapítulo algumas considerações acerca do fechamento das salas. Tais considerações podem abrir novas possibilidades de estudos sobre salas de cinema e paisagem urbana.

As transformações dos tipos de consumo de filmes provocadas pelas tecnologias são um marco ocorrido em várias partes do globo. De modo geral, é comum percebê-lo concentrando-se nas mudanças espaciais causadas pela sociedade globalizada. Porém, as paisagens e lugares simbólicos revelam que as cidades possuem suas especificidades, o que

lhes dá identidade. As salas de cinemas foram lugares relevantes na história da cidade de Crato e da sociedade que delas usufruíram. Isso é percebido pela afetividade existente entre os frequentadores, pois, apesar dessas salas não existirem atualmente, os seus cotidianos e paisagens possuem lugares nas memórias afetivas das pessoas.

Mas, mesmo com essa potencialidade simbólica, a lógica do capital sobrepõe-se aos valores culturais. Devido a isso, poderiam então existir forças que contrapõem as drásticas mudanças espaciais causadas pelo sistema econômico? Neste trabalho, sugere-se enquanto força ou contracorrente a ação social e política através do patrimônio como meio de re-existência das formas simbólicas da paisagem urbana. Por meio das narrativas adquiridas pelas entrevistas, percebe-se que as salas de cinema eram símbolos para o Crato, palcos de histórias de vidas e de marcos e fatos importantes. Então por que não existem mais? Há uma problemática social e política que merece ser citada nesta pesquisa.

Considera-se que o Estado tem um papel importante na intervenção das paisagens urbanas, visto que é de grande interesse político projetar suas paisagens de acordo com seus interesses. Segundo Melo Filho (2021), quando a paisagem torna-se um dispositivo das políticas urbana, há o conceito de “política da paisagem”, que busca compreender as formas como as paisagens são vendidas, construídas, preservadas etc. O Estado é o agente primordial na produção de paisagens, seu principal interesse está nas formas espaciais, reverberando em demarcações de poder político e interesses de grupos sociais. Só que essas políticas das paisagens podem causar conflitos de interesses entre a sociedade e o Estado. Melo Filho (2021) afirma que elas envolvem interesses dos grupos envolvidos em sua construção e utilização. Com isso, há essa problemática na preservação das paisagens, e a total dependência do reconhecimento dos lugares simbólicos pelo Estado permite que diversas formas urbanas sejam recicladas. Sem a participação da sociedade nos projetos políticos não há, de fato, um reconhecimento justo dos símbolos urbanos, visto que essas simbologias são vividas e construídas pela sociedade.

Assim, nota-se que as formas simbólicas da paisagem têm o patrimônio como aliado para sua permanência. Segundo Aragão e Cavalcante (2020), os patrimônios são controlados por instâncias nas quais dependem de intervenções e leis específicas que legitimem a manutenção e proteção de objetos, paisagens e culturas. “É o lugar onde as políticas de proteção intervêm quando as memórias lhes parecem estar à porta do arrefecimento a fim de serem realocadas na durabilidade do espaço e do tempo racionalizado” (p. 5). Ou seja, o patrimônio diz respeito ao que interessa ao coletivo, é uma conquista patrimonial traçada pela apropriação e pelo uso social. Embora o patrimônio tenha a importância do resgate e

conservação do passado, seu valor também é dado a partir do vínculo construído pela sociedade através da interação.

Se as salas de cinemas tinham significados simbólicos e de convivência social, seriam então espaços que mereciam a ação patrimonial? Aragão e Cavalcante (2020) usam o termo “lugar de patrimônio” para referir-se ao patrimônio popular ou social que não foi tombado pelo Estado, mas são espaços de vivências reconstruídos por laços e que marcam o espaço pela lógica da coletividade. Para os autores, os patrimônios não são representações do passado e sim se constituem com a finalidade de reconhecer os valores sociais, e são vivos graças às memórias e ao seu uso. Já os lugares de patrimônios possuem a condição de lugar excepcional e se diferenciam de outros lugares da cidade, possuem emoções, sentimentos e memórias vivas. São lugares da vida e do vivido, porque neles acontecem as experiências individuais e coletivas, no qual as identificações e valorizações são exercidas pela sociedade e alimentadas pelas simbologias e o imaginário.

O “lugar de patrimônio” não passa por processos de revitalização ou reabilitação, sua constituição inicial é uma marcação social por excelência, de veia afetiva abalizada tanto pela emoção quanto principalmente pelo sentimento; é a assinatura social no espaço em movimento constante, um círculo virtuoso cuja renovação acontece cotidianamente, no tempo longo (Aragão e Cavalcante, 2020, p.10).

Primeiramente, nota-se que os bens sociais são tornados patrimônios para que não desapareçam. É possível que, na percepção de um leigo, as ações patrimoniais podem congelar e estagnar algo para evitar esse desaparecimento. Mas, como discutido anteriormente, o patrimônio garante que a sociedade tenha o acesso ou uso dos bens tombados. Se o cinema fosse entendido como espaço de cultura e memória, a ação patrimonial garantiria a forma e o cotidiano preservados. Todavia, sabe-se que a crise das salas de cinema ocorreu justamente pela diminuição do público e da pouca arrecadação na bilheteria. Isso significaria que a atuação do Estado custaria o esforço por uma cultura defasada?

Há cinemas que no contexto histórico de uma cidade foram patrimonializados. Por exemplo, o Cine São Luiz (1939) é um dos clássicos cinemas e teatros de rua localizados em Fortaleza-CE. Atualmente é um bem tombado, foi revitalizado e reinaugurado em 2014, após uma ação estadual. A patrimonialização do Cine São Luiz significou a valorização de uma forma urbana que tem alto potencial histórico e turístico para a cidade. O cinema possui uma arquitetura e sofisticação do século passado e visitá-lo faz surtirem sensações que ultrapassam a experiência meramente filmica. Porque é um lugar histórico que reúne diversos tempos, sua forma conta a história de uma cidade, seu valor simbólico expande-se além dos significados

atribuídos aos muros do prédio e a história do cinema também é a história de Fortaleza, ambos estão correlacionados. O cinema tornou-se um ponto turístico na cidade, seu valor simbólico superou as questões relacionadas às crises das salas de cinema.

Ou seja, é um lugar excepcional na cidade, como havia dito Aragão e Cavalcante (2020). Esse caráter excepcional merece ações patrimoniais porque sua existência tem valor social. Em Crato, ousa-se perceber o Cine Cassino como um lugar excepcional pela sua arquitetura moderna, seu tempo de atuação, suas diversas funcionalidades culturais, políticas e econômicas. A visita ou revisitação desse lugar significa despertar a reflexão e o olhar para um lugar importante, que carrega em seus muros a história de uma sociedade passada. A sua existência reuniria os tempos, mas sem abrir mão dos novos signos e símbolos atribuídos pelos cotidianos.

Todavia, é preciso entender como as leis municipais de Crato tratam sobre patrimônio, para, assim, averiguar como os cinemas poderiam se colocar nesse cenário. Com o acesso aos documentos relacionados à preservação do patrimônio do Crato, Silva (2014) nota que as leis existentes não foram o suficiente para garantir a preservação dos espaços simbólicos da cidade. Uma das leis analisadas foi a Lei Orgânica de 05 de abril de 1990, que entre os artigos 276 a 291, discute a respeito do cuidado com o patrimônio histórico, artístico e cultural, promovendo o tombamento e preservação de espaços, documentos e objetos de interesse do município. Na seção III do artigo 280 é citado o tombamento de prédios e logradouros públicos, bem como recursos naturais de caráter relevante, além de reforçar a participação da efetivação popular desses processos.

Todavia, essa lei não garantiu a patrimonialização de diversos lugares importantes na construção identitária da comunidade, como exemplo dos cinemas, que, atualmente, possuem novas formas e funções. Com exceção da fachada do Cine Cassino, que permanece presente na paisagem, embora não seja um bem tombado. Considerando toda a trajetória histórica da cidade, uma lei implementada tardiamente nos anos de 1990 permitiu que vários espaços relevantes fossem desconfigurados e ganhassem novas funções, por exemplo, o Cinema Paraíso, o primeiro da cidade, que após o fechamento em 1920, foi reconfigurado. O que foi um importante espaço de lazer no início do século XX, atualmente está fragmentado em diversas lojas.

Outro documento que trata dos processos de patrimonialização é o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de 2000 (PDDU/Crato, 2000). A subseção III apresenta as condições necessárias para o tombamento de interesse ao município. No documento, é declarado que o tombamento constitui uma limitação administrativa e coloca à disposição da

população os bens de patrimônio natural, histórico, paisagístico e cultural, na qual a conservação, preservação e proteção são de interesse público. São considerados edificações, obras e monumentos naturais que possuem elementos representativos do patrimônio urbano pelo seu valor histórico, cultural, social, funcional, técnico ou afetivo. Aos bens tombados não é permitido encobrir as fachadas, a demolição, destruição ou mutilação, além de que as obras de restauração precisam ser aprovadas pelo Conselho Municipal do Plano Diretor e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

A identificação é feita pelo Conselho Municipal do Plano Diretor, por meio dos seguintes critérios: I - a historicidade da edificação com a sociedade local; II - o estilo arquitetônico de determinado período; III - situação em que a edificação se encontra; IV - representatividade arquitetônica de diversos períodos de urbanização; V - raridade arquitetônica; VI - valor cultural e sua qualidade que confere a permanência na memória coletiva; VII - valor ecológico; valor paisagístico; VIII - nível de interesse do bem tombado (PDDU/Crato, 2000).

Além do Plano Diretor, que trata sobre as questões patrimoniais da cidade, há a Lei nº. 2895/201339, publicada no Diário Oficial em 16 de agosto de 2013. A lei em questão impede que qualquer fachada localizada no centro edificada antes de 1980 seja demolida, modificada ou reformada. A partir disso, foi criado um inventário de imóveis que se encaixavam aos requisitos para o devido tombamento. A execução do inventário ficou a cargo do Poder Executivo, em parceria com comissões do Conselho Regional de Engenharia e Agronomia - CREA, da Câmara dos Vereadores, da Secretaria de Obras do Município, da Secretaria de Cultura e Universidade Regional do Cariri - URCA.

Apesar das leis que determinam essas questões, fica o questionamento: será que, de fato, as leis conseguem dar conta das demandas relacionadas aos patrimônios culturais da cidade? O Estado é um dos atores que participam nos processos sociais, políticos e econômicos. Em comunhão com a sociedade, organiza e decide a respeito do bem-estar social. Cabe ao Estado planejar e executar políticas públicas que busquem resolver os problemas estruturais e garantir os direitos constitucionais dos cidadãos. Em se tratando especificamente da cidade, as políticas públicas são asseguradas por meio do Estatuto da Cidade, estabelecido com base no desenvolvimento humano. São consideradas as relações que a sociedade tem com o espaço urbano, englobando as paisagens naturais e culturais e as subjetividades que nelas carregam.

Nesse caso, são políticas que percebem a cidade em suas materialidades e imaterialidades. Por exemplo, as medidas de preservação da natureza ou de infraestrutura,

como saneamento básico, buscam qualificar materialmente as vivências na cidade. Todavia, valorizar e preservar a cultura e as identidades está dando importância ao que compete à sociedade. Essas duas esferas mostram que a cidade não se resume às construções e vias de transições. Ela existe através dos sentidos para aqueles que vivem nelas. O cotidiano é chave de compreensão do que os sujeitos precisam e quais são seus caminhos na realidade urbana.

Silva (2014) questiona sobre os possíveis “inimigos” da preservação do município, visto que a cidade carregava em sua simbologia coletiva o *status* de lugar da cultura. Esse papel é de competência político-administrativa e social, porém isso implicou em processos danosos ao desenvolvimento local. A autora aponta que as identidades locais e as relações profundas entre a comunidade e seu entorno mexem com os tipos de consciências materiais e os afetos nelas provocados. As subjetividades existentes na cidade revelam a identidade de uma sociedade que lhe é pertencente. As ações patrimoniais prezam pelas materialidades em vista do representam para a sociedade. Contudo, assim como essa questão estende-se para uma perspectiva coletiva, o sujeito enquanto ser individual também se projeta ao mundo por meio das identidades constituídas pelo meio.

Sendo assim, partindo da perspectiva individual, a identidade é vista como o resultado da articulação entre o sujeito e a estrutura da sociedade, sendo que a projeção do “eu” sobre as identidades coletivas direciona à absorção de valores e comportamentos, que, por conseguinte, tornam-se parte da subjetividade de cada um (Silva, 2014, p. 108).

O patrimônio cultural tende a acarretar o desenvolvimento social, econômico e turístico das cidades, e a valorizar o que há de subjetivo em espaços cada vez mais globalizados. A apropriação simbólica do espaço urbano é, para Veschambre (2014), um dos elementos integrantes da vivência na cidade. As simbologias e, conseqüentemente, as marcas e traços impressos no espaço, são elementos importantes para a compreensão do patrimônio na Geografia. Apropriar-se do espaço consiste em ter o acesso a um recurso, capital e patrimônio, ou seja, pelas mercadorias, meios de produção e ao atributo social valorizado ou valorizante. Essa apropriação simbólica significa que o espaço está associado a um grupo, instituição e poder, e as constantes evocações do conceito de patrimônio têm relações com os conflitos de apropriações simbólicas na cidade. Espaço esse dotado de constantes “renovações urbanas” de apropriações, reciclagens e demolições/reconstruções.

Diante dessa discussão a respeito de patrimônio, considera-se que o tombamento compreende preservar o aspecto material e a forma da cidade. Todavia, também atenta-se aos aspectos imateriais que se relacionam com a identidade cultural. O patrimônio imaterial é relevante para a preservação da identidade local, assim como preservar o material. Tourgeon

(2014, p. 69) afirma que patrimônio imaterial é um agente ativo na construção social e cultural tanto quanto as edificações, obras de artes ou coleções arqueológicas.

Desde a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, que tem a força de um tratado internacional, o patrimônio intangível é considerado um agente ativo, não somente da conservação de culturas, mas também de sua renovação e da manutenção da diversidade cultural no mundo. Ele agora é visto como um meio eficaz de luta contra a globalização, para o desenvolvimento de um sentimento de pertença, apoio à criatividade humana e revitalização dos grupos socioculturais.

Tourgeon (2014) percebe que, após a Convenção de 2003, realizada pela UNESCO, há um novo cenário a respeito do patrimônio, valorizando as práticas culturais, as performances dos sujeitos e as experiências sensíveis das culturas. Anteriormente, os estudos e políticas sobre patrimônio preocupavam-se com a conservação da cultura material e a contemplação estética do objeto. A Convenção foca nos aspectos intangíveis da cultura, sobre as práticas e como elas se relacionam com os objetos. “(...) eles abrangem as expressões orais, os saberes fazeres, as festas, os rituais e os espetáculos, bem como os instrumentos, os artefatos, os pequenos objetos da vida cotidiana e os espaços culturais” (p. 69-70). Assim, percebe-se um reconhecimento patrimonial baseado nos valores humanos e suas afetividades e memórias.

O patrimônio é plural e dinâmico, tem a capacidade de ter vários significados de acordo com a ação do tempo e dos sujeitos. Por isso, os objetos materiais são testemunhas de diversos valores, não possuindo apenas um significado congelado no tempo, pois é importante considerar os valores de uso atribuídos pelos grupos sociais. O patrimônio imaterial é conduzido pelos sujeitos, tornando-se um objeto mais vivo, pois incorpora os sujeitos a suas práticas. Contudo, é necessário compreender que os patrimônios material e imaterial não devem ser analisados à parte um do outro, mas coexistindo e construindo-se.

Mesmo que o Estado tenha uma responsabilidade administrativa perante as políticas públicas, a sociedade também exerce função participativa nesse processo. Ela que produz e tem o dever de reafirmar a cultura a qual pratica, afinal, sem o devido reconhecimento e valorização, não é possível que as políticas patrimoniais sejam mais efetivas. O patrimônio cultural deve atender às necessidades dos sujeitos, e esse bem comum precisa da atuação social. Para isso, cabe ao Estado ter propostas abertas à participação da sociedade, assim, compreendendo o sentido simbólico que envolve a coletividade.

Desfazer de importantes espaços de lazer da comunidade acarreta menos intimidade da sociedade com a cidade que habita. A tecnologia está possibilitando cada vez mais experiências individualizadas. Com o aumento da violência e desigualdade social, os sujeitos se resguardam mais em ambientes privados e fechados. Os cinemas de rua dão mais

acessibilidade e abertura de vivências no espaço urbano, podem estar localizados próximos à igrejas, padarias, escolas ou praças. Ou seja, mesmo que o indivíduo transite pela cidade por outras motivações, o cinema está próximo de outras formas urbanas, manifesta-se na paisagem, pois a compõe. As salas não só participam no cotidiano através de seu uso direto, mas também pelo habitar na cidade através da percepção da paisagem. Em resultado, essa identificação com o cinema acaba tendo uma dimensão urbana, e não somente pelo consumo dos filmes.

A problemática em questão não é o fim do cinema, até porque a sociedade continua consumindo filmes e a indústria cinematográfica rendendo dinheiro. O questionamento deste trabalho é sobre como essas mudanças afetam as vivências na cidade. Essas práticas são relevantes para conceber a identidade das paisagens culturais. Sem esse cotidiano, percebem-se paisagens com sentidos meramente econômicos. Vale ressaltar que estamos discutindo sobre os espaços públicos da cidade, que reúnem os sujeitos de vários lugares e fornecem experiências sociais para além dos espaços privados.

Como os cinemas de ruas iriam competir com o movimento da cidade em direção aos *shoppings*? Ingenuamente, pode-se pensar que o tempo tem essa função de transformar a realidade a todo o momento, e seria impossível congelar o “presente”. De fato, o tempo atua e transforma as paisagens, todavia o fenômeno da globalização tende a não considerar as subjetividades dos lugares. Para quem não vivenciou as salas de cinema em Crato, é comum pensar que essas mudanças tratam de uma transição tecnológica que ocorreu globalmente. Porém, há simbologias atreladas a esses lugares que, sem os movimentos de resistência e preservação, ficaram no passado, sem possibilidades de acesso. Sem as marcas e traços impressos na paisagem, dificilmente enxerga-se essa história na contemporaneidade, que contribuiu na construção da identidade de Crato no século XX.

Dessa forma, finaliza-se este capítulo com a ideia de que, atualmente a cidade re-existe com novas dinâmicas e significados atrelados aos lugares, porém fica como contribuição neste trabalho a ideia de que a paisagem da cidade não se resume ao agora, mas sim pelos tempos que deram sentidos e permitiram a constante evolução da sociedade e do espaço geográfico.

4 SALAS DE CINEMAS DO CRATO: O QUE APREENDEMOS

Este estudo teve como objetivo analisar as salas de cinema sob a perspectiva das formas da paisagem urbana, destacando seus elementos como locais que abrigam vivências e simbolismos construídos por meio de experiências. Investigou-se um fenômeno do passado, um cotidiano que não se alinha aos padrões culturais atuais. Esta pesquisa foi um desafio considerável, uma vez que se dedica a paisagens e cotidianos do passado, representando uma incursão no ontem. A compreensão desses espaços, locais e paisagens requer o esforço de uma abordagem intelectual, por meio da ciência e das memórias.

No entanto, para compreender e apreender as salas de cinema, iniciou-se com um trabalho teórico, a fim de explorar cientificamente as direções que a seguir. Inicialmente, abordaram-se as interações entre o cinema e a cidade. Assim, percebeu-se como o cinema, enquanto forma de arte e linguagem audiovisual, torna-se uma representação e projeção do ambiente urbano do século XX. A fotografia, o roteiro e a narrativa dos filmes evoluíram na direção da atribuição de significados à realidade. Aqueles que acompanham a evolução cinematográfica e se interessam pela análise crítica das obras percebem que elementos como tempo, espaço e questões sociais desempenham papéis significativos. Os filmes possuem uma abertura poética que permite a exploração de questões sociais em contextos e períodos historicamente construídos.

É válido considerar que a relação entre o cinema e a cidade também se origina das experiências proporcionadas pelos filmes, uma vez que as cidades são temas, objetos e fontes de inspiração no imaginário cinematográfico. Durante as entrevistas, ficou evidente que as memórias estavam intrinsecamente ligadas a pessoas, locais e filmes, motivo pelo qual decidiu-se iniciar a discussão a partir dos filmes, uma vez que também possibilitam vivências relacionadas à cidade e ao cotidiano urbano. Portanto, buscou-se compreender os processos subjetivos que conectam as simbologias da cidade e a maneira como o consumo de filmes influencia nesses processos. Assistir a um filme no cinema implica em entrar em contato com os espaços da cidade, com os indivíduos e com os filmes, resultando em múltiplas experiências que, juntas, englobam todo o processo simbólico associado à cidade.

Entretanto, mesmo considerando as experiências proporcionadas pelos filmes, o objetivo principal deste estudo é compreender o cinema como uma forma simbólica na cidade. São as manifestações concretas que adquirem significado por meio das interações diárias e das relações sociais. Sem a sociedade atribuir sentido aos lugares, essas manifestações não teriam conexão com a identidade da cidade. Por exemplo, o Cine Cassino

preserva sua fachada, mas seu interior agora abriga uma clínica médica. Suas simbologias são diversas e, atualmente, não possuem o mesmo significado devido às mudanças nos movimentos sociais. Aqueles que frequentaram o cinema podem olhar para a fachada e lembrar o passado cinematográfico. No entanto, para as gerações atuais que entram no edifício para consultas médicas, a percepção é completamente diferente.

A pesquisadora em questão não frequentou as salas de cinema; antes da pesquisa, ela sequer tinha conhecimento da existência delas. Antes do trabalho de pesquisa, sua percepção da paisagem urbana estava desconexa em relação aos cinemas. Durante a pesquisa de campo, ela explorou a cidade e construiu novas interpretações dessa paisagem. Isso demonstra a complexidade de abordar questões fenomenológicas relacionadas ao cotidiano na cidade. As percepções, tanto subjetivas quanto coletivas, estão constantemente em processo de ressignificação. As práticas sociais continuamente moldam os significados das paisagens e, à medida que as formas urbanas são associadas a valores econômicos, os lugares podem ser substituídos, abrindo novos caminhos e atribuindo novos significados às práticas sociais.

A partir da discussão apresentada por Corrêa (2007), compreende-se que as formas simbólicas estão sujeitas a diferentes interpretações ao longo do tempo. Isso ocorre porque as sociedades alteram suas perspectivas, e as próprias formas simbólicas evoluem em suas expressões. Dependendo do indivíduo, seu olhar pode se voltar para o passado, o presente ou o futuro, dependendo de suas motivações. O olhar da pesquisadora em relação a essas formas simbólicas percorreu o passado em busca de compreender o presente, para, assim, projetar novos olhares para o futuro, uma vez que a pesquisa foi concluída. Esta pesquisa, que leva em consideração a essência dos lugares, não busca por respostas definitivas, mas sim contribuições fundamentadas na ciência geográfica.

Reconhece-se a importância dos espaços culturais para a dinâmica da vida, pois, quando associados à cidade, os indivíduos sentem-se parte integrante de um determinado local. Embora o lar ou a casa sejam considerados os primeiros lugares, os espaços urbanos adicionam a dimensão da coletividade ao conceito de lugar. Sentir-se pertencente a um local e a um grupo social orienta o indivíduo a encontrar um propósito em sua existência. A dimensão psicológica do ser humano necessita de significados, que são construídos por meio de experiências que evocam emoções e sentimentos. A capacidade de se situar no mundo é fundamental para o autoconhecimento, mas os movimentos dentro dos espaços e as interações sociais só adquirem significado quando se identifica com eles.

À medida que o público continua a existir, o cinema reinventa-se constantemente, o que muda são as estruturas. No início do século XX, quando as indústrias cinematográficas

buscavam aumentar sua rentabilidade por meio do público, sua expansão alcançou lugares e pessoas em longas distâncias, resultando não apenas em um aumento de renda, mas também na transformação de uma cultura de massa em lugares simbólicos repletos de subjetividade. Uma das características valorizadas das salas de cinema é o entretenimento na cidade. São momentos em que as pessoas acessam esses espaços para desfrutar de seu tempo de lazer. Quando alguém decide ir ao cinema, geralmente o faz com o desejo de aproveitar seu tempo livre. Portanto, as relações com esses locais têm maior probabilidade de gerar identificação, ao contrário de lugares "caóticos", como avenidas ou ambientes de trabalho, que podem evocar sentimentos negativos em relação aos espaços. A identificação é essencial para a continuidade dos espaços de lazer, e, portanto, a afetividade desempenha um papel fundamental nas salas de projeção.

A identificação dos frequentadores contribuiu para a permanência das salas de cinema na cidade por quase um século, especialmente quando essas salas eram detentoras da principal tecnologia audiovisual da época. Com o advento da televisão e do videocassete, a tecnologia não afastou o público dos filmes, mas tornou o ambiente doméstico um novo local para a experiência cinematográfica. Com isso, esse processo de identificação foi reinterpretado pelas novas gerações, que passaram a se relacionar com o cinema de uma maneira diferente.

É evidente que, apesar do caráter popular do cinema, esses espaços reproduzem a estrutura da sociedade capitalista. A divisão de classes reflete-se nos diferentes tipos de cinemas, nos quais o valor agregado separa os indivíduos com base em seu poder aquisitivo. Conseqüentemente, existem cinemas com estruturas mais sofisticadas e outros mais simples. Nos cinemas de luxo, as pessoas tendem a se preocupar com comportamento, consumo e aparência. Geralmente, esses cinemas estão localizados em bairros nobres, o que contribui para a segregação do público. Essas questões influenciam a distribuição das salas de cinema na cidade e revelam como os grupos sociais acessam o espaço urbano com base nas diferenças de classe.

Em um contexto nacional, a maioria das salas de cinema estava concentrada nas capitais. No início do século XX, a distribuição irregular de energia elétrica e o tamanho da população das cidades brasileiras levaram à concentração das salas de cinema nas grandes cidades. Os catálogos de filmes eram mais diversos e os empresários tinham acesso privilegiado a eles. Nas cidades do interior, os filmes eram exibidos após saírem do catálogo das salas de cinema das capitais, o que significa que as dinâmicas e contextos das cidades influenciavam os cenários cinematográficos de maneiras distintas. Nas cidades pequenas, a ênfase na pessoalidade criava ambientes com relações sociais mais próximas. Já nas cidades

grandes, a alta densidade populacional e a expansão urbana segregam a experiência cinematográfica de acordo com os bairros.

No contexto intelectual, tanto nas capitais quanto nas cidades pequenas, os movimentos cineclubistas, jornalísticos e acadêmicos foram influenciados pelo fenômeno do cinema. Cada indivíduo, dentro de sua área de conhecimento e meios de comunicação, contribuiu para o registro desse passado, resultando em um trabalho rico em diversas referências. Vale destacar que, ao longo da coleta desses materiais, pôde-se perceber que a cidade - no caso, Crato - estava presente de forma explícita ou implícita em grande parte dos discursos. Para aqueles que vivenciaram as salas de cinema, o Crato se apresenta como um elemento integrante de suas memórias, não se limitando apenas aos filmes, mas abrangendo todas as histórias e eventos que ocorreram na cidade. Nos jornais, a abordagem dos cinemas estava intrinsecamente ligada à cidade, com um olhar voltado para os acontecimentos que moldaram a vida cotidiana.

Neste trabalho, exploraram-se as diversas perspectivas simbólicas atribuídas aos cinemas. Eles não eram simplesmente espaços isolados e desconexos na cidade, mas sim elementos espaciais que compunham a paisagem urbana e mantinham relações com outros lugares. É fundamental, em estudos desse tipo, ter uma compreensão das dinâmicas e do cotidiano, mapeando esses locais em associação com outros espaços da cidade, sem perder de vista a essência intrínseca de cada lugar.

Por exemplo, o Cinema Paraíso estava localizado na Praça da Sé e operou entre os anos de 1911 e 1920. Simbolicamente, esse primeiro cinema representou a chegada de uma tecnologia moderna. A partir das análises dos discursos na pesquisa, compreende-se que a cidade estava passando por um período em que os grupos dominantes buscavam mudanças na estrutura e no comportamento social da comunidade, procurando incorporar elementos da vida moderna. O lazer também desempenhou um papel nas simbologias associadas a esse período. Através das memórias relatadas, é evidente que a malha urbana da cidade estava começando a se desenvolver, havia pouca diversidade cultural que promovesse interações sociais. O cotidiano da cidade estava fortemente concentrado em atividades econômicas e religiosas.

Quando analisado o Cine Cassino e o Cine Moderno, pôde-se observar que a Praça Siqueira Campos atuou como um campo de forças simbólicas que agregava esses cinemas aos processos culturais da cidade. Diferentemente da Praça da Sé, a Praça Siqueira Campos não estava sob a influência da igreja, que, de certa forma, controlava as atividades sociais no espaço. Embora a Praça da Sé também fosse um local de lazer, a presença da igreja exercia

uma forte centralidade, conferindo-lhe uma percepção de "espaço sagrado", o que podia influenciar os hábitos sociais das pessoas. Já na Praça Siqueira Campos, a sensação de "liberdade" fazia com que esse espaço assumisse significados que não estavam vinculados aos preceitos religiosos. Um exemplo notável estava na frequência de jovens que se reuniam na praça com a intenção de encontrar parceiros amorosos. Os cinemas atuavam como locais onde os casais podiam desfrutar de momentos mais íntimos sem o julgamento social.

No entanto, o aspecto político também desempenhava um papel significativo nesse local, adicionando outro elemento simbólico importante. Os movimentos sindicais e políticos ocorriam nos auditórios dos dois cinemas, onde embates e tomadas de decisões que moldaram o futuro da cidade e do país aconteciam. Políticos, grupos partidários e até mesmo cidadãos comuns se reuniram na praça, e naturalmente os cinemas participavam desses processos como espaços de luta política. Além disso, outro elemento simbólico estava relacionado à pessoalidade, conforme abordado por Silva (2000). Independentemente do horário, pessoas de todas as idades frequentavam a praça para dialogar entre si.

Era um local para encontros, onde amigos se reuniam para conversar sobre suas vidas, discutir os filmes que haviam assistido nos cinemas e debater sobre a situação política, entre outras coisas. Nos dias de hoje, a sociedade conta com as redes sociais como uma ferramenta para o diálogo, sem a necessidade da presença física das pessoas. No entanto, em tempos passados, essa prática era frequentemente realizada em locais públicos, nas calçadas ou até mesmo visitando amigos em suas casas. Isso permitia que os moradores da cidade se conhecessem melhor, já que a maioria das pessoas frequentava a praça. Portanto, além da relação mais íntima com os lugares da cidade, também havia uma proximidade entre as pessoas.

Até os anos 1950, a Praça Siqueira Campos reunia grande parte da população que buscava lazer e cultura. Com a fundação do Crato Tênis Clube, o bairro Pimenta passou a valorizar o solo, e a elite local passou a integrar esse espaço. Foi nesse contexto que surgiu o Cine Educadora, considerado o cinema mais "sofisticado" da cidade devido às telas e projetores de última geração, à arquitetura moderna e às poltronas acolchoadas. O cinema também ganhou status por ser moralmente aceito, uma vez que havia uma seleção criteriosa de filmes românticos e aprovados pela igreja. Os frequentadores do Cine Educadora eram mais cuidadosos com suas vestimentas e comportamento, pois entendiam que o cinema era um espaço respeitável e adequado para toda a família.

Para a Igreja, o cinema também possui um valor simbólico como uma forma de arte que promove o conhecimento de fenômenos e lugares desconhecidos. O Cinema Vicentino,

por exemplo, surgiu como uma alternativa ao Cinema Paraíso devido à rejeição dos grupos conservadores. Esses grupos viam o problema no cinema devido a falta de filtro para os filmes exibidos. Acreditavam que os proprietários estavam mais preocupados com o lucro do que com a moral e os valores cristãos da população. Com um cinema sujeito à censura, eles acreditavam que poderiam educar e instruir os jovens em questões importantes sem comprometer sua inocência.

Neste trabalho, identificaram-se diversos tipos de sujeitos e as simbologias associadas às salas de cinema, bem como sua relação com a paisagem urbana. Uma sala de cinema pode ser percebida de várias maneiras, seja como um local de amor, de lembranças da infância, de engajamento político, de valores morais e religiosos, ou até mesmo como um símbolo da modernidade, entre outros. No entanto, essa compreensão só foi possível graças à ideia de que as essências dos lugares e das paisagens são campos ricos de pesquisa. Claro, reconhece-se que este estudo não abrange integralmente todas as múltiplas simbologias atribuídas aos cinemas. No entanto, como contribuição geográfica, acrescenta-se ao tempo presente conhecimento e registros de um passado repleto de produtos, documentos, discursos e memórias. Deixa-se também a possibilidade de reflexão sobre os caminhos que a sociedade escolhe em relação aos bens sociais e culturais, permitindo que os cinemas continuem a existir e a enriquecer os sentidos da vida.

REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, Raimundo Freitas ; CAVALCANTE, Tiago Vieira . Patrimônio cultural religioso na cidade de Juazeiro do Norte - CEARÁ - BRASIL E A TESE DE TOMBAMENTO AFETIVO EM GEOGRAFIA. **GEO UERJ** (2007), v. 1, p. e43612, 2020.
- AZEVEDO, A. F. de. **Cinema, música e espaço**. Organização, Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl. Rio de Janeiro: EdURJ, p. 95-128, 2009.
- BARONE, João Guilherme. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. Porto Alegre, **Famecos/PUCRS**, v. 13, n. 20, p 6-11, 2008.
- BARROS, José D'Assunção. Cidade e Cultura: considerações sobre uma relação complexa. **REVISTA DE HISTÓRIA REGIONAL**, v. 16, p. 100-118, 2011.
- BATISTA, Juliana Basilio. Cinema no cotidiano em Fortaleza na década de 1920.. In: **XXVII Simpósio Nacional de História**, Natal. Conhecimento histórico e diálogo social, 2013. v. XXVII. p. 1-12, 2013.
- BENS Tombados no Crato. **Secretaria da Cultura - Secult**, 2013. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/07/bens-tombados-no-crato/> . Acesso em: 23 de abr. 2023.
- BEZERRA, Renato. Cinemas de rua: história e afetividade resistem na Capital. **Diário do Nordeste**. Fortaleza, 21 de abr. 2018. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/cinemas-de-rua-historia-e-afetividade-resistem-na-capital-1.1927477> . Acesso em: 22 de jan. 2023.
- CABRAL, Humberto. Rádio Educadora do Cariri: 62 anos no ar. **Diocese de Crato**, Crato, 14 fev. 2021. Disponível em: <https://diocesedecrato.org/radio-educadora-do-cariri-62-anos-no-ar/#:~:text=Era%2022%20de%20novembro%20de%201958%2C%20mem%C3%B3ria%20lit%C3%B3gica,cria%C3%A7%C3%A3o%20da%20Rede%20Nacional%20de%20Emissoras%20Cat%C3%B3licas%20%28Renec%29>. Acesso em: 9 fev. 2023.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. Uma leitura sobre a cidade. **CIDADES**, v. 1, n. 1, p. 11-30, 2004.
- CAVALCANTI, Maiara; CAVALCANTI, Carolina. Série de Reportagens para TV: Resgate Histórico dos Cinemas de Rua do Recife. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Virtual**, p. 1-15, 2021.
- CEARÁ. **Lei do plano diretor de desenvolvimento urbano do município do Crato**. Crato: Legislação Básica, 2000.
- CEARÁ. Lei Nº. 2.895/2013 de 16 de Agosto de 2013. **Diário Oficial**. Crato: nº 2849, p. 1-10, 2013.
- “CINEMA da Cidade”: Crato ganhará duas salas de cinema. **Secretaria das Cidades**, 2020. Disponível em: <https://www.sop.ce.gov.br/2020/08/17/71659/> . Acesso em: 22 de abr. 2023.

CORRÊA, Roberto Lobato. A Geografia Cultural e o Urbano. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 167-186, 2003.

CORRÊA, Roberto Lobato Azevedo. A Dimensão Cultural do Espaço: Alguns Temas. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 1-21, 1995.

CORRÊA, Roberto Lobato. Formas Simbólicas e Espaço: Algumas Considerações. **GEOgraphia**, Ano IX, nº 17, p. 1-18, 2007.

CORREIO DO CARIRY. Crato: Agosto, edição VIII, ano 1911, nº 345, 6 de agosto 1911. 4 p.

CORREIO DO CARIRY. Crato: Junho, edição VIII, ano 1911, nº 337, 7 de junho 1911. 4 p.

CORREIO DO CARIRY. Crato: Junho, edição VIII, ano 1911, nº 338, 11 de junho 1911. 4 p.

CORREIO DO CARIRY. Crato: Maio, edição VIII, ano 1911, nº 335, 21 de maio 1911. 4 p.

CORREIO DO CARIRY. Crato: Setembro, edição VIII, ano 1911, nº 351, 4 de setembro 1911. 4 p.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. *In*: CORRÊA, Roberto L; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Geografia cultural: uma antologia**. p. 219-237, 2012.

COSTA, Débora Silva; OLIVEIRA, Naiara Carneiro de ; TORRES NETO, A. P. ; BRITO, Camila de Sousa ; FRANÇA JÚNIOR, Luís Celestino . Um Estudo Sobre as Relações da Rádio Araripe de Crato-CE com a Política e a Religião. *In*: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2011, Recife - PE. **Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, v.34, 2011.

COSTA, M. H. B. V.. A Cidade como Cinema Existencial. *In*: I Seminário Arte e Cidade, 2006, Salvador. Seminário Arte e Cidade. Salvador: **EDUFBA**, p. 1-14, 2006.

COSTA, M. H. B. V.. Espaço Tempo e a Cidade Cinemática. **Espaço e Cultura (UERJ)**, NEPEC - UERJ, v. 13, p. 63-75, 2002.

COSTA, M. H. B. V.. Filme e Geografia: Outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos (ISSN Impresso: 1413-3342; Online: 2317- 4161). **Espaço & Cultura**, v. 29, p. 43-54, 2011.

COSTA, Otávio José Lemos. Memória e Paisagem: em busca do simbólico dos lugares. **Espaço e Cultura (UERJ)**, v. 15, p. 149-156, 2003.

DANTAS, José Valdir Estrela Figueiredo. **Geografia e Literatura: Das Veredas de Matozinho às Delicadas Tramas do Labirinto da Cidade do Crato-CE**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 250. 2019.

FERREIRA, Marcos Antônio da Silva; COSTA, Otávio José Lemos. Aproximações teórico-metodológicas entre a geografia e o cinema: cinema a cidade personagem. **CADERNO DE GEOGRAFIA**, v. 30, p. 574-587, 2020.

FÔLHA DO CARIRI. Crato: Fevereiro, edição I, ano 1966, nº 8, 11 de fevereiro 1966. 6 p.

FÔLHA DO CARIRI. Crato: Janeiro, edição I, ano 1966, nº 6, 27 de janeiro 1966. 6 p.

FÔLHA DO CARIRI. Crato: Janeiro, edição I, ano 1966, nº 4, 13 de janeiro 1966. 6 p.

FÔLHA DO CARIRI. Crato: Março, edição I, ano 1966, nº 15, 31 de março 1966. 6 p.

FREITAS, Marcel de Almeida. "Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns - notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro". **In Texto**, Porto Alegre, v. 01, p. 65-91, 2004.

GAZETA DO CARIRY: Outubro, edição II, ano 1917, nº 49, 4 de outubro 1917. 4 p.

GONÇALVES, Claudio Ubiratan. A geografia do ethos capitalista no Cariri cearense. Cadernos do CEAS: **Revista Crítica de Humanidades**, n. 223, p. 69-80, 2016.

HAUSSEN, Luciana Fagundes. Som, câmera, ação: uma breve história do som no cinema. **Sessões do Imaginário** (Impresso), v. 20, p. 17-22, 2008.

HOPKINS, Jeff. **Cinema, música e espaço**. Organização, Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl. Rio de Janeiro: EdURJ, p. 59-94, 2009.

KUSTER, E. M. P.. Desejo de cinema, desejo de modernidade. **Tempo Social (USP. Impresso)**, v. 27, p. 217-238, 2015.

KZURE-CERQUERA, Humberto. **CENAS DA CIDADE, IMAGENS DO CINEMA: Representações do Rio de Janeiro e Berlim nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders ou Quando a Cidade é Personagem**. Tese (Doutorado em Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro – PROURB/ FAU/UFRJ. Rio de Janeiro, p 229. 2007.

LACERDA, José Emerson Monteiro. **Os cinemas do Crato**. Crato, 14 de out. 2014. Disponível em: <https://monteiroemerson.blogspot.com/2014/10/os-cinemas-do-crato.html>. Acesso em: 9 de fev. 2023

LACERDA, José Emerson Monteiro. **Sessões contínuas**, Crato, 3 de mai. 2015. Disponível em: <https://monteiroemerson.blogspot.com/2015/05/sessoes-continuas.html> . Acesso em: 6 de mai. de 2023.

MATOS, Florival. Crato e o seu primeiro cinema. **Itaytera**. Crato, 1955. nº 1. Disponível em: <http://institutoculturaldocariri.com.br/wp-content/uploads/revista/revista%201.pdf> . Acesso em: 15 de set. 2022.

MATOS, Nilson de Oliveira. HISTÓRIA DO TEATRO DE CRATO: DO SÉCULO XIX À PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX. **Anais de eventos da XVI Semana de Iniciação Científica da URCA**, 2013.

MEDALHA do Mérito Bárbara de Alencar será concedida a médico e escritor, José Flávio Vieira, nesta quinta-feira, 11. **Crato**, 2023. Disponível em: <https://crato.ce.gov.br/informa.php?id=3254> . Acesso em: 15 de mai. de 2023.

MELO FILHO, Dirceu Cadena. Política da paisagem e paisagem política em São Paulo. **MERCATOR** (FORTALEZA. ONLINE), v. 20, p. 1-13, 2021.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912) Cinema Carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora Ltda. p. 11-62, 1987.

MOURÃO, Ivens Roberto de Araújo. **SÓ NO CRATO**. Crato, 14 de ago. 2008. Disponível em: <https://sonocrato.blogspot.com/>. Acesso em: 2 de set. 2022.

O ARARIPE. Crato: Julho, edição I, ano 1919, nº 11, 17 de julho 1919. 4 p.

O ARARIPE. Crato: Julho, edição I, ano 1919, nº 12, 24 de julho 1919. 4 p.

O ARARIPE. Crato: Julho, edição I, ano 1919, nº 9, 3 de julho 1919. 4 p.

O ESTADO DO CARIRI. Fevereiro, edição I, ano 1959, nº 1, 25 de fevereiro 1959. 7 p.

O ESTADO DO CARIRI. Março, edição I, ano 1959, nº 2, 4 de março 1959. 7 p.

O ESTADO DO CARIRI. Setembro, edição I, ano 1959, nº 27, 3 de setembro 1959. 7 p.

OLIVEIRA FILHO, João César Abreu de. **Movimentos Sociais Urbanos**: a produção do espaço e a luta pela moradia na cidade do Crato – Ceará. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal da Paraíba (PPGG/UFPB). João Pessoa, p. 241, 2014.

OLIVEIRA, J. C. A.; ABREU, Roberto Cruz . Resgatando a História de uma Cidade Média: Crato Capital da Cultura. **Revista Historiar - Revista Eletrônica do Curso de História Universidade Estadual Vale do Acaraú**, v. 2, p. 244-262, 2010.

SANTORO, Paula Freire. A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita. In: XI Encontro Nacional de Planejamento Urbano e Regional, 2005, Salvador, BA. **Anais XI Encontro Nacional de Planejamento Urbano e Regional**. Salvador, BA: ANPUR, v. 1. p. 1-20, 2005.

SANTOS, Elisângela. 'Cariri Garden Shopping' inaugura expansão de área. **Diário do Nordeste**, 2012. Disponível em: <https://diarionordeste.verdesmares.com.br/regiao/cariri-garden-shopping-inaugura-expansao-de-area-1.511361> . Acesso em: 12 de abr. de 2023.

SARAIVA, Kate Viviane Alcântara; MOREIRA, Fernando Diniz. RECIFE:CIDADE E CINEMA (1923-1931). **Sillogés**, v.3. n.2. jul./dez. p.522-550, 2020.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História. São Paulo**, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

SILVA, E. A. P. C. da; SILVA, P. P. C. da; MOURA, P. V. de; CAMINHA, I. de O. ; FREITAS, C. M. S. M. de. (2012). Os Espaços de Lazer na Cidade: Significados do Lugar. **LICERE - Revista Do Programa De Pós-graduação Interdisciplinar Em Estudos Do Lazer**, v. 15, p. 1-19, 2012.

SILVA, Joseli Maria. Cultura e territorialidades urbanas - uma abordagem da pequena cidade.

Revista de História Regional, Ponta Grossa PR, v. 5 n 2, n.2, p. 09-38, 2000.

SILVA, Rebecca Isabelle Herculano Silva. A Modernidade e seus impactos no patrimônio cultural edificado e na vida social do Crato-CE: A Praça Siqueira Campos. **Dissertação** (Mestrado em Desenvolvimento Regional Sustentável). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional Sustentável (PRODER), da Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri. Juazeiro do Norte, Ceará. 138p. 2014.

SISNANDO, Jayme. O Cinema Paraíso. **Itaytera**. Crato, 1962. nº 8. Disponível em: <http://institutoculturaldocariri.com.br/wp-content/uploads/revista/revista%208.pdf> . Acesso em: 22 de set. 2022.

SOUSA, Aurilia Ferreira de. **A cidade do Crato na rede urbana cearense**: papel e importância na dinâmica urbana do carajubar. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-graduação do Centro de Ciências da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 200p. 2015.

TOURGEON, Laurier. Do material ao imaterial. Novos desafios, novas questões. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 5, número especial (1), p. 67-79, 2014.

VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa de; MATOS, Renata de Freitas. Do Prenúncio ao Recomeço: a história do cinema brasileiro no início e no final do século XX. **Oficina do Historiador**, v. 05, p. 113-127, 2012.

VESCHAMBRE, Vincent. Introdução: Em torno do patrimônio e da memória: Questões de apropriação e de marcação do espaço. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 5, número especial (1), p. 50-58, 2014.

VIANA, José Ítalo Bezerra. **O Instituto Cultural do Cariri e o centenário do Crato**: memória, escrita da história e representações da cidade. 2011. 183 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2011.

**APÊNDICE A – MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO E LIVRE
ESCLARECIDO**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, _____, portador(a) do documento de identidade _____, concordo em participar da pesquisa O CINEMA E A CIDADE DE CRATO-CE. Informo que estou consciente e perfeitamente esclarecido quanto à entrevista que concederei e entendo que minha participação é voluntária, tendo o direito de retirar minha autorização a qualquer momento sem nenhum prejuízo. Além disso, concordo com a publicação dos resultados em reuniões ou revistas científicas e estou ciente que se não me sentir atendido poderei procurar o(a) pesquisador(a) THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA, conforme identificação e endereço contidos neste termo.

Assinatura do participante

Assinatura da pesquisadora

Local e Data _____, ____/____/_____

APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Trabalho: O cinema e a cidade de Crato - CE

Mestranda: Thamiris dos Santos e Silva

Orientador: Dr. Tiago Vieira Cavalcante

Aos entrevistados que possuem conhecimento sistematizado ou acadêmico sobre cinema

Objetivo: Neste tópico, buscamos coletar informações sistemáticas sobre cinema. Como datas, locais, eventos, personalidades. Considerar aspectos subjetivos dos entrevistados.

- Como se deu o cinema na cidade de Crato-CE?
- Como os filmes eram escolhidos? E o que você sabe sobre os filmes exibidos?
- Como era a relação do público com os cinemas?
- O que levou ao fim das salas?
- O que o cinema significa para você? Como foram suas experiências junto às salas de cinema do Crato-CE?

Aos entrevistados que frequentavam as salas de cinema do Crato - CE

Objetivo: Compreender possíveis dinâmicas sociais na cidade por meio das memórias individuais dos entrevistados.

- Quais salas de cinema você frequentava? Com quem costumava ir ao cinema?
- O que costumava fazer antes e depois de assistir os filmes?
- Quais filmes você recorda ter assistido e quais sentimentos essa recordação lhe traz?
- Como o cinema do Crato aparece na sua história de vida?

**APÊNDICE C – ASSINATURAS DOS TERMO DE CONSENTIMENTO E LIVRE
ESCLARECIDO**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, MARIA SUZETE ALMEIDA DOS SANTOS portador(a) do documento de identidade 2020136730-5, concordo em participar da pesquisa O CINEMA E A CIDADE DE CRATO-CE. Informo que estou consciente e perfeitamente esclarecido quanto à entrevista que concederei e entendo que minha participação é voluntária, tendo o direito de retirar minha autorização a qualquer momento sem nenhum prejuízo. Além disso, concordo com a publicação dos resultados em reuniões ou revistas científicas e estou ciente que se não me sentir atendido poderei procurar o(a) pesquisador(a) THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA, conforme identificação e endereço contidos neste termo.

Assinatura do participante

Assinatura da pesquisadora

Local e Data CRATO-CE, 27/09/2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, Débora Lestiane T. Anual, portador(a) do documento de identidade 2187 01391, concordo em participar da pesquisa O CINEMA E A CIDADE DE CRATO-CE. Informo que estou consciente e perfeitamente esclarecido quanto à entrevista que concederei e entendo que minha participação é voluntária, tendo o direito de retirar minha autorização a qualquer momento sem nenhum prejuízo. Além disso, concordo com a publicação dos resultados em reuniões ou revistas científicas e estou ciente que se não me sentir atendido poderei procurar o(a) pesquisador(a) THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA, conforme identificação e endereço contidos neste termo.

[Assinatura do participante]

[Assinatura da pesquisadora]

Local e Data CRATO - CE, 28 / 09 / 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, FRANCISCA DE FÁTIMA A. FERREIRA, portador(a) do documento de identidade 76662926353, concordo em participar da pesquisa O CINEMA E A CIDADE DE CRATO-CE. Informo que estou consciente e perfeitamente esclarecido quanto à entrevista que concederei e entendo que minha participação é voluntária, tendo o direito de retirar minha autorização a qualquer momento sem nenhum prejuízo. Além disso, concordo com a publicação dos resultados em reuniões ou revistas científicas e estou ciente que se não me sentir atendido poderei procurar o(a) pesquisador(a) THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA, conforme identificação e endereço contidos neste termo.

Assinatura do participante

Assinatura da pesquisadora

Local e Data CRATO-CE, 27/09/2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, JOSÉ EMERSON MONTENEGRO LACERDA, portador(a) do documento de identidade _____, concordo em participar da pesquisa O CINEMA E A CIDADE DE CRATO-CE. Informo que estou consciente e perfeitamente esclarecido quanto à entrevista que concederei e entendo que minha participação é voluntária, tendo o direito de retirar minha autorização a qualquer momento sem nenhum prejuízo. Além disso, concordo com a publicação dos resultados em reuniões ou revistas científicas, da divulgação da minha identidade e estou ciente que se não me sentir atendido poderei procurar o(a) pesquisador(a) THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA, conforme identificação e endereço contidos neste termo.

Assinatura do participante

Assinatura da pesquisadora

Local e Data CRATO CE, 06/07/2023.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, **Jackson Oliveira Bantim**, portador(a) do documento de identidade **97029148726**, concordo em participar da pesquisa O CINEMA E A CIDADE DE CRATO-CE. Informo que estou consciente e perfeitamente esclarecido quanto à entrevista que concederei e entendo que minha participação é voluntária, tendo o direito de retirar minha autorização a qualquer momento sem nenhum prejuízo. Além disso, concordo com a publicação dos resultados em reuniões ou revistas científicas, da divulgação da minha identidade e estou ciente que se não me sentir atendido poderei procurar o(a) pesquisador(a) THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA, conforme identificação e endereço contidos neste termo.

Assinatura do Participante

Assinatura da pesquisadora

Local e Data: Crato, 10/05/2023

DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
Campus do Pici - Bloco 911 - CEP 60440-900 - Fortaleza - CE
Telefones: Secretaria do Departamento: (85) 3366-9855 / 3366-9864 - Coordenação dos Cursos: (85) 3366-9153



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, José Flávio Pinheiro Vieira, portador do documento de identidade CPF- 128.726.284-87, concordo em participar da pesquisa O CINEMA E A CIDADE DE CRATO-CE. Informo que estou consciente e perfeitamente esclarecido quanto à entrevista que concederei e entendo que minha participação é voluntária, tendo o direito de retirar minha autorização a qualquer momento sem nenhum prejuízo. Além disso, concordo com a publicação dos resultados em reuniões ou revistas científicas, da divulgação da minha identidade e estou ciente que se não me sentir atendido poderei procurar o(a) pesquisador(a) THAMIRIS DOS SANTOS E SILVA, conforme identificação e endereço contidos neste termo.

Assinatura do participante

Assinatura da pesquisadora

Crato, 15/05/2023