



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RODRIGO CARLOS BEZERRA LOPES

**ONDE A TELONA NÃO ALCANÇA: INTERAÇÕES ENTRE A COMUNIDADE DE
RUSSAS (CE) E O CINEMA**

FORTALEZA

2025

RODRIGO CARLOS BEZERRA LOPES

ONDE A TELONA NÃO ALCANÇA: INTERAÇÕES ENTRE A COMUNIDADE DE
RUSSAS (CE) E O CINEMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal do Ceará, como
requisito parcial para o exame de qualificação.
Área de concentração: Mídia e práticas
socioculturais.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Almeida
Barbalho.

FORTALEZA

2025

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)

B469o Bezerra Lopes, Rodrigo Carlos.
Onde a telona não alcança : Interações entre a comunidade de Russas (CE) e o cinema / Rodrigo Carlos Bezerra Lopes. – 2025.
111 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Me. Alexandre Almeida Barbalho.

1. Cinema no interior. 2. Memória de espetação. 3. Consumo cultural. 4. Produção cinematográfica. I. Título.

CDD 302.23

RODRIGO CARLOS BEZERRA LOPES

ONDE A TELONA NÃO ALCANÇA: INTERAÇÕES ENTRE A COMUNIDADE DE
RUSSAS (CE) E O CINEMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal do Ceará, como
requisito parcial para o exame de qualificação.
Área de concentração: Mídia e práticas
socioculturais.

Aprovada em: 24/04/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A minha mãe, que sempre me estimulou,
mesmo tendo que se despedir de mim.

AGRADECIMENTOS

Esta é, provavelmente, a parte mais difícil desta dissertação. Preferia escrever mais alguns capítulos ao invés de selecionar algumas das muitas pessoas que gostaria de agradecer. Mas, vamos lá.

Primeiro, à minha mãe, Silvana, que dificilmente sai de Mossoró e dorme assistindo filmes comigo. Ao meu pai, Adriano, que me trouxe para Fortaleza e costumava me acompanhar no cinema quando eu era criança. À minha irmã, Lisa, que quebrou meu DVD da Branca de Neve como vingança por eu ter quebrado seu DVD de Rouge quando éramos crianças.

Aos membros da Gaiola, Laurindo e Yan, que fazem meu dia a dia um tanto mais feliz. A todos os amigos que me ajudaram a transformar Fortaleza em um novo lar, em especial Samuel, Carol, Jorge, Sávio e Isabel. À turma do Godzilla, Wilson Pinheiro e Mossolovers. Aos amigos que Mossoró me apresentou, sejam do FC, do Clã, ou de outros carnavais, que continuam torcendo por mim mesmo há mais de 240km de distância.

Ao Prof. Dr. Alexandre Barbalho, que me orientou desde o início. Aos professores participantes da banca examinadora, Mariana Barreto e Marcelo Dídimo, pelo tempo dedicado e pelas sugestões. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Aos colegas da turma de mestrado que, nos meus momentos mais inseguros, demonstraram interesse pela minha pesquisa.

A cada pessoa de Russas que me ajudou a desenvolver esta pesquisa, em especial Inara Alves e sua filha Nadine. Quem sabe um dia possamos assistir Sing novamente.

“Próxima vez é próxima vez. Agora é agora.”
(Wim Wenders ; Takuma Takasaki, 2023).

RESUMO

A ausência de cinemas físicos ativos é uma realidade em grande parte das cidades brasileiras, afetando especialmente os municípios interioranos. Diante desse cenário, surge a questão: de que forma a comunidade interage com o cinema em locais onde não há salas de exibição? Esta pesquisa parte do pressuposto de que as comunidades desenvolvem arranjos próprios que possibilitam diferentes formas de interação com o universo cinematográfico, seja por meio de subjetividades pessoais ou de práticas cotidianas. O estudo tem como foco a cidade de Russas, no interior do Ceará, cenário do premiado filme *Pacarrete*, que permitiu visualizar essas interações a partir de três eixos principais: memória, consumo e produção. O objetivo desta dissertação é aprofundar-se nesses três eixos, compreendendo-os como dinâmicas interconectadas de resistência frente à ausência de espaços formais de exibição. A memória cinematográfica local não apenas resgata experiências passadas, mas também influencia as formas de consumo e a criação audiovisual na cidade. O consumo de filmes, por sua vez, vai além da fruição individual, funcionando como um elemento de sociabilidade e pertencimento. Já a produção audiovisual emerge como uma resposta às demandas culturais e econômicas locais, sendo impulsionada por políticas públicas e iniciativas comunitárias. A base epistemológica da pesquisa se fundamenta nos estudos de Vilso Santi (2013), Renato Ortiz (2001), Néstor Canclini (2008) e Talitha Ferraz (2009), enquanto a condução metodológica é orientada pelos trabalhos de Cicília Peruzzo (2017), José Magnani (2002) e Janice Caiafa (2019).

Palavras-chave: cinema no interior; memória de espectação; consumo cultural; produção cinematográfica.

ABSTRACT

The absence of active physical cinemas is a reality in many Brazilian cities, particularly affecting smaller municipalities. In this context, the question arises: how does the community engage with cinema despite the lack of screening venues? This research assumes that communities develop their own arrangements to interact with the cinematic universe, whether through personal subjectivities or everyday practices. The study focuses on the city of Russas, in the interior of Ceará, the setting of the award-winning film *Pacarrete*, which provided insight into these interactions through three main axes: memory, consumption, and production. The objective of this dissertation is to explore these three dimensions, understanding them as interconnected dynamics of resistance in response to the absence of formal exhibition spaces. Local cinematic memory not only revives past experiences but also shapes consumption patterns and audiovisual production in the city. Film consumption extends beyond individual enjoyment, functioning as an element of sociability and belonging. Meanwhile, film production emerges as a response to local cultural and economic demands, driven by public policies and community initiatives. The epistemological foundation of this research is based on the studies of Vilso Santi (2013), Renato Ortiz (2001), Néstor Canclini (2008), and Talitha Ferraz (2009), while the methodological approach is guided by the works of Cicília Peruzzo (2017), José Magnani (2002), and Janice Caiafa (2019).

Keywords: cinema in small towns; spectatorship memory; cultural consumption; film production.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Cine Russas e a Praça dos Estudantes.....	32
Figura 2	– Fachada do Cineteatro 5 de Junho	37
Figura 3	– Fachada da CineVídeo 5 de Junho.....	42
Figura 4	– Comparação entre o 5 de Junho e a atual padaria.....	45
Figura 5	– Fachada do Cine Jaguar.....	51
Figura 6	– Exibições no Cine Jaguar.....	54
Figura 7	– Terreno que D.M sonha em construir um cinema.....	58
Figura 8	– Cine Vídeo.....	66
Figura 9	– Presentes recebidos pelo empreendedor da Cine Vídeo.....	77
Figura 10	– Curso de formação em Cinema.....	83
Figura 11	– Curso de formação em Cinema.....	85

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Público do cinema em 1971, 1976 e 1980.....	40
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CVT	Centro Vocacional Tecnológico
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i>
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TV	Televisão

SUMÁRIO

1	A PONTE DO NADA A LUGAR NENHUM: UMA INTRODUÇÃO.....	12
1.1	Pontes teóricas.....	16
1.2	Pontes metodológicas.....	24
2	DO “TROTE” DAS ÉGUAS AO CINE JAGUAR: UM PASSEIO PELOS CINEMAS DE RUSSAS.....	30
2.1	Cineteatro 5 de Junho, auge e decadência da “história viva do cinema”.....	34
2.2	A reabertura do 5 de Junho em uma experiência híbrida.....	41
2.3	“O pessoal corria pela rua”: O cinema e a cidade.....	44
2.4	“Nada para ver” no Cine Jaguar	50
2.5	“Teve esse sonho aí de fazer um cinema”: Memória e resistência	55
3	O CASO DAS VIDEOLOCADORAS DE RUSSAS.....	62
3.1	“Estão bem mais dispersos”: A atual experiência de uma antiga videolocadora de Russas.....	64
3.2	“Imitando um fóssil”: O atrativo do bem físico.....	68
3.3	“A senhora vai para onde com esse galo?”: Cine Vídeo como vetor de sociabilidades.....	74
4	A PRODUÇÃO EM RUSSAS E UMA OFICINA DE CINEASTAS.....	81
4.1	“Hoje, temos quem produz, mas não temos onde exhibir”: Curso de formação em Cinema.....	82
4.2	“Se eu pudesse, abandonava tudo para fazer só isso aqui”: Os produtores de cinema do curso de formação.....	86
4.3	“Eu tô usando recurso público”: As políticas públicas como facilitadoras..	93
5	DE RUSSAS PARA MOSSORÓ E OUTROS LUGARES: MINHAS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
	REFERÊNCIAS.....	108

1 A PONTE DO NADA A LUGAR NENHUM: UMA INTRODUÇÃO

“Por que Russas?” Essa é a pergunta que sempre me fazem quando explico minha pesquisa. E é uma dúvida legítima, tanto que a formulei inúmeras vezes antes de me inscrever no programa de mestrado em Comunicação e ainda a faço sempre que reflito sobre o que levou um mossoroense a desenvolver uma investigação acadêmica em uma cidade interiorana que ele nunca havia visitado. Qual é a conexão que talvez ainda não esteja evidente?

Durante uma entrevista, um participante me contou a história da ponte que liga Russas (CE) à estrada que dá acesso a Mossoró (RN). Quando foi construída, houve muitas críticas por parte da população, que acreditava que a estrutura não levava a lugar algum. Por isso, foi apelidada de "A Ponte do Nada A Lugar Nenhum". O entrevistado relatou que, graças a essa ponte, Russas se aproximou de Mossoró, o que fez com que muitos mossoroenses passassem a residir na cidade, assim como diversos russanos se mudaram para a capital do semiárido.

Falar sobre esta pesquisa significa também contar um pouco sobre quem sou e as motivações que me trouxeram até aqui, construindo conexões entre espaços que, à primeira vista, parecem distantes e distintos entre si. Quero me dedicar a esse exercício de articular minha trajetória pessoal, minha formação e meu objeto de estudo.

Nasci e fui criado em Mossoró, onde vivi até ser aprovado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC). Escrevo estas palavras na Biblioteca Pública Estadual do Ceará (BECE), já tendo concluído grande parte da minha dissertação. Estou empolgado para enviá-la à banca e já penso em agendar um táxi para minha terra natal.

Nunca senti tanta saudade de casa quanto agora, mesmo tendo me afeiçoado a tudo que a vivência na capital cearense me proporcionou. Entre os muitos laços que criei aqui, o cinema se destaca como um dos principais motivos para eu querer ficar mais um pouco. Sempre foi um espaço de pertencimento para mim, um equipamento cultural que marcou minha infância e que, onde quer que eu esteja, me faz sentir em casa.

Lembro da primeira vez que entrei em uma sala de cinema: assisti *Xuxa Abracadabra* (2003) no Cine Pax, em Mossoró. A partir daquele dia, as idas ao cinema se tornaram frequentes, tornando-se parte dos encontros familiares e do entretenimento dos fins de semana. Mas então o Pax fechou em 2008, e por muito tempo minha cidade ficou sem uma única sala de exibição.

A lembrança dessa ausência e a percepção de que essa realidade não era apenas local, mas uma questão que afeta diversas partes do Brasil, me levaram a um questionamento que norteia toda esta pesquisa: **de que forma a comunidade interage com o cinema em locais onde não há salas de exibição?**

Contextualizar de onde vim e o que me levou a essa pergunta também me ajuda a estabelecer o audiovisual como um objeto empírico para meu desenvolvimento como pesquisador, mesmo que isso se afaste um pouco da minha área de formação, Publicidade e Propaganda. Cinema sempre foi minha primeira opção, mas, quando ingressei no universo acadêmico, Mossoró não oferecia um curso na área, portanto segui na publicidade até ter me formado e enxergar uma oportunidade de construir uma ponte para me aproximar do universo cinematográfico. Essa ponte é justamente esta pesquisa.

Como meu principal interesse era a ausência das casas exibidoras como fator central da problemática deste estudo, o próximo passo foi encontrar um campo que fosse viável para o desenvolvimento metodológico, pois Mossoró já contava com salas de exibição no *Partage Shopping*.

Na época em que desenvolvi o projeto de pesquisa, o filme *Pacarrete* (2019) ganhava destaque no universo audiovisual brasileiro, considerando que era o longa de estreia de Allan Deberton, rodado em Russas, e que conquistou relevância em premiações nacionais e internacionais.

Assisti a *Pacarrete* no cinema de Mossoró no final de 2020, pouco após a reabertura das salas de exibição pós-pandemia. Imaginava que estaria sozinho na sessão, mas me enganei. A sala estava lotada e com um público bastante diversificado.

Essa experiência me fez refletir sobre um contraste interessante: um filme grandioso filmado em uma cidade sem cinema físico. Também enxerguei nisso uma oportunidade para visualizar o município como possível campo de atuação, me aproximar um pouco mais do cenário audiovisual nacional e por que não conhecer uma nova cidade a partir do cinema?

Portanto, meu objetivo principal é compreender de que forma a comunidade russana interage com o universo cinematográfico em um contexto marcado pela ausência das salas de exibição.

O campo de pesquisa me direcionou para possibilidades de interação que compreendem as mediações como um universo epistemológico viável, pois deslocam o entendimento desses espaços de acesso dos meios para as práticas cotidianas. Desse modo, essas interações se manifestam tanto subjetivamente quanto por meio de práticas concretas,

refletindo as percepções individuais sobre o cinema contemporâneo e suas formas de exibição.

Com isso, destaco três caminhos que serão investigados com mais profundidade: memória, consumo e produção, que também servirão como eixos condutores dos objetivos específicos desta investigação. Assim, cada capítulo se aprofunda em um desses fundamentos para entender como se desenvolvem essas dinâmicas, sejam elas internas (subjektividades dos indivíduos) ou externas (práticas e vivências nos espaços mediadores) e como articulam a interação entre público e sétima arte.

Apesar do recente destaque no universo artístico, Russas continua sendo um dos municípios do Brasil fragilizado pela ausência de salas de exibição cinematográfica. Essa carência não é uma configuração atípica no território brasileiro: segundo a Ancine, (2024) 41,4% da população brasileira reside em municípios sem sala de cinema em funcionamento. Essa relação se torna mais desigual na região Nordeste, onde 57,7% da população não tem acesso a cinemas em suas cidades.

O que se observa no panorama brasileiro é um circuito cinematográfico concentrado em regiões muito populosas e pouco presente em cidades interioranas e de baixo índice populacional. Entre os 3.861 municípios com até 20.000 habitantes, apenas seis possuem salas de exibição, deixando mais de 31 milhões de pessoas sem acesso a esses equipamentos. A situação se inverte nas cidades com mais de 500.000 habitantes, pois todas elas possuem casas exibidoras (Ancine, 2024).

Nosso recorte acontece no interior do Ceará, no município de Russas, que abriga uma população de aproximadamente 74 mil pessoas¹. Comparando esse número com as informações disponibilizadas pela Ancine (2024), entre as cidades com população entre 20.001 e 100.000 habitantes, 1.212 não possuem salas de cinema, enquanto apenas 178 contam com esse tipo de equipamento.

Russas está a uma distância de 165km da capital e é um dos 15 municípios que compõe o Vale do Jaguaribe, região atravessada pelo Rio Jaguaribe, um dos mais importantes do Ceará. Nos últimos anos, pôde ser observado um crescimento significativo da economia russana, que fez em 2024 mais do que o dobro da sua receita bruta de 2017, fazendo ela se tornar o maior potencial de consumo do Vale do Jaguaribe². Entretanto, ela ainda enfrenta

¹ Dados sobre a economia russana podem ser conferidos no site do IBGE: www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ce/russas.html

² Russas é a cidade com maior potencial de consumo do Vale do Jaguaribe: www.russas.ce.gov.br/informa/6776/russas-a-cidade-com-maior-potencial-de-consumo-do-#:~:text=Russas%2C%20situada%20no%20Vale%20do%20Jaguaribe%2C%20%C3%A9,jaguaribana%2C%20c

empasses para consolidar um setor cultural cinematográfico robusto.

Renato Ortiz (2001) destaca o processo de modernização brasileiro na busca da consolidação de uma indústria cultural massificada como o início da dinâmica de concentração das salas de exibição nas grandes metrópoles e centros urbanos, extinção dos cinemas de rua e estabelecimento das grandes redes de cinema.

O advento de uma sociedade moderna reestrutura a relação entre a esfera de bens restritos e a de bens ampliados, a lógica comercial sendo agora dominante, e determinando o espaço a ser conferido às outras formas de manifestação cultural (Ortiz, p. 148, 2001).

É nesse contexto que esta pesquisa se insere. Busco compreender as percepções dos moradores de Russas interessados em cinema diante dessa conjuntura contemporânea, analisando as dinâmicas de apreciação que emergem nesse cenário a partir de sentidos práticos e simbólicos.

Por meio de uma investigação exploratória de campo em Russas, busquei formas de entrar em contato com o público interessado em cinema. A ausência de salas de projeção e a falta de iniciativas cineclubistas dificultaram esse processo.

Minha primeira inserção na cidade foi fundamental para reposicionar esta pesquisa do campo do consumo para as interações. Aqui, não se trata apenas de compreender o processo de como as obras são consumidas, mas de investigar as formas como a comunidade russana se aproxima da sétima arte. Essa relação ocorre por meio das subjetividades associadas ao antigo cinema, do consumo como vetor de sociabilidades e da produção como estratégia para inserir Russas no mapa do audiovisual nacional.

Cada uma dessas perspectivas me direcionou a entender tais articulações como formas de resistência em um cenário marcado pela centralização dos projetos culturais nas capitais e grandes centros urbanos.

Essas possibilidades levaram à construção de um sumário que contempla as interações como objeto central deste estudo, a partir de diferentes abordagens. O público interessado em filmes foi encontrado em diferentes espaços, demonstrando uma relação que vai além da visão convencional do espectador, consumidor ou produtor de cinema. Entre eles, destacam-se comerciantes e empresários que criaram espaços de exibição, antigos consumidores que se tornaram cineastas e agentes sem experiência prévia no setor, mas que passaram a integrar o contexto audiovisual local.

No segundo capítulo, contextualizo o cenário de Russas a partir de análises de

autores locais que denunciam o descaso com os patrimônios públicos do município. Essa crítica não se limita a uma gestão específica, mas evidencia um histórico de negligência que impacta a dinâmica urbana, resultando em demolições e reconfigurações arquitetônicas.

Essa contextualização nos conduz aos antigos equipamentos culturais de Russas, muitos dos quais foram demolidos, desativados ou completamente descaracterizados. Faço um percurso cronológico desses espaços, começando pelo Cine Russas e aprofundando a análise em duas outras casas exibidoras: o Cineteatro 5 de Junho e o Cine Jaguar.

No terceiro capítulo, exploro o contexto das videolocadoras russanas a partir dos relatos de empreendedores do setor de locação e de seus antigos clientes. Esse debate se estende à atual comercialização de DVDs em um contexto digitalizado, destacando como esses espaços se transformaram em vetores de sociabilidades no consumo cinematográfico.

O quarto capítulo acompanha um curso de formação em cinema promovido pela Secretaria da Cultura (Secult) de Russas, por meio de editais da Lei Paulo Gustavo. Aqui, aprofundo a discussão sobre a produção audiovisual no município, relacionando-a ao cenário cinematográfico cearense e ao impacto de filmes como *Pacarrete*.

No quinto e último capítulo, busco interligar o que observei em cada um desses eixos norteadores representados por cada capítulo desta investigação. Se cada tópico destaca as singularidades desse processo, no capítulo final busco uma convergência entre eles.

Nesse panorama, o objetivo deste estudo é compreender como a comunidade russana interage com o cinema e de que forma essas interações se manifestam. Assim, busco identificar a relação da população com as antigas salas de exibição, analisar as videolocadoras como espaços de ressignificação e investigar a produção audiovisual como força mobilizadora local.

Portanto, este estudo examina como as subjetividades da comunidade podem fomentar iniciativas práticas que impulsionem o desenvolvimento do audiovisual local, rompendo barreiras entre recepção e produção. Aqui, os agentes são, simultaneamente, consumidores e produtores de cinema.

1.1 Pontes teóricas

Ao propor uma pesquisa que investigue as interações entre o público e a sétima arte, é necessário desconstruir a ideia de produção e recepção como processos isolados. O campo que pretendo explorar considera ambos como partes de um todo em constante

interação. Por isso, não me limito a discutir apenas consumo ou produção, mas sim as interações entre comunidade e o cinema.

O panorama das mediações, defendido por Jesús Martín-Barbero (1997), foi fundamental para que os estudos em comunicação se voltassem às práticas culturais, indo além da análise dos meios de comunicação. Essa abordagem reconhece os agentes sociais e suas vivências cotidianas como elementos essenciais para transformar a pesquisa na área e compreender melhor a sociedade.

As contribuições de Martín-Barbero (1997) fortalecem a perspectiva de que as práticas cotidianas são fundamentais para entender a relação entre sociedade e meios de comunicação. Esses, por sua vez, deixam de ser o foco central dos estudos para serem analisados em conjunto com as experiências socioculturais.

Mas eu sempre parti do ponto que a comunicação não era apenas os meios e que, para a América Latina, era muito mais importante estudar o que acontecia na igreja aos domingos, nos salões de bailes, nos bares, no estádio de futebol. Ali estava realmente a comunicação das pessoas. Não podíamos entender o que o povo fazia com o que ouvia nas rádios, com o que via na televisão, se não entendíamos a rede de comunicação cotidiana (Martín-Barbero; Barcelos, 2000, p.153).

As mediações são os espaços em que essas interações acontecem, por isso posiciono as interações como o objeto de investigação e as mediações como campo epistemológico que facilita o entendimento desse objeto. Martín-Barbero e Sonia Munhoz (1992, p. 20) explicam essa questão ao defender que as mediações “são esse lugar de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção”.

Nesse caminho, posiciono essas interações como as trocas comunicacionais, que repensam o papel das comunidades e sua relação com os meios através dos “reconhecimentos, as atribuições de sentido, o ajustamento das interpretações” (Santi, 2013, p. 29). Elas são as conexões estabelecidas pelos grupos sociais no cotidiano e que demarcam as formas como eles constroem um novo sentido para suas práticas.

Ao posicionar o cotidiano como articulador dessas interações, enxergo as vivências e subjetividades da comunidade como um caminho para compreender a relação entre produção e consumo. Os sentidos atribuídos às práticas cotidianas, marcadas tanto pela ausência de determinados formatos quanto pela presença de outros, ajudam a entender como a sociedade opera em contextos de desigualdade.

No *locus* das Mediações, através do conceito de prática, é possível passar a pensar com maior propriedade a ação comunicativa e o seu ritual operativo (de produção e consumo). Esta armação (da teoria das Mediações) consegue reposicionar a problemática da comunicação; consegue recolocá-la de um novo modo e permite

tomá-la como dimensão constitutiva da cultura – e, consequentemente, como dimensão constituinte do tipo de sociedade em que vivemos (Santi, 2013, p. 168).

Portanto, a produção e o consumo são investigados a partir desse lugar que os conecta e os coloca como pontos definidores da cultura, essa entendida a partir desse modo de vida global constituidor do cotidiano. A questão central desta pesquisa parte da premissa de que existem formas de interação que conectam os grupos sociais aos processos de produção e consumo. Mais do que investigar essas interações, a abordagem das mediações permite compreender a constante interligação entre esses sistemas.

Nesse sentido, Maria Immacolata (2021) defende que as mediações não devem ser interpretadas como um conceito fixo e universal, mas sim sob uma perspectiva plural. Por isso, não me prendo a uma definição única desse espaço de mediação, mas busco analisá-lo a partir das interações observadas entre a população de Russas e o cinema.

Quando menciono cinema, refiro-me não apenas à estrutura física de uma sala de exibição, mas a um universo artístico que envolve tanto a criação quanto a fruição. Assim, ao longo desta pesquisa, abordarei o cinema nesse sentido mais amplo, além de seu papel no contexto exibidor.

Com esses conceitos fundamentais esclarecidos, passo agora a explorar outros elementos que atravessam esta pesquisa e dialogam com minha noção de interação.

Ao investigar as antigas salas de cinema de Russas, percebi que os relatos remetiam a um tempo passado, sustentados pela memória de experiências que já não existem. Assim, a memória se tornou um eixo essencial nesta pesquisa, não apenas como parte da experiência espectral, mas como um vínculo entre os filmes assistidos, os espaços culturais que intermediaram essa recepção e as transformações da cidade em torno dessas salas de exibição.

Muitos entrevistados relataram lembranças do passado, mas é importante destacar que esse período não pode ser reconstituído apenas a partir dessas percepções, pois as memórias nem sempre são totalmente confiáveis. Marialva Barbosa (2019) diferencia história e memória ao afirmar:

Enquanto a memória diz respeito ao nível declaratório do testemunho, a história relaciona-se ao nível documental que atesta a verdade presumida como incontestável presente na epistemologia histórica como discurso verdadeiro sobre o passado. O documento caracteriza-se por sua indiciabilidade, enquanto o testemunho baseia-se no pressuposto (Barbosa, 2019, p.21).

Portanto, não pretendo narrar uma história definitiva dos cinemas de Russas, mas sim contextualizar esse período a partir dos relatos dos participantes e dos documentos

encontrados sobre as antigas salas de exibição, buscando construir uma possível cronologia desse cenário.

Comparei as vivências relatadas pelos participantes para explicar essa conjuntura com mais precisão, relacionando o período histórico mencionado pelos entrevistados com a literatura de Renato Ortiz (2001), João Barone (2008) e Nudeliman e Pfeiffer (2010). Esse processo me levou a estruturar cada capítulo com um breve panorama histórico da temática abordada, fundamentado em autores experientes na área, para, então, conectar essa contextualização aos relatos dos participantes.

Durante a fase de coleta bibliográfica, percebi a forte presença de pesquisas voltadas à imagética cinematográfica e ao estudo de cineastas no campo do cinema. Embora essas contribuições fortaleçam as discussões sobre o audiovisual sob perspectivas sociais, semióticas e artísticas, optei por textos que dialogam com esse universo a partir dos processos de espetação, circulação e transformação industrial.

Assim, o que começou como uma necessidade de contextualizar os relatos memorialísticos dos entrevistados se transformou em um método de desenvolvimento da escrita, perceptível ao longo de toda a dissertação. Para mim, esse mecanismo foi essencial para estabelecer pontes entre universos epistemológicos pouco interligados, conectando a história à contemporaneidade.

Nesse sentido, os textos de Firmino Holanda (2012) e Ary Leite (2012), na obra *Cartografia do Audiovisual Cearense*, foram fundamentais para contextualizar a produção e exibição audiovisual no Ceará. Já no âmbito das políticas públicas, os estudos de Alexandre Barbalho (2005) e Anita Simis (2007) ofereceram suporte para compreender os movimentos regionais e nacionais do setor público na formulação de políticas culturais.

A pesquisa de Talitha Ferraz (2009) sobre a Praça Saens Peña, antiga *Cinelândia* carioca, traça paralelos relevantes entre a ausência do cinema no espaço urbano e as transformações nas sociabilidades da região. A partir dessa perspectiva, entendo o cinema não apenas como um local de exibição, mas como um agente promotor de sociabilidades que, dentro e fora de sua estrutura, impacta a dinâmica urbana e desenvolve interações singulares com seus frequentadores.

Nos seus estudos sobre memória, Ferraz (2017) investiga o movimento Cine Vaz Lobo como uma instância de resistência fundamentada no fenômeno da “memória de ida ao cinema”, que estabelece laços afetivos entre os equipamentos culturais e seus espectadores. Essa relação ultrapassa o período de espetação, transformando o cinema físico em um espaço gerador de significados que permanecem com seus frequentadores ao longo do tempo.

As investigações de Ferraz (2009, 2017) reforçam a ideia do cinema como um equipamento cultural que gera vivências, sendo a memória um fator de resistência e afeto capaz de perpetuar vínculos para além do tempo delimitado da espetação. Esses laços, por sua vez, impulsionam movimentos sociais estimulados pelas experiências compartilhadas nos cinemas físicos. Minha dissertação busca relacionar essas práticas de resistência com as atividades e percepções da comunidade de Russas.

Portanto, defendo que a ausência de uma sala de exibição não se resume à limitação do acesso à sua estrutura física, mas também ao impacto que ela deixa de produzir na cidade, especialmente nas vivências e possibilidades de interação com o espaço urbano e a comunidade.

Dentro desse contexto, destaco um conceito relevante para o avanço desta pesquisa: *o cinema de rua*. O circuito exibidor contemporâneo é marcado pela concentração das salas de exibição em *shopping centers*, o que resultou no desaparecimento gradual dos cinemas localizados nas ruas, que foram migrando para esses centros comerciais, ancorados em redes exibidoras e no sistema *multiplex*.

No entanto, ainda há uma forte resistência desse modelo, convencionado como cinema de rua, caracterizado por salas exibidoras isoladas, fora da estrutura de *shoppings*, que mantêm sua relação direta com as ruas e calçadas da cidade. Bessa e Oliveira Filho (2014) destacam que, embora a tendência atual seja a centralização da projeção cinematográfica nos grandes centros comerciais urbanos, algumas iniciativas continuam resistindo no cenário contemporâneo nacional.

Algumas salas nascidas já nas últimas décadas do século passado – período de potencialização de crise do mercado exibidor urbano carioca – apresentam um conceito híbrido entre rua e centro comercial. Outras, vão na contramão do confinamento dos *shoppings centers*, insistindo em marcar território nas ruas da cidade como novíssimas salas. Isto quer dizer que ainda há espécimes raros de *cinemas de rua* em funcionamento em algumas calçadas da capital fluminense (Bessa e Oliveira Filho, 2014, p. 3).

O cenário que destaco em Russas é a inexistência de qualquer sala de exibição ativa, seja de rua ou em *shopping centers*. Os cinemas físicos que funcionaram na cidade estavam localizados nas ruas, mas não houve um deslocamento dessas salas para centros comerciais nem a abertura de novas redes nesses estabelecimentos.

A próxima abordagem teórica que introduzo nesta dissertação trata do consumo como fator de interação e elemento constitutivo do panorama das mediações. A compreensão do consumo midiático e das nuances empíricas sobre cultura e meios de comunicação pode

levar à armadilha teórica de considerar a relação entre receptor e mídia como um elo marcado exclusivamente pela dominação.

Se entendermos a ausência do cinema apenas como um fator que reforça essa relação hegemônica, acabamos ignorando as possibilidades de ressignificação que o consumo promove na comunidade. O consumo de filmes ocorre independentemente da existência de salas de exibição, mas se desenvolve de forma particular dentro de cada contexto.

Essas singularidades evidenciam tanto os conflitos entre os sujeitos e a perspectiva institucionalizada do consumo, da circulação e da criação cinematográfica quanto as dinâmicas de resistência que emergem nesse cenário. É nesse caminho que posiciono esta pesquisa, fundamentando-a em um referencial teórico que se afasta de visões deterministas.

Assim, adoto uma abordagem que reconhece a agência do consumidor, considerando sua capacidade de atribuir sentido à experiência de consumo e desenvolver novas formas de sociabilidade a partir dessas práticas.

Mary Douglas e Baron Isherwood (2004), além de Néstor Canclini (2008, 2009), compõem o principal embasamento teórico das discussões sobre consumo. Esses autores destacam que os consumidores não apenas consomem, mas também atribuem significados às suas práticas, relacionando-as à identidade e às preferências individuais. Além disso, tornam-se, de certa forma, produtores de cinema ao estabelecerem suas próprias relações com a sétima arte.

A base conceitual dessa discussão parte dos estudos de Renato Ortiz (2001) sobre a consolidação de uma lógica industrial na cultura brasileira, que impactou o circuito audiovisual e cultural como um todo. O autor analisa a formação de uma sociedade de consumo cultural nacional, consolidada durante o regime militar e marcada pela mercantilização dos produtos culturais.

Embora Ortiz se concentre em um momento específico da história brasileira, é possível identificar reflexos contemporâneos desse processo de industrialização no setor cultural. Foi nesse contexto que o circuito cinematográfico passou por uma remodelação, adquirindo uma configuração semelhante à atual, com salas de cinema concentradas em *shopping centers* e nos grandes centros urbanos.

Os estudos de João Barone (2008) complementam essa análise ao abordar as transformações da indústria cinematográfica no Brasil, especialmente no que se refere à adaptação das salas de exibição e dos equipamentos. Sua pesquisa aprofunda o contexto de crise do mercado nacional e as mudanças que o setor enfrentou nesse período, enquanto Nudeliman e Pfeiffer (2010) contextualizam a chegada do *home video* e do DVD.

Além dessa perspectiva histórica, aprofundo as considerações teóricas sobre o consumo como objeto empírico a partir da abordagem antropológica de Mary Douglas e Baron Isherwood (2004). Esses autores defendem que o consumo não se trata de um processo de imposição, mas de uma escolha ativa do consumidor, na qual os bens adquirem significados culturais e sociais. Dessa forma, o consumo se torna uma forma de comunicação de ideias e categorias sociais, indo além da simples aquisição de produtos.

Os bens são vistos como comunicadores de valores sociais e categorias culturais. Possuem a capacidade de tornar visíveis e estáveis determinadas categorias culturais. Todas as escolhas de consumo refletem julgamentos morais e valorativos culturalmente dados. Eles também têm a capacidade de carregar significados sociais relevantes, demonstrando algo sobre o indivíduo: seu grupo social, sua família, sua rede de relações de forma geral (Oliveira, 2013).

A compreensão dos autores também destaca as práticas de consumo como processos ritualísticos, carregados de significados conforme a sociedade em que ocorrem. Essa perspectiva me permite enxergar as dinâmicas do consumo fílmico como experiências culturais moldadas pelo contexto de ausência. Existem ecos que relacionam a falta de cinemas físicos às atuais formas de apreciação de filmes? Que significados os espectadores atribuem a essas práticas? Essas são questões que orientam o entendimento teórico deste estudo.

No contexto latino-americano, as teorias sobre consumo cultural de Néstor García Canclini oferecem reflexões alinhadas à abordagem conceitual desta pesquisa e aos fenômenos sociais observados, permitindo uma análise qualitativa que revela as formas de intervenção social geradas pelo consumo.

A conceituação de consumo defendida por Canclini é o ponto de partida para a fundamentação teórica deste trabalho. O autor compreende o consumo como “o conjunto de projetos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (Canclini, 2008, p. 60). Destaco aqui a ideia de apropriação, central na visão do autor, que rompe com a noção de um consumidor passivo, dominado pelas grandes corporações, e enfatiza o público como agente que ressignifica produtos culturais no exercício da cidadania e da construção identitária.

Dessa forma, Canclini reconhece que os gostos pessoais são elementos que compõem a identidade cultural dos indivíduos e que fomentam a formação de grupos sociais em torno de interesses comuns, como o cinema. Além disso, a organização da sociedade também se desenrola a partir da relação com o consumo, que se torna um meio de acesso à informação, aos bens e aos produtos culturais, consolidando-se como um elo entre o indivíduo e o exercício da cidadania (Ecosteguy, 1997).

Essa perspectiva de apropriação se reflete nesta pesquisa ao revelar as múltiplas maneiras como a comunidade de Russas interage com o universo audiovisual. Em um cenário marcado pelas plataformas digitais, há uma busca pela materialidade, transformando os espaços de acesso a conteúdos audiovisuais em locais de sociabilidade e construção de laços sociais.

Além disso, o processo de espetação também diversifica os formatos de fruição na cidade. O Cine Jaguar, por exemplo, surgiu como iniciativa de um empreendedor que decidiu construir um cinema próprio em Russas, motivado por suas memórias afetivas da antiga sala de exibição local.

Percebo que os papéis de consumidor e produtor se entrelaçam à medida que o circuito audiovisual se organiza em torno do significado atribuído às obras e às formas de consumo. Parte do objetivo deste estudo é compreender até que ponto ocorre essa fusão entre consumo e produção e como as práticas de apreciação cinematográfica delimitam pontos de convergência e divergência entre os espectadores. Assim, busca-se analisar como essas dinâmicas podem ser compreendidas como formas de experimentação mediadas pelo consumo.

Ana Carolina Ecosteguy (1997) argumenta que as reflexões de Canclini se opõem à visão do consumo como um processo meramente reprodutivo, enfatizando a capacidade da sociedade de reconfigurar o significado dos bens consumidos por meio de seus usos. Essa perspectiva emerge como uma forma de resistência às limitações impostas pela institucionalidade, no caso desta pesquisa, a ausência de cinemas físicos.

Do ponto de vista dos produtores e da reprodução do capital, o incremento do consumo é consequência da busca de um lucro maior. Do ponto de vista dos consumidores, o aumento e a circulação dos objetos é resultado do crescimento das demandas. No primeiro modelo, o consumo é visto como um canal de imposições verticais. Aqui, o consumo é cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelas formas de usá-lo, expressando uma racionalidade sociopolítico interativa (Ecosteguy, 1997, p. 112).

Se a circulação cinematográfica é concebida para ser verticalizada, os consumidores ressignificam sua função ao direcioná-la para uma lógica mais horizontal, ampliando o acesso e difundindo livremente conteúdos originalmente concebidos para a comercialização.

É nesse ponto que introduzo a discussão sobre a acessibilidade às práticas cinematográficas, destacando o papel das políticas públicas como facilitadoras desse processo, seja no âmbito da espetação, seja na produção. Embora essa questão seja abordada

ao longo do texto, ênfase especialmente seu impacto no capítulo dedicado à nova produção cinematográfica em Russas.

O estudo de Ítala Alves (2023) permite compreender essa produção contemporânea como um movimento de ruptura com padrões cinematográficos convencionais, repensando as cidades interioranas como espaços de criação e contextualização da sétima arte no Brasil.

Assim, as formas de representação do Nordeste são ressignificadas para adotar uma abordagem mais moderna. A tradicional estética da seca dá lugar a um sertão mais colorido e vibrante, enquanto a cinematografia explora novas formas de representar o ambiente interiorano.

Enxergo Russas como um território promissor para múltiplas possibilidades de estudo e trocas enriquecedoras. Em pouco tempo de pesquisa, senti-me acolhido pelos grupos com os quais entrei em contato, que demonstraram interesse em colaborar. À medida que o estudo avança, percebo que ele se torna cada vez mais colaborativo e menos individual.

1.2 Pontes metodológicas

No início das considerações teóricas desta dissertação, menciono o cotidiano como o elo que marca as interações entre comunidade, produção e consumo, compreendendo as práticas do dia a dia como janelas que nos permitem observar a relação entre os grupos sociais e os meios.

Essa aproximação das práticas cotidianas exige estratégias metodológicas que facilitem meu contato com os agentes de Russas e dos espaços de mediações onde essas interações se desenvolvem.

Portanto, a perspectiva que conduziu minha inserção no campo foi a observação participante como método investigativo e a etnografia como inspiração para a abordagem desse mecanismo. Busquei, assim, me aproximar dessas dinâmicas de forma que pude vivenciar e compreender as experiências vividas pela comunidade e poder “ver as coisas de dentro” como defende Cicília Peruzzo (2017) ao discorrer sobre a participação do pesquisador no ambiente investigado no que ela caracteriza como investigação participante.

Essa participação engloba também o envolvimento do pesquisador nas atividades realizadas pela comunidade e o compartilhamento de experiências, fatos e interesses (Peruzzo, 2017).

Quero falar de forma mais pessoal sobre minha jornada durante a pesquisa no

ponto de vista de alguém que estava conhecendo o município foco desta investigação. Inicialmente, me senti como um forasteiro na cidade e me preocupei que isso pudesse acentuar minha distância da comunidade e que isso gerasse resistência por parte dos grupos.

Um primeiro grande efeito seria [...] conseguir, em alguma medida, transpor a excessiva distância entre sujeito e objeto de conhecimento estipulando, ao mesmo tempo, uma aproximação sóbria, um engajamento consequente mas desapaixonado, pronto a acolher outras perspectivas e posicionamentos (Caiafa, 2019, p. 45).

O fazer etnográfico que orienta a observação participante foi uma das muitas contribuições da antropologia. Antes voltado ao estudo de comunidades consideradas distintas ou exóticas, o campo se transformou ao considerar práticas próximas à vida dos grandes centros urbanos como possíveis objetos de pesquisa, revisando a necessidade de um distanciamento cultural óbvio entre o antropólogo e seu foco e possibilitando também pesquisas desenvolvidas dentro de um mesmo grupo social (Caiafa, 2019).

Nessa perspectiva, concentrei-me nos pontos que convergem entre a experiência que tive crescendo em uma cidade interiorana que por muito tempo não teve cinema físico, e as vivências da comunidade russana. Sempre me apresentei como mossoroense, mencionando também esse contexto de ausência que marcou boa parte da minha vida e que me motivou a compreender essas interações.

Senti pouca resistência dos grupos que contatei. Pelo contrário, a proximidade geográfica entre Russas e Mossoró gerava comentários que me aproximavam dos agentes, como relatos de participantes que já moraram na minha cidade natal ou que conhecem pessoas que atualmente vivem lá. Essas trocas e experiências compartilhadas favoreceram minha aproximação com os agentes russanos e minimizaram esse sentimento de ser alguém “de fora”.

Essa imersão na cidade como campo de investigação direcionou-me para alguns espaços presentes no contexto russo que se mostraram apropriados para o desenvolvimento do método.

O primeiro espaço que destaco são os antigos cinemas e a ausência deixada por eles como elemento para interpretar o contexto urbano e as percepções dos agentes. Assim, por não poder interagir com esses espaços, optei por interagir com a cidade. Trilhei quase sempre a pé entre um espaço e outro e pude comparar as percepções relatadas pelos participantes com o que eu observava na cidade. Portanto, a memória desses agentes orientou a investigação teórica, mas também me ajudou a buscar convergências e divergências entre a vivência anterior dos entrevistados e o que pude observar durante meu

trajeto.

Em um caminho mais prático para entender como a etnografia pode englobar as interações aqui propostas, retomo os estudos etnográficos de Ferraz (2009, 2017) como exemplo de como a especiação e a memória podem ser atravessadas pelo método, servindo como mecanismo para se aproximar das subjetividades dos grupos.

Em sua dissertação, Ferraz (2009) utiliza o método etnográfico na Praça Saens Peña, conhecida como a segunda Cinelândia carioca devido à presença de múltiplos cinemas nas redondezas na segunda metade do século XX. A partir do espaço, a pesquisadora entrevista antigos frequentadores dos extintos cinemas da região e utiliza a observação participante como forma de compreender a construção de sociabilidades viabilizadas pela existência dos espaços de projeção, bem como a criação de memórias como objeto de resistência à ausência e suas consequências.

As experiências metodológicas desenvolvidas no campo da comunicação mostram que a etnografia é um método relevante no estudo da memória, do consumo, do contexto urbano e da participação em iniciativas coletivas, esferas consideradas neste projeto para analisar as interações entre a comunidade russana e o cinema.

Nesse caminho, nota-se que o desenho metodológico não se configura como uma instância isolada dentro da estruturação do fazer científico, pois está constantemente atrelado às fundamentações teóricas, estabelecendo um diálogo contínuo e de trocas permanentes.

Nesse raciocínio, Barbosa e Campbell (2010) discutem o uso da etnografia em pesquisas associadas às práticas de consumo, destacando o crescimento nacional e internacional dessa abordagem metodológica para compreender as complexidades das experiências. Sandra Rúbia da Silva (2016) complementa essa questão ao fazer uma análise crítica dos estudos sobre consumo que não consideravam as percepções dos agentes participantes do processo, atribuindo ao fazer etnográfico o papel de valorizar as pesquisas sobre esse objeto.

Isso me motivou a conduzir a escrita deste projeto a partir dos relatos dos entrevistados, pois acredito que suas percepções sobre suas práticas facilitam as observações teóricas, contribuindo para a construção de uma ponte entre conceito e método.

Entendo essas interpretações como forma de debater o objeto empírico, seja ele a memória, o consumo ou a produção, a partir das compreensões dos participantes sobre si mesmos, suas preferências e atividades. O texto de Magnani (2009) sobre a experiência etnográfica ajudou-me a conduzir essa intermediação em um lugar que não é tão distante a ponto de ignorar os sentidos associados ao cotidiano, nem tão próximo a ponto de confundir

minhas percepções com as especificidades dos participantes.

O autor enfatiza principalmente as trocas entre participantes e pesquisador, em que essas percepções são comparadas para construir uma nova compreensão do objeto, contrastando como ele era visto antes da investigação e como passou a ser interpretado após ela.

Com isso, o antropólogo defende dois conceitos ao discutir a experiência etnográfica:

- Primeira impressão: Estabelece o contato entre o campo e o pesquisador;
- Experiência reveladora: Aquela descoberta que singulariza o campo investigado e abre novos horizontes e perspectivas para a investigação, direcionando o pesquisador para perspectivas não visualizadas antes.

Relato sobre minha experiência em campo a partir dessas duas noções. Minha primeira impressão orientou o entendimento do cenário russo como um campo múltiplo em que os espaços de interações não são somente mediados pelo consumo, mas também por outras instâncias que reorganizam esses pontos de contato entre comunidade e sétima arte.

Ainda assim, o consumo e os formatos ainda me pareciam os objetos mais vigentes desta investigação, até que o curso de formação apareceu como novo caminho epistemológico, conectando produção e consumo, formatos e subjetividades, me orientando a não falar somente sobre o consumo, mas sobre as interações que se estabelecem dentro das mediações culturais. Esse momento final foi para mim a experiência reveladora desta pesquisa ao realocar o principal objeto teórico para um campo mais amplo que dialogasse mais com o que pude observar em Russas.

Ainda sobre essa relação entre teoria e metodologia, Magnani (2002) defende a perspectiva etnográfica por possibilitar um olhar para as sociabilidades como mecanismos de resistência na relação entre grupos sociais e espaços citadinos. O autor busca entender os estudos urbanos a partir das experiências sociais que compõe e dinamizam a cidade ao rejeitar a ideia de dominância para explicitar os procedimentos transformadores que a ação social gera nas metrópoles.

Com essa compreensão, o autor não rejeita o tom de denúncia que muitas pesquisas urbanas assumem ao se debruçar sobre os problemas da cidade. Seu objetivo é propor diferentes olhares sob a temática para que a mesma não se torne refém de uma única visão que torne possível a descrença das dinâmicas de luta que surgem no corpo da urbe a partir das experiências do cotidiano (Magnani, 2002).

Portanto, quero compreender esses arranjos como meios que a comunidade

interage com o cinema e resistem em um contexto marcado pela desigualdade.

A entrevista semiaberta foi escolhida por facilitar a orientação no campo ao entrevistar a comunidade de Russas, pois, conforme Duarte (2005), possibilita o máximo aproveitamento de cada resposta a partir de um roteiro. Esse formato é caracterizado pela elaboração de um roteiro de perguntas que conduz a entrevista, mas que permite novos questionamentos durante a aplicação.

Assim, a ferramenta auxilia no desenvolvimento de entrevistas direcionadas ao objeto investigado, ao mesmo tempo em que oferece espaço para que o entrevistado expresse livremente suas percepções, enriquecendo a compreensão dos fenômenos estudados sem engessá-los em categorias previamente fixadas.

A entrevista é também um dos instrumentos utilizados pela observação participante para a concretização da pesquisa, fortalecendo o teor qualitativo do projeto, ao permitir análises mais profundas de cada resposta (Travancas, 2005), o que se faz necessário para ultrapassarmos o estudo da análise pura de dados quantitativos e possibilitarmos a observação do fenômeno das interações em Russas com mais detalhes.

Assim, entrei em contato com agentes ligados às salas de exibição que haviam na cidade, frequentadores das antigas videolocadoras locais, empresários que atuaram no setor de locação e produtores audiovisual. O diálogo com esses agentes não foi estabelecido em um único espaço, precisei seguir orientações da comunidade para compreender esse panorama.

Inicialmente, o contexto russo me parecia muito fragmentado quando se falava em cinema, mas o curso de formação audiovisual foi essencial para conectar esse panorama e poder compreender essas interações de forma mais interligada.

Assim, destaco 9 participantes que consentiram participar desta pesquisa e ter suas falas incluídas:

- T.Z. – proprietário do Cine Jaguar.
- D.M. – projecionista do Cineteatro 5 de Junho.
- R.B. – último administrador do 5 de Junho.
- F.R. – proprietário da Cine Vídeo.
- N.T. – participante do curso de formação.
- D.V. - participante do curso de formação.
- E.M. – participante do curso de formação.
- S.N. – participante do curso de formação.
- B.L. – participante do curso de formação.

Apesar de cada capítulo desta dissertação se aprofundar em um desses espaços de interação, não concentrei obrigatoriamente os comentários dos agentes dentro do capítulo específico que se relaciona de forma mais direta com suas vivências e percepções. Por exemplo, depoimentos dos participantes dos cursos de formação não serão utilizados exclusivamente no capítulo sobre o curso de formação, considerando que esses sujeitos também possuíam percepções sobre salas de exposições e sobre as videolocadoras.

Essa escolha também fortalece essa interligação entre o público de Russas quando se pensa nas formas de interação com o cinema e retoma o que mencionei anteriormente que, se antes os grupos pareciam fragmentados, eles foram se conectando no decorrer desta pesquisa.

Acrescento também que essas não foram as únicas pessoas que me auxiliaram nesse processo. Algumas delas estão nos agradecimentos, mas ressalto que meu contato com muitos desses indivíduos só foi possível porque outros fizeram essa intermediação.

2 DO “TROTE” DAS ÉGUAS AO CINE JAGUAR: UM PASSEIO PELOS CINEMAS DE RUSSAS

A origem do nome “Russas” nem sempre foi uma unanimidade, histórias que permeiam o município cearense divergiam sobre como a Vila São Bernardo do Governador passou a receber o nome contemporâneo. Uma das hipóteses era que o nome foi dado por pernambucanos que habitaram na cidade e a nomearam em homenagem a uma serra de Pernambuco chamada Russas. Outra hipótese era de que a região foi intitulada em homenagem a um senhor chamado Bernardo que possuía uma grande criação de éguas da cor ruça, semelhante ao grisalho, e que era conhecido como Bernardo das Bestas Ruças (Lima, 2006).

A verdadeira origem do nome foi investigada pelo historiador Limério Moreira da Rocha (1976) que concluiu que o topônimo Russas era referente a um bloco de pedras localizado nas redondezas do município que se pareciam com um lote de éguas ruças ao serem avistados de longe sob o reflexo da luz do sol. Esse bloco não existe mais, pois foi demolido para construir o calçamento das ruas da cidade e de outros municípios cearenses (Lima, 2006).

A obra “Russas: história & estórias” organizada por Mendonça e Albuquerque (2011) apresenta uma série de textos em formato de contos que misturam lendas urbanas do município com narrativas fictícias ambientadas na cidade. Uma das histórias contadas é o roteiro do curta-metragem Doce de Coco³ escrito e dirigido por Allan Deberton, que acompanha a vida simples de uma família que trabalha com a produção e comercialização de cocadas caseiras.

Dentre contos de um caminhão mal-assombrado e pesquisas científicas sobre o contexto teatral da cidade, uma das histórias que mais me chamou a atenção foi a das éguas ruças. O conto combina relato histórico com uma narrativa fictícia que expõe uma denúncia sobre a forma como o patrimônio de Russas é tratado por aqueles intitulados como “demolidores russanos”.

Na curta história, o narrador critica a demolição do bloco de pedras que deu nome ao município e que foi usado para a construção de calçamentos na cidade e conta que consegue sentir o trote das éguas enquanto caminha por uma das principais avenidas russanas,

³ O curta-metragem Doce de Coco é um marco do audiovisual russo e pode ser assistido no Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=tMENc7MNWM&t=1s&ab_channel=CineteatroS%C3%A3oLuizFortaleza

construída com pedaços do bloco demolido.

O contexto histórico de Russas é, infelizmente, marcado pelo descaso com o patrimônio público da cidade e pela demolição de numerosas estruturas que marcaram as vivências da comunidade no passado. Lima (2006) relata essa problemática e apresenta alguns casos de construções que dinamizaram a conjuntura social urbana, mas foram derrubadas com o tempo.

A história de um povo só pode ser verdadeiramente contada se preservado o seu passado, e a preservação desse passado está intimamente ligada aos seus lugares públicos, prédios e monumentos. Um povo sem passado não tem história, e m povo sem história não cultiva seus valores nem mantém suas tradições (Lima, 2002, p. 18).

A crítica do autor não se direciona à uma gestão específica da cidade, pois esse processo de desconstrução persistiu durante as administrações de diferentes representantes políticos locais em períodos distintos, e mesmo essas figuras não são destacadas como responsáveis de um fenômeno sistemático de demolição de monumentos e espaços públicos. A observação desenvolvida é referente à necessidade de fomentar um debate mais amplo e acessível para a conscientização da preservação desses espaços como uma forma de resgate da história e cultura da cidade.

A demolição do bloco de pedras é um dos vários exemplos de apagamento da história da cidade mencionados por Lima (2006). Entre outros casos, destaca-se a reforma de uma praça que resultou na destruição de um antigo pavilhão, antes ponto de encontro de moradores e comerciantes, inclusive durante a madrugada. Além disso, uma caixa d'água, construída para solucionar o problema de abastecimento, também foi derrubada. A Praça da Carnaúba, que homenageava um dos principais produtos responsáveis pelo crescimento da economia russana no século passado, a cera de carnaúba, faria 60 anos em dezembro de 2024 se não tivesse sido demolida.

Quando essas construções não são derrubadas, elas costumam ser totalmente descaracterizadas do seu formato histórico, provavelmente com o pressuposto da modernização, como foi o caso da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, que perdeu seu piso, seus altares-mores e boa parte do revestimento interno. A construção original da Igreja lembrava muito a da igreja de Pirenópolis, no Estado de Goiás, que pegou fogo em setembro de 2002⁴.

⁴ O Portal do Turismo de Pirenópolis detalha um pouco do histórico da Igreja Matriz da cidade, inclusive com imagens de sua estrutura antes e durante o incêndio: <https://pirenopolis.tur.br/turismo/atrativos/centro-historico/igreja-matriz>

Uma representante do IPHAN entrou em contato com os autores russanos em busca de conhecer mais sobre a igreja matriz de Russas, pois a versão original da mesma era idêntica à de Pirenópolis e poderia ajudar na reconstrução da catedral destruída pelo fogo, mas os autores relataram que a atual forma da igreja russana não ajudaria na restauração pois era completamente descaracterizada do que um dia fora.

Igrejas, praças, escolas e prédios públicos são alguns dos exemplos de espaços que foram derrubados ou completamente descaracterizados em Russas e que constituem esse contexto de descaso com o patrimônio histórico do município, mas, no objetivo desta pesquisa, minha atenção se voltará com mais profundidade aos cinemas totalmente destruídos ou desativados.

Durante minha segunda ida à Russas, sentei no banco de uma praça para descansar após uma tarde entrevistando um dos participantes desta pesquisa. Ao meu redor, haviam vários estudantes do Colégio Estadual Governador Flávio Marcílio, que fica localizado ao lado da praça. Por causa da presença dos alunos da escola, o espaço ficou conhecido como “praça dos estudantes”. Naquele momento, eu não sabia que aquele quarteirão já foi um cinema da cidade de Russas.

Figura 1 – Cine Russas e a Praça dos Estudantes



Fonte: Jornal A Cidade e fotografia Rodrigo Lopes/Fevereiro 2025

A Figura 1 faz um comparativo entre o espaço urbano da cidade durante o período que o Cine Russas existiu e o mesmo quarteirão atualmente. Ela serve como registro documental da antiga sala de exibição e evidencia o depoimento dos autores russanos com relação ao tratamento do patrimônio público na região.

Esse espaço foi onde o ator Emiliano Queiroz começou sua carreira artística interpretando, com apenas 5 anos, um personagem de 80 anos⁵. A reportagem de Ricardo Torres para o jornal A Cidade destaca um depoimento do artista como espectador da antiga casa exibidora durante a inauguração. Acompanhado do seu pai, o artista assistiu um romance que o mesmo resumiu como “a história de uma garota que cantava e no fim beijava o rapaz na boca” (Queiroz, 2013).

Russas foi berço de muitos artistas que atuaram no cinema, no teatro e na música, entretanto o município carece da ausência de espaço para essas manifestações. O premiado curta-metragem Doce de Coco do cineasta russo Allan Deberton foi filmado em Russas e exibido em Limoeiro do Norte, pois a cidade natal do diretor não possuía o projetor específico para a exibição da obra.

O relato do ator Emiliano Queiroz sobre o Cine Russas destaca o início dos anos 1940 como o período em que o cinema histórico esteve em atividade. Seu depoimento e a fotografia são as únicas bases que encontrei que fundamentam a existência dessa casa exibidora. Nenhum participante desta pesquisa citou o Cine Russas como espaço exibidor do município, apesar de que houveram menções a um cinema histórico que atuou na metade do século XX.

Essa questão dialoga com o que foi abordado sobre o tratamento dos edifícios históricos no município e com minha surpresa que a praça dos estudantes um dia fora um cinema.

Russas, não obstante ser uma cidade antiga, não apresenta traços históricos que consubstanciem a sua idade. Ao caminharmos pelo seu centro, pouco ou quase nada encontramos que nos faça sentir que a terra de Dom Lino é uma cidade com mais de 200 anos de existência (Mendonça e Albuquerque, 2011).

A ausência de um edifício, um monumento ou uma construção que homenageie o que um dia já foi a casa exibidora da cidade facilita o esquecimento da história russana e o apagamento de uma cultura que fez parte da vivência local. Falo de um espaço cultural que foi o centro mediador entre um artista de renome nacional e o início da sua atividade profissional e que poderia ser uma referência da força artística local e sua atuação regional por todo o país.

⁵ A biografia de Emiliano Queiroz na enciclopédia do Itaú Cultural pode ser acessada pelo link: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/26817-emiliano-queiroz>

Um espaço para turistas e interessados na cultura conhecer mais o movimento cultural que Russas promoveu no passado.

Apesar de não ter conseguido encontrar sujeitos que tenham frequentado o Cine Russas, destaco o registro do local e o depoimento de Emiliano como marcas da existência do espaço e a capacidade do equipamento cultural em servir como um elemento transformador na relação da comunidade com a arte.

Realço também minha inquietação para que estudos futuros investiguem com mais profundidade essa casa exibidora. Talvez esta investigação possa direcionar pesquisadores para possibilidades epistemológicas e metodológicas que estabeleçam um caminho possível para pesquisar esses espaços históricos da cidade. O desenvolvimento desta investigação não me permitiu me aproximar de todos os equipamentos culturais, entretanto uma sala de projeção histórica do município se destacou entre relatos e registros que tive acesso.

A pesquisa de Humberto Lima (2006) cita o Cineteatro 5 de Junho como um dos edifícios derrubados no histórico de demolições de Russas. A antiga casa exibidora é um dos focos dos próximos capítulos, desenvolvidos a partir de relatos dos antigos espectadores da sala e de profissionais que trabalharam nela. As reflexões sobre o Cineteatro nos direcionam para outro cinema que funcionou em Russas durante a década passada, mas que se encontra desativado.

Minha experiência em Russas contempla uma percepção pelo interesse, por parte do público, que haja um cinema físico na cidade e o contraste com a realidade local, marcada pela dificuldade em sustentar um espaço como esse. Busco compreender esse cenário e as razões que o sustentam a partir de relatos de pessoas que interagiram com as salas de cinema, seja como espectador ou como profissional.

2.1 Cineteatro 5 de Junho, auge e decadência da “história viva do cinema”

A exibição cinematográfica no Ceará teve início em Fortaleza com a chegada dos primeiros equipamentos de fotografia animada e, posteriormente, do Cinematógrafo francês dos irmãos Lumière. Esse período foi marcado pelo cinema ambulante, intensificado pelo projetor Chronophotographe Demény, até a inauguração da primeira sala permanente na capital, o Cinematographo Art-Nouveau, também conhecido como Di Maio (Ary Leite, 2012).

Entretanto, meu interesse está em compreender como o fenômeno exibidor se desenvolveu no interior cearense, a partir do texto de Leite (2012) sobre a história do cinema

no estado. Embora não seja possível determinar exatamente quando foi instalada a primeira sala de exibição fora da capital, é viável analisar esse processo considerando os municípios menores, conforme indicado pelo autor.

Além de inaugurar a primeira sala de cinema em Fortaleza, Di Maio também foi pioneiro no Crato, onde abriu o Cinema Paraíso em 1912. Essa conexão entre a capital e o interior já se manifestava dois anos antes, com a criação do Cinema Sobralense, pertencente ao mesmo sócio do Cine Rio Branco, de Fortaleza.

O desenvolvimento do setor no Ceará foi impulsionado, sobretudo, pelo empresário Luiz Severiano Ribeiro, responsável por instalar cinemas nas capitais do Ceará, Pernambuco e Acre, além de expandir sua influência por todo o Norte do país, o que lhe rendeu o apelido de “o Lampião que vem do Norte”. Seu domínio era tão amplo que, mesmo as salas que não lhe pertenciam, dependiam dele para a obtenção de filmes, devido a acordos exclusivos com distribuidoras internacionais.

No interior, a exibição cinematográfica também esteve atrelada às Empresas Ribeiro. No entanto, no final da década de 1920, algumas iniciativas romperam com essa hegemonia. Foi o caso de produções da *Fox* e da *United Artists*, que passaram a ser distribuídas diretamente para certos cinemas interioranos, como o Cine Eden, em Sobral, e as salas das cidades de Granja e Camocim.

Destaco esses episódios do início do século XX para evidenciar a presença do cinema no interior cearense, uma vez que a bibliografia sobre salas fora da capital ainda é escassa. Assim, ao longo deste texto, proponho discutir esse período histórico, apresentando um panorama mais amplo do mercado exibidor nacional e comparando-o com os movimentos que ocorreram em Russas.

Na minha primeira incursão a campo, reuni-me com a professora e pesquisadora Ítala Alves, que estudou as representações do sertão a partir do protagonismo feminino no filme *Pacarrete*. Nossa conversa ocorreu em uma panificadora no centro da cidade, situada na mesma avenida onde o narrador do conto “As éguas ruças” sentiu o trotar dos animais vibrar como denúncia do descaso com o patrimônio público.

Ítala me contou que, antes de se tornar uma panificadora, aquele espaço abrigava o Cineteatro 5 de Junho, um dos cinemas históricos de Russas. Ela apontou onde ficavam a bilheteria, a entrada das salas, a bomboniere e os cartazes dos filmes em exibição – elementos que foram modificados para atender às novas necessidades do comércio atual.

Esse antigo cinema continua sendo a principal referência local quando se fala em salas de exibição, não apenas pelo sucesso que teve junto à comunidade no século passado, mas também pela persistência das memórias daqueles que frequentaram suas sessões.

Era muito moleque, eu só me lembro de ter assistido Esqueceram de Mim. Eu vou chutar que isso foi por volta de 93. Eu fui assistir esse filme acompanhado de uma prima minha da mesma idade e uma cuidadora. Esse filme foi exibido para arrecadar fundos, porque uma criança precisava de uma cirurgia. O cinema já não funcionava mais, não sei quem foi que organizou (E.M., participante da oficina de formação).

Eu tenho flashes, porque o cinema para mim não era novidade. Sempre que eu ia para Fortaleza, ia ao Iguatemi assistir filmes. Não me marcou tanto, porque não foi uma primeira vez. Eu só tenho flashes de lembrar que era um filme do Bruce Lee, agora qual que era não vou lembrar não (B.L., participante da oficina de formação).

Os primeiros relatos já evidenciam um contraste notável entre a percepção do cinema por aqueles que não tinham o hábito de frequentar salas de exibição e por quem assistia regularmente a filmes em Fortaleza, no Shopping Iguatemi. B.L. relata que suas idas ao Cineteatro 5 de Junho não foram particularmente marcantes, pois suas viagens à capital cearense lhe proporcionavam fácil acesso às casas exibidoras.

Essa memória se torna mais detalhada à medida que a relação dos espectadores se torna mais dependente do contexto exibidor local. E.M. recorda uma exibição especial realizada para arrecadar fundos e custear a cirurgia de uma criança. Nesse cenário, o cinema assume um papel que vai além da simples projeção de filmes, funcionando como um espaço capaz de fortalecer o senso de comunidade. Essa conexão entre equipamento cultural e contexto social singulariza a própria experiência cinematográfica, tornando-a mais significativa e memorável.

Ali era a história viva do cinema. Era outro contexto, naquele tempo não existia televisão, não existia internet. Hoje, você tem o filme que quiser na palma da mão, você tem o filme que quiser nas telas da televisão (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

Apresentado como “história viva do cinema”, seu patrimônio (FIG 2) não resistiu ao tempo. Hoje, há uma padaria no lugar do cineteatro. Em uma visita ao espaço, questionei se havia algo do antigo cinema no estabelecimento, equipamento, fotografia ou alguma herança material, mas os funcionários negaram que houvesse algo que remetesse ao 5 de Junho.

Nem o projetor se salvou. Saiu rodando de mão em mão e acabou jogado no tempo (D.M., projecionista do Cineteatro 5 de Junho).

Figura 2 – Fachada do Cineteatro 5 de Junho



Fonte: Página do Instagram @russashistoria⁶

A história de vida de D.M. é também um fragmento histórico do local, nos ajudando a encaixá-lo em um tempo em que a atividade cinematográfica era mais manual e suas institucionalidades eram menos burocratizadas à medida em que a relação entre o entrevistado e o equipamento cultural se deu por acaso.

Quando cheguei por lá, eu era muito curioso. Bisbilhotava. Pegava um pedaço de filme e achava muito interessante. Aí eu ajudava em algum serviço extra de limpeza...

Lá tinha um rapaz, o nome dele era 'Louro', eu criei amizade com ele e ele me deixou subir na cabine de projeção. Nem podia, era proibido, mas ele deixava. Aí fui olhando.

Quando foi um belo dia, tinha uma sessão de filme que o cinema estava lotado e o Louro de última hora teve uma crise de apendicite e teve que ser internado.

O proprietário do cinema na época disse 'devolve o ingresso', aí eu disse para a moça da bilheteria 'olha, eu passo o filme, o Louro me ensinou'.

Subi na cabine de projeção e acabei passando esse filme. Não ficou essa perfeição. Na época, não era automático. Para você mudar o rolo de filme para o segundo rolo de filme, antes de terminar o rolo você tinha que puxar a fita todinha. Era um processo difícil.

Resultado: Passei o filme. A bilheteria passou para o dono do cinema o dinheiro em uma caixa de sapato. Nessa altura do campeonato eu já estava em casa.

O dono foi lá em casa e falou com meu pai: 'Eu quero falar com teu filho'.

Desse dia em diante, ele disse 'você vai ficar auxiliando o Louro' (D.M., projecionista do Cineteatro 5 de Junho).

Essa vivência reflete não só o espaço de dentro da cabine como uma condição institucional da funcionalidade da sala de projeção, como também um distinto formato de

⁶ A página @russashistoria é constantemente atualizada e busca contar a história do município por meio de registros históricos e contemporâneos. A página pode ser acessada pelo link: [instagram.com/russashistoria/](https://www.instagram.com/russashistoria/)

espectação à medida em que as memórias de D.M. compreendem sua atuação profissional no 5 de Junho e sua experiência como espectador dos filmes que ele mesmo projetou.

O primeiro filme que exibi da minha profissão lá foi “Os 10 Mandamentos”, que era um filme que tinha 3h45m de duração. Cinemascope. A Tela era enorme. Por incrível que pareça, a última projeção que fiz na minha vida foi o filme “Os 10 Mandamentos” (D.M., projecionista do Cinema 5 de Junho).

A perspectiva de apreciação “de dentro da cabine” compreende um processo único de assistir filmes aliado à técnica e conhecimentos institucionais do cinema como equipamento cultural e dos procedimentos associados a ele. Um dos relatos de D.M. expõe a relação desigual na distribuição de filmes entre cidades grandes e cidades pequenas.

Os filmes vinham das capitais. Primeiro, as capitais tinham as cópias A e B. Era a cópia perfeita, toda intacta. A gente recebia a cópia C, D. Já tinha sido projetada muitas vezes, já tinha a fita picotada, a fita faltando partes. Mesmo assim, eu lembro que esse filme [Os Dez Mandamentos] estava bem conservado. A cópia vinha de Aracati. Aí vinha, parece que de Mossoró. Era o PAX [antigo cinema de Mossoró], a fita era de 35mm. Vinha de Mossoró para Aracati e de Aracati para Russas (D.M., projecionista do Cinema 5 de Junho).

O texto de Barone (2008) explica que esse desgaste é causado pelo contato do suporte de acetato perfurado com as partes metálicas do projetor e a falta de manutenção dos equipamentos das salas, resultando em cópias que chegavam danificadas nos cinemas do interior.

Essa configuração revela o histórico da distribuição fílmica nacional em preferenciar as capitais e os grandes centros urbanos. Nessa perspectiva, as regiões interioranas eram vistas pelas distribuidoras como uma forma de expandir os lucros sem se preocupar com a qualidade do material distribuído (Barone, 2008).

O Cineteatro 5 de Junho vivenciou várias fases do cinema impulsionadas pelas crises e transformações do mercado. Por mais que não existam documentos que comprovem a cronologia do equipamento cultural, os relatos dos participantes desta pesquisa destacam os anos 70 como o período de auge da casa exibidora, influenciado pela ainda baixa adesão da comunidade russana aos aparelhos de televisão, que ainda eram um produto elitizado para a realidade de um município interiorano.

A primeira vez que eu entrei no 5 de Junho, eu me lembro até do filme, que era um filme em preto e branco, Bonnie & Clyde - uma rajada de balas. O filme se tornou depois muito visto, tem na televisão, tem na internet. E a partir daí, naquela época, a gente não tinha nem televisão. Em 71, 72 contava-se aqui na cidade de Russas quatro ou cinco televisores. Eu na minha casa não tinha (R.B., último administrador do 5 de Junho).

O município de Russas acompanhou o auge do circuito exibidor, mas também acompanhou a decadência. A televisão foi se tornando cada dia mais comum nos lares dos brasileiros graças ao alto investimento público para baratear o aparelho (Johnson, 1993). A conveniência em ter um formato de lazer midiático em casa foi uma das causas para o esvaziamento das salas de exibição, percepção semelhante ao que R.B. observa sobre a decadência do Cineteatro 5 de Junho.

Quando chegou a televisão, o pessoal deixou de ir. Muita ainda gente ia, mas quem tinha a televisão não ia mais. Mas a televisão na época não era para pobre, né? Era só para quem tivesse melhores condições, quem comprava um televisor, mesmo preto e branco. Mas não era uma coisa muito fácil (R.B., último administrador do 5 de Junho).

O relato de R.B. acompanha esse momento em que a televisão deixa de ser um aparelho de elite e se torna mais comum para classes menos privilegiadas. Com o crescimento de outros formatos de entretenimento e os altos custos necessários para a manutenção de uma sala de exibição, o circuito cinematográfico entrou em crise, os cinemas de rua começaram a fechar e as grandes redes com o conceito *multiplex* cresceram no território nacional e passaram a ser a nova orientação do mercado. Freire e Zapata (2017) destacam que esse movimento estimulou o surgimento de novos cinemas com capacidade reduzida que se instalaram em galerias comerciais e *shopping centers*. Barone (2008) evidencia que essa nova configuração intensificou o processo de concentração das salas nas capitais e nas grandes cidades e o desaparecimento do cinema no interior.

Renato Ortiz (2001) investiga esse período e compreende que a consolidação do mercado cultural brasileiro, que acontece no período do governo militar, acontece por meio do estímulo ao consumo, de maneira que a apreciação das manifestações artísticas culturais para além da perspectiva lucrativa não era uma prioridade. À medida em que obras eram censuradas e artistas perseguidos, houve um crescimento considerável do setor mercadológico da cultura.

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado, se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (Ortiz, 2001, p. 114).

Enquanto a produção artística brasileira passava pelo crivo da ditadura para ser difundida e apoiada, um público consumidor de arte estava sendo formado pela indústria que apoiou e reprimiu a cultura simultaneamente. Instituições de incentivo à arte e à cultura foram criadas nesse mesmo período.

Se por um lado, há uma contradição, por outro é possível observar que o esforço do governo estava muito menos em estimular a arte e mais em incentivar o consumo e uma sociedade brasileira massificada e segmentada, parte fundamental da mercantilização de bens culturais. Ortiz (2001, p. 114) completa essa ideia ao destacar que “são censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial”.

O que caracteriza a situação cultural nos anos 1960 e 1970 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 1950 as produções eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, distribuição e consumo da cultura. É nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (Ortiz, 2001, p. 121).

A dimensão que a arte foi explorada visava a produção e distribuição em larga escala para auxiliar na formação do consumidor cultural nacional. A tabela abaixo apresenta dados quantitativos do público do cinema na década de 1970, período em que se pôde observar os resultados dessa nova política cultural.

Tabela 1 – Público do cinema em 1971, 1976 e 1980

Ano	Público do cinema (em milhões)
1971	203
1976	250
1980	164

Elaborada pelo autor (2023). Fonte: Fundação Japão (1985, p. 45) apud. Ortiz (2001, p.125)

É possível perceber o considerável crescimento de público que ocorreu na metade da década de 1970, atingindo o pico em 1976, como também um significativo declínio na virada da década. Essa queda é relevante para as reflexões deste estudo, pois Renato Ortiz (2001) destaca como possíveis fatores desse declínio a popularização da televisão e o fechamento dos cinemas de bairro e sua concentração nos centros urbanos. Nesse panorama, o fenômeno da concentração favorece as cidades com maior poder de consumo, deixando um vazio perceptível em cidades menores.

É possível comparar esses números com o contexto russo, pois já vimos que boa parte dos anos 1970 foi marcada pelo auge do 5 de Junho como formato de lazer e entretenimento dos moradores. Em adição, o depoimento de D.M. compara a decadência da sala de exibição de Russas com o período em que a novela “Pai Herói” era exibida pela Rede Globo: “Daí o cinema entrou em crise, né? Na época, a Globo estava passando a novela ‘Pai

Herói’. Então pronto, era só ‘Pai Herói’, ninguém ia mais para o cinema. O cinema entrou em decadência em uma situação bem precária”.

Essa novela foi transmitida em 1979, final da década de 1970 e o início da transição para os anos 80, o que dialoga com os números destacados por Ortiz (2001) como o início de um declínio do setor exibidor.

Esse enfraquecimento não foi sinônimo da extinção do 5 de Junho, pois o mesmo acompanhou o movimento do circuito brasileiro e, após um breve fechamento, foi reaberto com exibição de filmes adultos. Se os anos 70 foram o auge da casa exibidora russana, os anos 80 foi a resposta à crise que o mercado enfrentava.

Os cinemas pornográficos fizeram parte da história exibidora brasileira, permanecendo poucos remanescentes na contemporaneidade. Em uma pesquisa sobre a ascensão e declínio dos cinemas de rua em Salvador, Pena (2012) relata sobre a consolidação dos filmes pornô nos cinemas do centro da cidade a medida em que as salas de exibição foram se restringindo aos *shoppings centers*, o que transformou os cinemas de rua em espaços de exibição de pornografia e locais para a realização de atividades sexuais, com presença de garotas de programa e michês que ofereciam seus serviços nas salas durante a exibição fílmica.

Em Fortaleza, o Cine Jangada foi objeto de investigação do antropólogo Alexandre Vale (2000) que estudou as dinâmicas de sociabilidade e prostituição dentro do cinema e como essa nova configuração fez parte da história das casas exibidoras em território nacional como forma de atenuarem a crise que o mercado vivenciava. Em um contexto em que a maioria das obras não possuíam público, as pornográficas conseguiam extrair alguma renda para os exibidores.

É importante destacar que essas transformações vivenciadas pelo Cineteatro 5 de Junho aconteceram entre encerramentos da atividade e mudanças de administração. Quando alguém decidia por fechar o estabelecimento, anos depois era reaberto com um novo gestor e uma nova proposta.

Essa experimentação com o cinema de conteúdo adulto durou pouco tempo e a casa exibidora permaneceu fechada até o início da década de 1990, quando R.B. entrou em contato com a Associação Beneficente de Russas e pediu permissão para reativar o 5 de Junho.

2.2 A reabertura do 5 de Junho em uma experiência híbrida

Antes de reabrir o Cineteatro 5 de Junho, R.B. locava filmes em Russas e fez uma ampla reforma na estrutura do cinema para que ele funcionasse também como uma videolocadora na recepção. Para acomodar a novo projeto, o empreendedor decidiu alterar o nome do estabelecimento, que passou a se chamar CineVÍdeo 5 de Junho.

Figura 3 – Fachada da CineVÍdeo 5 de Junho



Fonte: Página do Instagram @russasnet⁷

A hibridização de dois formatos de apreciação cinematográfica evidencia a singularidade do cenário russo e a criatividade dos agentes do setor na promoção de novos espaços de interação entre a comunidade e a sétima arte. O sucesso das videolocadoras contribuía para o financiamento de um espaço coletivo de exibição, que, por sua vez, enriquecia a experiência cinematográfica.

No contexto brasileiro, a expansão do *home video* levou à queda do público nos cinemas (Almeida e Butcher, 2003). No entanto, em Russas, esses dois formatos coexistiram dentro de um mesmo estabelecimento, sustentando-se mutuamente e proporcionando novas formas de consumo audiovisual.

O primeiro contratempo enfrentado pelo novo administrador foi que a antiga máquina de projeção estava em Morada Nova, então ele foi aconselhado por D.M. a exibir

⁷ A página @russasnet busca fazer um resgate histórico da cidade por meio de fotografia. Ela pode ser acessada pelo link: [instagram.com/russasnet/](https://www.instagram.com/russasnet/)

filmes com uma máquina menor de 16mm. Porém os filmes, de acordo com o proprietário, eram de péssima qualidade.

Arrumei tudo e trouxe a máquina alugada e os filmes, só que o conteúdo era de péssima qualidade. Tinha muito filme de karatê na época. Você começava o filme assistindo Bruce Lee e terminava com outro ator que ninguém sabia quem era. O filme era cortado. Então eu disse ‘não vai passar filme desse jeito aqui, não vale a pena. Para alguém que vier assistir, não é legal’ (R.B., último administrador do 5 de Junho).

R.B. foi até Morada Nova negociar a compra de uma máquina de projeção de 35 mm, padrão para exibição cinematográfica na época, adquirida por R\$ 2.000,00. O cinema da cidade também havia fechado, e ninguém além de R.B. demonstrou interesse no equipamento.

Discutir o cinema em Russas é compreender os diálogos e articulações necessários para manter o funcionamento das salas exibidoras, mesmo que isso exigisse buscar recursos fora do município. A máquina foi comprada em Morada Nova, os filmes eram negociados com distribuidoras em Recife, e as fitas eram buscadas em Aracati.

Esse contexto reforça que o mercado exibidor de Russas não estava isolado do cenário nacional. Apesar das dificuldades impostas por uma conjuntura interiorana, o empreendedorismo daqueles que buscavam fomentar a cultura cinematográfica superava barreiras geográficas para manter o setor moderno e aquecido. Diferentes participantes desta pesquisa (D.M. e R.B.) atuaram juntos para concretizar o CineVídeo. D.M. deu conselhos para R.B. sobre projetores e auxiliou o administrador da casa em momentos que o mesmo precisou de ausentar.

Em uma das negociações, o representante da distribuidora ofereceu o filme *Soldado Universal* (1992), estrelado por Jean-Claude Van Damme, e uma cópia remasterizada do romance italiano *Dio, Come Ti Amo* (1966). Este último sempre lotava as sessões do 5 de Junho em gestões anteriores. A nova versão do musical dirigido por Miguel Iglesias havia acabado de chegar de Manaus, e nenhuma outra cidade sabia que se tratava de uma edição com melhorias na imagem e no som.

O CineVídeo exibiu *Soldado Universal* para um público de aproximadamente 150 pessoas em uma sala com capacidade para 300. Muitos espectadores assistiram à prévia de *Dio, Come Ti Amo* antes do filme de Van Damme e perguntaram a R.B. quando o romance seria exibido.

Seis meses após a reabertura, o cinema ainda não havia arrecadado o suficiente para cobrir os custos das máquinas e da reforma do auditório, pois a maioria das sessões tinha

um público médio de 50 a 60 pessoas. Diante disso, o gestor lançou uma campanha para promover a exibição da versão remasterizada do clássico italiano.

Segundo R.B., no dia da sessão, a fila para a compra de ingressos ultrapassava um quarteirão. *Dio, Come Ti Amo* foi exibido para mais de 300 pessoas após a instalação de cadeiras extras para atender à demanda. Além dessa primeira sessão, outras duas foram realizadas, ambas com lotação máxima e pedidos do público por novas exhibições.

A última projeção do romance italiano marcou também a despedida do 5 de Junho do projetor de 35 mm. Com a arrecadação das sessões finais, o empreendedor quitou a máquina e, sem interessados em adquiri-la, decidiu doá-la ao museu.

Procurei vender a máquina, mas não teve quem quisesse, então a doei para a cultura. Era tipo um museu que havia aqui, mas eu não sei o que é eles fizeram. Parece que tiveram que desmontá-la porque era muito grande. Como fiz a doação, não me interessei mais (R.B., último administrador do 5 de Junho).

A partir de então, o estabelecimento passou a realizar sessões esporádicas, aproveitando o telão já existente, mas utilizando projetores mais simples, que não preenchiam toda a tela. Em vez de lançamentos cinematográficos, eram exibidas fitas da própria locadora, o que gerou críticas do público em relação à projeção incompleta.

Para minimizar as reclamações, o empreendedor cobriu a parte da tela que não era alcançada pela imagem, mas essa solução foi temporária. Pouco tempo depois, R.B. decidiu entregar a estrutura à associação. Anos mais tarde, o espaço foi ocupado por uma panificadora e nunca mais reabriu como sala de exibição.

"Não fiquei insatisfeito por ter sido o único exibidor cinematográfico aqui em Russas, mas sim pela ausência de público. O que eu deduzo é que veio a televisão", conta R.B., refletindo sobre sua breve experiência como gestor do 5 de Junho. Em sua análise, o crescimento das redes televisivas e o interesse do público por esse novo formato de entretenimento foram fatores decisivos para o fechamento permanente do cinema.

Ainda assim, considero essa breve reformulação promovida pelo gestor como uma iniciativa que dinamizou o circuito exibidor russano. Ao criar um modelo híbrido entre cinema e videolocadora, a experiência evidenciou a criatividade da comunidade em reconfigurar os espaços culturais para viabilizar projetos desafiadores dentro de seu contexto.

A articulação entre diferentes participantes evidencia que a tentativa de constituição dos formatos de circulação audiovisual era protagonizada pela comunidade.

2.3 “O pessoal corria pela rua”: O cinema e a cidade

“Eu sei que o tempo passou e o pior desastre que posso dizer foi transformar em uma padaria” me confidencia D.M. sobre a condição atual do que um dia foi o cinema de Russas. Tal depoimento me fez pensar sobre os motivos que podem estimular essa rejeição à panificadora.

Figura 4 – Comparação entre o 5 de Junho e a atual padaria



Fonte: Página do Facebook Cinefestival e Foto Rodrigo Lopes Abril/2024

A Figura 4 compara a fachada do Cineteatro 5 de Junho com a da panificadora que ocupa seu espaço atualmente. Embora a estrutura remeta ao desenho original do cinema, a semelhança se limita à arquitetura, sem qualquer referência à antiga sala de exibição. No final do cardápio da padaria, há um breve histórico sobre a rede e sua chegada a Russas, mas o cinema sequer é mencionado.

Essa contraposição entre o antigo cinema e o comércio atual me levou a refletir sobre o papel do cinema como equipamento cultural que vai além da exibição de filmes, influenciando a vivência do espaço urbano e as dinâmicas de sociabilidade.

Ao analisar a ausência do cinema e sua conversão em padaria no contexto de Russas, percebo uma discrepância entre o relato de T.Z. e minhas observações de campo na região onde ficava o cineteatro.

Lembro muito dele. O que caracterizava o Cineteatro 5 de Junho é porque o som dele era na avenida, aí tinham os radialistas que anunciavam quando ia começar o filme, às 19:45, tocava uma música. O pessoal corria pela rua para poder chegar antes do filme iniciar (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

O relato de pessoas correndo na rua no período noturno se distancia do contexto atual da área, que possui pouca presença de transeuntes no período da noite e uma atividade mais direcionada ao comércio durante o dia. Não há uma presença humana muito ativa nas redondezas da panificadora, na medida em que as pessoas que passam por ali, costumam consumir e ir embora.

O cinema não era um espaço delimitado somente pela sua fachada, mas também pelas interações sociais que ele estimulava na cidade. A avenida e as calçadas nas redondezas do 5 de Junho se tornavam extensões de suas atividades à medida em que eram orientadas para diferentes funções por causa do funcionamento da casa exibidora. Esse estímulo era intensificado pela própria atividade de ir ao cinema e aguardar o início do filme, mas era singularizado pela característica da caixa de som voltada para a rua anunciando o início da sessão.

A atuação promovida pelo antigo 5 de Junho extrapolava sua estrutura física e dinamizava o contexto citadino como um todo. E.M. me conta sobre um carro de som que percorria a cidade anunciando as sessões: “passava um carro anunciando o Cine 5 de Junho e acho que tocava uma musiquinha do Ray Conniff⁸”. O participante ainda improvisou a melodia da música: “*parararara*” cantarolou E.M. em ritmo de orquestra.

O conceito de *mancha*, defendido pelo antropólogo José Magnani (2000), explica as múltiplas interações entre o estabelecimento e seu entorno, caracterizado pelos estímulos gerados pelas atividades dos equipamentos urbanos como instâncias agregadoras de

⁸ Um dos relatos de R.B. sugere que a música que tocava antes dos filmes começarem era uma versão orquestra de *Besame Mucho*. Coincidentemente (ou não) o Ray Conniff possui uma versão dessa música, portanto podemos pensar que a música que E.M. se referia seja a mesma que R.B. comentou. A canção pode ser ouvido pelo link: www.youtube.com/watch?v=1eIKKWy6lWc&ab_channel=RayConniff-Topic

sociabilidades. Essa mancha transforma tanto a paisagem quanto o imaginário coletivo, incorporando dinâmicas sociais ao espaço ao redor.

As vias de acesso ao 5 de Junho tornaram-se extensões dessa mancha ao se integrarem às práticas promovidas pelo cinema, como quando “o pessoal corria pela rua para chegar antes do filme começar” ou quando “um carro de som passava anunciando” as sessões. Dessa forma, o cinema extrapola sua função de projeção, ressignificando seu entorno e influenciando a vivência urbana.

É possível pensar o cinema como um espaço para além de sua agência exibidora, transformando a dinâmica urbana na característica de um equipamento de lazer e mediando dinâmicas sociais que iniciam e dão continuidade fora de sua estrutura física.

[...] o cinema é uma invenção urbana, reforçando um ponto que leva esta relação para além do âmbito fílmico: o cinema, como equipamento coletivo de lazer, é um notável componente das engrenagens de produção do espaço urbano; trata-se de um elemento que, desde finais do século XIX, tem ingressado de diversos modos nos macro e micro processos sociais, culturais, políticos e econômicos que dão forma e significado aos espaços (e à vida das pessoas). Vinculando-se historicamente a diferentes tipos de arranjos urbanos e dinâmicas discursivas que produzem a cidade, o equipamento cinema revela-se como um espaço privilegiado de encontros entre indivíduos, filmes e demais aspectos de diversas ordens estéticas, materiais e imateriais. A sala de cinema se manifesta como um local especial para a tessitura de laços de sociabilidade e práticas socioculturais, afetivas e midiáticas (Ferraz, 2017, p. 112).

Talitha Ferraz (2009) desenvolve um projeto etnográfico na praça Saens Peña, localizada na Tijuca, Rio de Janeiro, com moradores da redondeza e antigos frequentadores das diversas salas exibidoras que existiam no local, o que levou o espaço a ser conhecido como a Segunda Cinelândia Carioca. Seu estudo investiga as sociabilidades desenvolvidas na região estimuladas pelo funcionamento dos múltiplos cinemas ao redor e o contraste referente a como a extinção desses equipamentos culturais transformou a dinâmica local e orientou uma espécie de abandono sentida pelos moradores da Tijuca.

Logo, de espaço de circulação intensa – onde o cinema estava presente – a local de trajetos basicamente demarcados pelo consumo popular e vai-e-vem apressado durante o dia, e por uma condição fantasmagórica de abandono durante a noite, a Praça Saens Peña nos aparece hoje esmorecida (Ferraz, 2009, p. 171).

Essa configuração transformadora do tecido urbano também interage com o comportamento dos espectadores na instância do se preparar para ir ao cinema, ou seja, não é um processo que começa ou se encerra na avenida, ele envolve um deslocamento, uma preparação, um objetivo de ir, apreciar, mas também do próprio passeio que a ação possibilita. Ele pode ser um ritual de lazer e uma prática de apreciação cinematográfica, o importante é percebê-lo como um ato ritualístico que envolve hábitos que vão além da obra assistida.

Muitos dos que gostam de assistir vídeos também vão ao cinema, mas, então, tão importante quanto o filme é o passeio com a família, a reunião com os amigos e a saída noturna: sai-se de casa para desfrutar, além do filme, a ritualidade anterior e posterior à exibição (Canclini, 2008, p.25).

O cinema representa um acesso imersivo à sétima arte e à vivência urbana, envolvendo lazer, sociabilidades e novas percepções do espaço citadino por meio dos estímulos que sua presença gera dentro e fora de sua estrutura. A existência desse equipamento transforma a cidade, o que explica o engajamento de antigos frequentadores em criar seus próprios espaços, seja por paixão pelo cinema, pelo fascínio da experiência cinematográfica ou pelo impacto positivo que esse ambiente proporciona ao contexto urbano.

D.V. expressa sua preferência pelas telonas ao afirmar: “Para mim, é como se fosse realidade”. N.T. complementa: “Até algo maior que o real, algo que é bem maior do que você”. Em sua obra *A experiência do cinema*, Ismail Xavier (1983) explora as possibilidades da imagem fílmica de se relacionar com o espectador de maneira imersiva por meio das técnicas de filmagem:

Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos como o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens veem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de identificação (Xavier, 1983, p. 85).

Sua visão sobre a sétima arte destaca o caráter imersivo da experiência cinematográfica, resultado da fusão entre técnica e narrativa. Segundo essa perspectiva, a apreciação fílmica depende dessa relação entre obra e espectador, transportando o público para dentro do universo que o filme constrói. Essa imersão é ainda mais intensa nos cinemas físicos, onde tudo parece mais próximo à realidade ou até maior do que ela.

No cinema é tudo macro, né? Tudo gigantesco. Som, a imagem, detalhe que você não poderia enxergar direitinho numa tela menor, você consegue visualizar melhor numa tela grande. As sensações que transmite né? Do som, da, enfim, é tudo macro (N.T., participante do curso de formação)

Essa grandiosidade estrutural e sensorial do cinema evidencia seu impacto tanto na experiência individual quanto na configuração do espaço urbano. No entanto, manter salas de exibição independentes se tornou um desafio diante da predominância das grandes redes e da mudança nos hábitos de consumo audiovisual. Ainda assim, há quem acredite na viabilidade desse modelo, apostando na força do cinema como um elemento cultural essencial.

A percepção do projecionista de que “o cinema hoje só dá certo quando é o caso num *shopping*, cinema de rede que tenha uma franquia” em *shoppings* pode ser complementada com o que foi observado pela Ancine sobre o ano de 2023.

Em 2023, 88,4% das salas de cinema funcionavam em *shopping centers*. No ano, a variação para cima do número de salas localizadas em cinemas de rua foi de 8,6% (de 370 para 402), enquanto a variação das salas localizadas em *shopping centers* foi de 0,7% (de 3.045 para 3.066). A diferença nos cinemas de rua parece grande em termos relativos, mas em números absolutos o impacto foi pequeno: o aumento foi de 32 salas nos cinemas de rua e de apenas 21 salas em salas de shopping (Ancine, 2024, p. 54).

A ausência do cinema já é uma realidade institucionalizada em determinadas regiões do Brasil, levantando questionamentos sobre a função desse espaço: equipamento cultural ou apenas uma indústria de exibição? A partir de um processo que se iniciou com a modernização das salas, a ampliação tecnológica de viés comercial não acompanhou as particularidades de um país de tamanho continental como o Brasil.

Nesse contexto, os municípios de baixa densidade populacional são condicionados à dificuldade de acesso aos equipamentos culturais que fazem parte da rotina dos moradores de cidades mais ricas. Existe a possibilidade de deslocamento, entretanto a desigualdade de acesso persiste, pois, a viagem exige tempo e gastos que não são compatíveis com as condições de todos.

Agora, hoje, se houver investimento, eu acho que é viável. Duas, três não, mas uma sala de cinema na cidade do interior como russas, eu acho que é viável. Porque as pessoas hoje têm o filme na hora que quer, melhor do que era nas locadoras, através dos *streamings*. Mas a gente sente a falta da tela grande. A tela grande ainda é uma sensação melhor do que você sentar na frente da televisão e assistir ao filme. Se no outro dia, você assistir o mesmo filme numa tela grande, é diferente (R.B., último administrador do 5 de Junho).

A dificuldade de formação de uma casa exibidora também desestimula empreendedores, artistas e cinéfilos locais que desejam construir seu próprio espaço. O contexto marcado pela concentração dos equipamentos culturais não só limita as possibilidades de fruição cinematográfica, como também é atravessado pela ausência de práticas estimuladas pelos cinemas como vetores de sociabilidades dentro e fora da sua estrutura.

A perda de cinemas, como o Cineteatro 5 de Junho, é associada não apenas à falta de acesso às salas, mas à transformação do espaço urbano e das interações sociais da cidade. Assim desaparecem os carros de som que anunciavam as sessões, a música que toca antes do filme começar já não é mais ouvida e as pessoas que antes corriam nas ruas ficam mais reclusas em suas casas.

Até aqui, falamos sobre o Cineteatro 5 de Junho, entretanto existiu uma iniciativa mais recente que buscou romper com esse paradigma que dificulta o acesso à sétima arte no interior, o Cine Jaguar.

2.4 “Nada para ver” no Cine Jaguar

Na minha primeira visita a campo em Russas, cheguei à rodoviária às 18h20 do dia 3 de outubro de 2023. Com as malas em mãos, segui a pé até o Centro Vocacional Tecnológico (CVT). O trajeto de 900 metros entre a rodoviária e o CVT foi meu primeiro contato direto com o município cearense.

O dia não poderia ter sido mais oportuno. Naquela noite, acontecia a Conferência Municipal da Cultura no CVT, onde agentes culturais locais discutiam as novas políticas culturais em âmbito nacional e regional, incluindo o lançamento de dois editais da Lei Paulo Gustavo.

Com o tema *Democracia e direito à cultura*, o evento contou com a participação popular em debates sobre os projetos, além de apresentações artísticas de grupos de música, dança e teatro da cidade. Esse encontro foi essencial para estabelecer contato com pessoas que contribuíram direta e indiretamente para esta pesquisa, tornando-se um ponto de partida para a investigação dos fenômenos culturais locais e a compreensão do comportamento social em Russas.

Após o encerramento da conferência, conheci a fachada do Cine Jaguar, um cinema desativado localizado na mesma avenida da rodoviária e do CVT. Um morador que me acompanhava demonstrou surpresa ao ver o espaço. Ele sequer sabia que ali havia funcionado um cinema.

Essa reação não me surpreendeu. Durante as primeiras etapas da pesquisa, ao conversar com amigos e colegas russanos sobre o Cine Jaguar, percebi que muitos tinham dúvidas sobre o empreendimento. Alguns não sabiam se o cinema ainda funcionava, enquanto outros sequer tinham certeza de que ele realmente chegou a operar.

Mais tarde, me encontrei com o proprietário do Cine Jaguar em seu escritório. Logo no início da conversa, ele confirmou que o cinema não está mais em funcionamento (Fig 5). Esse diálogo permitiu compreender melhor a iniciativa do projeto e o impacto de sua existência no cenário cultural contemporâneo de Russas.

O Cine Jaguar foi um cinema de rua localizado no bairro Planalto da Catumbela. Sua estrutura era simples, com apenas uma sala de projeção e poucas poltronas. Inaugurado

no início da década de 2010, representou uma tentativa de reativar o circuito exibidor da cidade anos após o fechamento do Cineteatro 5 de Junho.

Figura 5 – Fachada do Cine Jaguar



Fonte: Foto Rodrigo Lopes – Outubro/2023

Entretanto, a idealização de um espaço de exibição cinematográfica coletivo, em que houvesse funcionamento semanal e projeção de múltiplos filmes, incluindo lançamentos, não se concretizou plenamente. O Cine Jaguar realizou poucas exhibições e com muita dificuldade de se sustentar, devido aos altos custos de instalação e manutenção, além de dificuldades com distribuidoras.

Para o idealizador do projeto, o cinema foi um experimento malsucedido. Solicitei a T.Z. que me permitisse conhecer o espaço e registrar imagens, mas ele não se sentiu à vontade com a ideia tendo em vista sua frustração com o empreendimento, e disse que lá não tem “nada para ver”.

As mudanças das máquinas de projeção mudaram toda a concepção. Hoje, está tudo amarrado com uma coisa em rede, então, para mim, esse cinema isolado foi uma situação que me dificultou muito. Eu cheguei até a comprar a máquina de projeção antiga, aquela de rolo, e está tudo isso parado lá. Mas eu já tomei a decisão de não continuar com o empreendimento. Já desativei muita coisa lá, parte de sonorização, parte de projeção, e de modo que eu não posso ativar mais (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

A compreensão deixada pelo relato é que existe um conflito entre a iniciativa de desenvolver e sustentar um equipamento cultural em uma cidade interiorana como Russas no contexto que marca o circuito de distribuição audiovisual contemporâneo. A questão não envolve apenas os altos custos dos equipamentos, mas também da dificuldade de providenciar um funcionamento adequado para um espaço que não possui amparo de redes e filiais para sua continuidade. É um projeto isolado em um contexto marcado pelas redes.

De acordo com a Ancine (2024), em 2023, as exibidoras independentes representaram 6,5% de participação no total de salas em funcionamento no mercado brasileiro. Na região Nordeste, essa participação é de 7,9%.

Apesar da situação mercadológica brasileira não apresentar números que apontem para um cenário de concentração no que se refere à dominância de uma rede de cinema, visto que as três exibidoras de maior participação representam 35% do total de salas em funcionamento, ainda é possível refletir sobre a distinção entre o funcionamento de franquias e o independente, visto que as redes ocupam 93,5% do circuito exibidor (Ancine, 2024). Nessa perspectiva, a experiência do Cine Jaguar nos leva a refletir sobre os desafios de manter uma sala de exibição independente fora das grandes redes.

[O Cine Jaguar] nunca teve uma atividade plena. Eu nunca consegui colocar, porque tive essa dificuldade de transmissão, de conseguir máquina [...] para você arrumar uma máquina aqui [...] você tinha que alugar lá em São Paulo. Também para uma quantidade restrita de filmes, não eram filmes *best sellers*. Não é só o ambiente não, é a película que você oferece, você não podia usar os piratas, porque se usasse, batem em cima, porque aquilo vale 50% de bilheteria (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

A situação conflituosa é intensificada a partir da relação com as distribuidoras cinematográficas, que cobram parte da arrecadação de cada filme exibido, ou seja, metade do valor de cada ingresso vendido é reservado.

O relato do proprietário evidencia a dependência das grandes companhias midiáticas a partir do termo *best sellers* como sinônimo dos filmes que são buscados pelo público, logo, não adianta apenas montar uma sala de exibição, ela precisa exibir aquilo que o público deseja assistir, e, para isso, há a necessidade de um diálogo com os grandes conglomerados de distribuição audiovisual.

Essa relação entre as salas de exibição e as distribuidoras rompe barreiras geográficas, ao considerar que a lógica industrial da cultura compreende a atuação em mercados globais na busca de uma produção e distribuição em larga escala visando a comercialização internacional da cultura (Ortiz, 2006).

Em 2023, os filmes distribuídos por empresas estrangeiras corresponderam a

87,1% do público de cinema no Brasil, o que demonstra a forte presença do conglomerado midiático internacional no circuito nacional (Ancine, 2024).

A partir dessa compreensão, é possível perceber a popularidade dos filmes internacionais no mercado brasileiro e entender o significado do termo “popular” com base na lógica industrial. Renato Ortiz (2001) discute essa lógica de mercado ao afirmar que:

No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de outros significados, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. Um disco, uma novela e uma peça de teatro serão considerados populares somente no caso de atingirem um grande público. Nesse sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais (Ortiz, 2001, p. 164).

Os estudos do autor investigam um período histórico importante da sociedade brasileira e as transformações alicerçadas ao direcionamento social, político e econômico que o regime militar adotou no contexto nacional. Por mais que as análises do autor sejam focadas no período demarcado pela ditadura, sua contribuição é essencial para o desenvolvimento de reflexões acerca da formação do público consumidor nacional na perspectiva da indústria da cultura e os reflexos dessa configuração que podem ser observados até hoje.

Mesmo considerado um experimento malsucedido pelo proprietário, o Cine Jaguar representou um espaço de resistência cultural em Russas, contrariando uma lógica mercadológica vigente há décadas.

A relevância do Cine Jaguar está tanto na tentativa de criar uma sala de cinema local quanto na realização de suas atividades. Com todas as dificuldades, a sala do Cine Jaguar promoveu exhibições gratuitas de filmes, como também incentivou obras locais como *Pacarrete* dirigida por Allan Deberton, considerada um sucesso de público pelo empreendedor.

Quando estava pronta a sala, o Allan [Deberton] me deu umas sugestões. Cheguei a fazer algumas parcerias. Desses filmes [exibidos], o que mais caracterizou foi a *Pacarrete*. Eu cheguei a exibi-lo, foi realmente um sucesso (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

Sua atuação também foi marcada pela exibição de festivais, mostras de cinema, debates e webnários, contando com a presença de agentes locais do setor cultural do município e com incentivo público da prefeitura. Eventos como o *CineFestival – Festival de Cinema do Vale do Jaguaribe* e a *II Mostra de Cinema Infantil* destacam o Cine Jaguar não apenas como uma plataforma de exibição para obras regionais, mas também como um agente de diálogo com diferentes públicos locais.

Figura 6 – Exibições no Cine Jaguar



Fonte: Site da Prefeitura de Russas

As imagens que compõe a Figura 6 registram parte das atividades realizadas no espaço e evidenciam o apelo social dessas iniciativas culturais. Apesar do empreendimento ter sido considerado “frustrado”, a casa estava cheia em ambas as ocasiões. Ao tentar se adequar à lógica mercadológica, o Cine Jaguar não conseguiu alcançar estabilidade financeira. No entanto, suas ações ganharam uma nova perspectiva com o apoio público da gestão municipal, abrindo caminho para enxergar o equipamento cultural além de uma função meramente lucrativa.

Em um contexto de ausência, consequente das dinâmicas mercadológicas na forma de enxergar esses equipamentos culturais, as políticas públicas surgem como uma forma de minimizar esse desequilíbrio ao acesso. Milena Carvalho (2015) observa que existe uma centralidade nos investimentos públicos no setor cinematográfico em políticas de investimento na produção audiovisual brasileira, enquanto o panorama da circulação é colocado em segundo plano.

Os estudos da autora se voltaram para o programa Cinema Perto de Você e criticam a ausência de política de preços do projeto, visto que o custo dos ingressos é uma das principais barreiras econômicas de acesso a esses espaços.

Recentemente, Anápolis, município de Goiás, teve sua primeira sala pública de cinema inaugurada graças ao projeto Cinema Para Todos no edital da Lei Paulo Gustavo⁹. A proposta é que o espaço sirva para a exibição de obras locais e auxilie na conservação do patrimônio público da cidade.

⁹ Sala de cinema pública de Anápolis foi inaugurada dia 16 de abril de 2024. A reportagem pode ser acessada pelo link: anapolis.go.gov.br/primeira-sala-publica-de-cinema-de-anapolis-sera-inaugurada-nesta-sexta-feira/#:~:text=Primeira%20sala%20p%C3%ABlica%20de%20cinema%20de%20An%C3%A1polis%20ser%C3%A1%20inaugurada%20nesta%20sexta%2Dfeira,-A%20iniciativa%20s%C3%B3&text=A%20Galeria%20Ant%C3%B4nio%20Sibasolly%2C%20que,uma%20sala%20p%C3%ABlica%20de%20cinema

Um projeto semelhante¹⁰ está em desenvolvimento em Natal, no Rio Grande do Norte, com a previsão da restauração de uma antiga sala de cinema no centro histórico da cidade com a proposta de exibição de obras da região e do panorama nacional que não encontram tanto espaço nas salas de exibição convencionais em *shopping centers*.

Esses programas exemplificam como as políticas públicas podem se tornar um caminho para minimizar a configuração desigual atual e traz uma perspectiva mais otimista para o cenário percebido por Carvalho (2015) pois oferta sessões de cinema a preços mais acessíveis.

2.5 “Teve esse sonho aí de fazer de fazer um cinema”: Memória e resistência

Este primeiro capítulo foi desenvolvido a partir de relatos memorialísticos de antigos frequentadores e profissionais que atuaram nas salas de cinema de Russas. Esses depoimentos foram essenciais para contextualizar o panorama histórico do município e compreender as relações que esses equipamentos culturais estabeleciam com o público e o espaço urbano.

Além de posicionar o cenário exibidor russano e sua dinâmica de resistência em momentos de crise e concentração, esses relatos evidenciam a memória como uma força que orienta ações, pensamentos e posicionamentos. Trata-se de um movimento subjetivo de resistência capaz de transformar a visão de mundo do indivíduo e inspirar iniciativas que exteriorizam essa convicção.

Essas experiências podem ganhar uma dimensão prática ao se materializarem no desejo dos espectadores. O Cine Jaguar exemplifica esse processo, pois representa a concretização contemporânea da espetação vivida no século passado. A memória dessas vivências permaneceu com os frequentadores, levando um deles a idealizar seu próprio espaço de exibição.

A compreensão da memória é fundamental para analisar esse fenômeno, já que as experiências cinematográficas ocorreram no passado, mas seus significados continuam a influenciar os indivíduos. A pesquisadora Annette Kuhn (2011) identifica três níveis de memória relacionados à ida ao cinema:

- Tipo A se refere à lembrança das cenas dos filmes.

¹⁰ Governo do RN vai restaurar o Cine Panorama e entregar sala de cinema pública para a população do estado: <https://www.rn.gov.br/materia/governo-do-rn-vai-restaurar-cine-panorama-e-entregar-sala-de-cinema-publica-para-a-populacao-do-rn/>

- Tipo B compreende a associação entre determinados momentos da obra e o contexto da vida do sujeito.
- Tipo C envolve características que não estão relacionadas ao filme, mas sim à atividade de ir ao cinema.

A partir dessas teorias, Talitha Ferraz (2017) propõe uma revisão epistemológica que unifica esses três níveis sob a denominação de "memória de ida ao cinema". Sua abordagem inclui não apenas aspectos individuais e afetivos, mas também as memórias institucionais das empresas exibidoras, registros históricos e documentais sobre os espaços de exibição cinematográfica.

As contribuições de Ferraz (2017) são relevantes para esta pesquisa, pois ampliam a discussão para além da relação entre espectador e obra, abrangendo também os vínculos institucionais com o cinema. Isso se revela pertinente, dado que alguns participantes deste estudo atuaram como projectionistas ou gestores do Cine 5 de Junho, ou ainda como proprietários do Cine Jaguar.

Com essa revisão teórica, Ferraz investiga o movimento Cine Vaz Lobo, no qual um grupo de ativistas, formado por antigos frequentadores e moradores da região, luta pela reativação do cinema como centro cultural. A mobilização conseguiu evitar a demolição da estrutura e exemplifica como a "memória de ida ao cinema" pode ser um fenômeno capaz de engajar coletivamente a sociedade na preservação dos cinemas de rua.

As mobilizações ocorridas em prol da proteção do Cine Vaz Lobo mostram como a "memória da ida ao cinema" é capaz de alavancar o engajamento das audiências contra o cenário de apagamento de históricos cinemas de rua e de locais urbanos desertificados (Ferraz, 2017, p. 129).

Compreendo essas memórias como instâncias que transcendem seu tempo, estimulando, na contemporaneidade, reflexões e movimentos entre os antigos frequentadores dos cinemas de Russas. O movimento Cine Vaz Lobo, por exemplo, transformou essas lembranças em ações concretas para preservar um espaço abandonado. Da mesma forma, o proprietário do Cine Jaguar, influenciado por suas experiências de especulação no Cineteatro 5 de Junho, idealizou anos depois seu próprio espaço de exibição, buscando superar a desigualdade que limita o acesso à arte e à cultura nos municípios interioranos.

Santi (2013, p. 67) afirma que a cultura se relaciona com o "desencobrimiento das diferenças" e que, ao ser discutida, deve ser compreendida no "lado da circulação cultural, das mestiçagens e reapropriações". As memórias da ida ao cinema, embora remetam a

experiências do passado, não estão restritas a um tempo fixo, mas se reconfiguram no presente e são reapropriadas pela comunidade, como evidenciado na criação do Cine Jaguar.

Assim, a memória se torna um meio de interação da comunidade com o cinema, seja por meio das subjetividades construídas a partir de experiências passadas, seja pelas ações práticas que esses significados inspiram. Trata-se de um mecanismo subjetivo pelo qual indivíduos e grupos se apropriam de uma prática que, mesmo distante no tempo, continua a gerar sentidos, mobilizar sentimentos e impulsionar iniciativas.

Ferraz (2009) reflete que “através da emoção (manifestações nostálgicas, tristeza, revolta ou exultação), há, em algum grau, a complementação daquilo que um dia viveram, num processo de reconhecimento”. Compreender a memória, portanto, não se resume a uma busca pelo passado, mas também pelo presente, marcado por subjetividades que refletem as aspirações, desejos e sentidos atribuídos pelos indivíduos.

As antigas salas de exibição se destacavam pelas interações que promoviam, conectando público, filme, comunidade e cidade em uma experiência coletiva: a ida ao cinema. Essas memórias, profundamente enraizadas nos indivíduos, carregam consigo essas interações para um presente marcado pela ausência, rompendo subjetivamente com as dinâmicas que restringem vivências outrora possíveis.

Ao servirem de motor para práticas e iniciativas que externalizam esses desejos, as memórias podem reconfigurar o cenário atual na busca por recriar tais interações. Dessa forma, as subjetividades deixam de ser apenas abstratas e se tornam elementos concretos de transformação comunitária. O Cine Jaguar exemplifica esse anseio pelo resgate da experiência cinematográfica local e pelo fortalecimento da identidade cultural da cidade.

Assim, a cultura local não se restringe a um passado idealizado, mas é marcada por processos de reapropriação, transformação e inclusão de formatos, desenvolvendo assim novos modelos de existência e reestruturando a circulação de bens simbólicos. Santi (2013) fala sobre como a cultura está vinculada aos processos de mudança da matriz institucional de determinada época.

Ao incorporar as memórias do Cineteatro 5 de Junho e de outros cinemas, essas iniciativas não buscam uma simples restauração, mas reformulam o espaço urbano e social, criando novas formas de experiência coletiva e de consumo de cinema. Isso se alinha à ideia de que a cultura não é apenas um conjunto fixo de objetos, mas sim um campo em constante transformação e reconfiguração, onde a memória e a experiência desempenham um papel fundamental na construção desses novos modos de existência.

Embora o empreendimento não tenha alcançado os resultados esperados, sua

existência evidencia a capacidade da população de resistir, criar soluções diante de cenários de desigualdade social e manifestar seu interesse por iniciativas culturais. D.Z. conseguiu montar seu próprio espaço, mas precisou desativá-lo, mas D.M. ainda sonha em um dia construir um novo cinema em Russas: “D.Z. teve esse sonho aí de fazer um cinema. Tem uma estrutura lá, mas acho que está se acabando. Se eu tivesse o sonho de um dia ganhar na mega-sena, quem sabe”.

Rapaz, até ontem mesmo, eu estava passeando aqui na frente, nesse calçadão, tem um terreno enorme vazio à venda, vizinho ao prédio da funerária. Quando olhei assim, pensei: ‘Rapaz, isso aqui daria um belo de um cinema’. Fiquei olhando assim: ‘Ah, uma mega-sena’. Se eu ganhasse na mega-sena hoje a primeira coisa que eu faria seria montar um cinema aqui. Você poderia fazer no andar de baixo, uma praça de alimentação, e no andar de cinema, faria uma sala. Sonhar não custa nada (D.M., projecionista do Cineteatro 5 de Junho).

Visitei o espaço em que D.M. menciona que gostaria de montar uma casa exibidora. O terreno está localizado em frente à Praça Monsenhor João Luiz, na rua atrás de onde realizei a entrevista e bem próximo à casa da protagonista do filme *Pacarrete*.

Figura 7 – Terreno que D.M sonha em construir um cinema



Foto: Rodrigo Lopes – Abril/2024

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, ouvi de diferentes participantes rumores sobre a possível inauguração de um cinema no supermercado que estava prestes a abrir. Esses boatos não são recentes, já que, ao longo dos anos, outros espaços da cidade também foram mencionados como potenciais locais para salas de exibição que nunca se

concretizaram. O empreendimento iniciou suas atividades em 10 de maio de 2024, mas, até o momento, nenhum cinema foi inaugurado.

D.M. reflete sobre essas especulações e comenta o desestímulo de investir em uma casa exibidora em Russas: "Chega sempre um e diz: ‘não vá investir nisso, isso num dá mais nada não’”.

Essa percepção de inviabilidade contrasta com a própria movimentação dos moradores da cidade, que frequentemente viajam para municípios vizinhos para assistir a filmes no cinema. Não é raro que grupos se organizem, aluguem uma *Topic* e sigam até Mossoró para conferir os lançamentos nas salas de exibição.

O que está por trás dessa relação com o cinema? Até aqui, compreendemos a capacidade transformadora desse equipamento cultural no espaço urbano, mas quais sentidos internos o público constrói durante o processo de especiação, tornando essas experiências tão duradouras? Além disso, como essa vivência persiste em um cenário repleto de novas formas de consumo audiovisual? Os relatos dos entrevistados oferecem pistas para essa reflexão.

O proprietário do Cine Jaguar, por exemplo, comparou sua experiência como espectador ao longa-metragem *Cine Holliúdy* (2012), dirigido por Halder Gomes, destacando as semelhanças entre sua trajetória e o filme que retrata a resistência do cinema em cidades interioranas.

Era a cara daquilo [filme *Cine Holliúdy*]. Tinham aquelas projeções que pegavam fogo, aí parava o filme. Ele [projecionista] ia emendar a fita. Pausava, cortava e muitas vezes amassava, aí a turma fazia uma confusão danada (T.Z., proprietário do Cine Jaguar).

As dinâmicas vivenciadas por T.Z. dialogam com as experiências do projecionista do 5 de Junho em seu local de trabalho em que situações singulares ao modo de exibição dos cinemas antigamente são vistas com um apreço nostálgico.

Eu fui passar um filme de faroeste e troquei os rolos, aí *um cabra* [personagem do filme] tinha morrido de um tiro no cavalo. Quando foi no final do filme, *o cabra* apareceu vivo de novo. Aí o público balançou as cadeiras e gritou (D.M., projecionista do Cinema 5 de Junho).

Fitas trocadas e/ou queimadas durante a exibição são situações comuns da época que o processo de projeção era mais manual, assim, os depoimentos contextualizam esse período da projeção cinematográfica na perspectiva de especiação e projeção, respectivamente. Entretanto, o que observo em ambos os relatos é como a reação do público no cinema foi evidenciada nas frases “a turma fazia uma confusão danada” e “o público balançou as cadeiras e gritou”, o que acentua uma característica do comportamento coletivo

em uma sala de cinema como um espaço de experiência compartilhada.

Mesmo que a situação configure um erro técnico durante a exibição, essa característica não é vista como um defeito, mas sim exaltada a partir das interações que ela suscitava, como se a falha na projeção fosse apenas um plano de fundo para as dinâmicas sociais que aconteciam ali.

Mais do que um espaço de consumo cinematográfico, o cinema representa possibilidades de socialização e desenvolvimento de vínculos afetivos entre os espectadores. Ao entrevistar os frequentadores das antigas salas da Tijuca, Talitha Ferraz (2009) se depara com relatos de relacionamentos amorosos que aconteceram por causa dos cinemas.

Outro fato notável são as recorrentes lembranças de episódios ligados a paqueras, namoros e flertes, sempre com os cinemas da Praça como pano de fundo. A maioria dos entrevistados, em vários momentos, expõe situações vividas e assume que nesse ambiente os relacionamentos amorosos ocorriam em grande escala. O cinema às vezes aparece nas falas como um pretexto que moças e rapazes encontravam para se aventurar amorosamente (Ferraz, 2009, p. 115).

Faltar aula para ir ao cinema, falsificar identidades para conseguir assistir filmes de classificação etária maior e economizar o dinheiro do transporte para poder comprar ingresso foram algumas das vivências dos frequentadores dos cinemas da Praça Saens Peña, que caracterizam a experiência no local como uma “festa” (Ferraz, 2009).

Barone (2008) destaca a singularidade das salas de cinema frente às novas possibilidades midiáticas de consumo fílmico, questionando as previsões que antecipavam a morte do formato, mas compreendendo o efeito que o aumento do interesse do público nessas novas tecnologias teve nos formatos mais tradicionais.

As chamadas mídias alternativas, televisão, DVD, Internet e telefones celulares, incrementam as vendas, mas não constituem um sistema que substitua a sala de cinema. Inclusive, contribuem para a redução do público das salas, um fenômeno global que evidencia transformações profundas na estrutura clássica de produção, distribuição e exibição. Decreta o fim de uma era, mas não necessariamente a morte do cinema, como afirmam alguns, entre os quais o cineasta Peter Greenaway (Barone, 2008, p. 10).

O texto do autor se refere a um contexto em que o *streaming* não era uma força considerável como observamos hoje em dia. Logo, esta pesquisa se posiciona em uma conjuntura em que a concorrência entre o cinema e o digital ganha novas nuances com o surgimento de novas plataformas. Visualizo a prática de especiação no cinema em uma perspectiva que a diferencie de outras formas de consumo de filmes.

Em uma abordagem semiótica, Marcos Kahtalian (2022) analisa salas de cinema como dispositivos geradores de significados múltiplos, desde da relação entre espectador e

filme, até aos possíveis efeitos de sociabilidade. Nessa perspectiva, a frequência e ida ao cinema se confunde com o próprio significado do objeto cinema e a atribuição de significado a esses espaços fortalece o vínculo com os frequentadores.

Isso quer dizer precisamente o seguinte: que a sala de cinema é um espaço significante, e não meramente um espaço vazio onde se projeta o filme. Por ser, pois, um espaço significante, a sala será capaz de produzir efeitos de significação os mais diversos: desde efeitos de implicação ontológica, isto é, na própria definição do objeto, sejam efeitos epistemológicos (aquilo que se pode conhecer do filme, aquilo que se consegue sentir), sejam efeitos de sociabilidade e de colocação do cinema como gerador de afetos na urbanidade (Kahtalian, 2022, p. 138).

Compreender o cinema como um agente transformador do tecido urbano e social significa enxergá-lo além de sua função exibidora. Sua relevância não se limita ao acesso à arte e cultura, mas se manifesta nas interações que estabelece com os indivíduos, criando subjetividades que transcendem o momento da exibição e permanecem na memória coletiva. Mais do que os filmes em si, são essas experiências vividas que se perpetuam, construindo laços afetivos entre o espaço e o público.

A memória da ida ao cinema atua como uma mediação cultural que conecta diferentes gerações de espectadores, influenciando suas formas de interação com o audiovisual no presente. Mesmo com a concorrência de diversos formatos de consumo midiático, as lembranças das antigas salas de exibição ressignificam o ato de assistir a um filme, transformando-o em uma experiência social e compartilhada.

Essa mediação da memória não apenas reforça os laços afetivos com o cinema, mas também estimula novas formas de apropriação e engajamento, como as viagens organizadas para Mossoró e Limoeiro e a criação do Cine Jaguar.

Dessa forma, a memória do cinema em Russas não é apenas uma recordação passiva, mas um mecanismo de resistência e reconfiguração das dinâmicas culturais da cidade. Ela rompe com a ideia de que o consumo de filmes se limita às grandes redes exibidoras e às plataformas digitais, evidenciando que a experiência cinematográfica continua sendo negociada e ressignificada pelo público. O desejo pelo retorno dessas vivências impulsiona iniciativas que reafirmam o cinema como um espaço de sociabilidade, fortalecendo sua presença no imaginário coletivo e na dinâmica urbana.

3 O CASO DAS VIDEOLOCADORAS DE RUSSAS

Esta pesquisa começou como um questionamento sobre as dinâmicas de consumo de filmes em cidades sem salas de exibição ativas. Inicialmente, o *streaming* parecia a resposta mais óbvia para essa questão, considerando que, nos últimos anos, as plataformas digitais expandiram sua influência no mercado cinematográfico e televisivo, tornando-se parte do cotidiano de muitos brasileiros.

No entanto, a pesquisa de campo revelou um cenário mais complexo, no qual o consumo fílmico vai além dos ambientes digitais. Esse espaço alternativo não se encaixa nas categorias tradicionais do circuito exibidor ou da distribuição de filmes, pois não segue modelos padronizados de circulação audiovisual. Em vez disso, funciona como um ponto de acesso às obras cinematográficas dentro de uma dinâmica própria.

Canclini (2009) argumenta que discutir consumo implica também debater o acesso aos bens culturais, sejam eles materiais ou imateriais. Sob essa ótica, o acesso não se resume a um ato de apropriação, mas envolve interações que possibilitam experiências, trocas sociais e aproximação com o universo artístico e audiovisual.

Nesse contexto, destaco um arranjo presente na cidade de Russas que estabelece um elo singular entre a população local e a sétima arte: uma antiga videolocadora.

Neste capítulo, meu objetivo é analisar as especificidades desse espaço a partir dos relatos de antigos frequentadores e do atual proprietário. Essas particularidades, por vezes, dialogam com a ausência de cinemas físicos na cidade, mas também revelam nuances próprias dessa interação. Antes de adentrar o caso específico de Russas, retomo algumas discussões do capítulo anterior, que auxiliarão na construção cronológica e epistemológica dos tópicos seguintes.

No capítulo anterior, compreendemos que o crescimento das videolocadoras em Russas ocorreu em um momento de declínio financeiro da última sala de cinema histórica do município. O CineVídeo 5 de Junho, que antes funcionava como cineteatro, operou simultaneamente como locadora e espaço de exibição até 1997, configurando-se como um modelo híbrido de fruição cinematográfica. Com a inviabilidade financeira das sessões de cinema, o proprietário manteve apenas o serviço de locação, transferindo a operação para outro estabelecimento.

Mesmo nesse novo espaço, a ideia de exibição coletiva não foi completamente abandonada. A locadora incorporou um pequeno auditório nos fundos, onde promovia sessões para o público. O administrador relembra como esse formato ganhou força, especialmente

com o lançamento de *Titanic* (1997), dirigido por James Cameron, marcando um momento significativo na história do consumo audiovisual na cidade.

Na própria locadora, havia uma sala, tipo um mini auditório. Eu arranjei umas cadeiras e um projetor simples e exibi o filme *Titanic* com a fita da locadora mesmo. Eu fazia três sessões todos os dias e as pessoas pagavam. Na sala não cabiam mais do que 30 pessoas. Eu penso que se eu tivesse continuado com o 5 de Junho, eu teria feito muito dinheiro com *Titanic* (R.B., último administrador do 5 de Junho).

Essa dinâmica reconfigura o contexto histórico das videolocadoras em Russas, já que houve um novo estabelecimento híbrido que desenvolveu suas atividades promovendo exibições coletivas de obras cinematográficas, o que demonstra a resistência da comunidade diante da ausência deixada pelo encerramento das atividades do 5 de Junho.

Seu relato destaca o sucesso das exibições coletivas do filme *Titanic* no mesmo estabelecimento que locava filmes. Dessa vez, não havia uma sala de exibição própria, mas um auditório improvisado onde as transmissões eram realizadas usando as fitas da própria locadora. O gestor demonstra certo arrependimento por ter entregue as chaves do 5 de Junho um ano antes do lançamento do sucesso de bilheteria protagonizado por Leonardo DiCaprio e Kate Winslet. Ele comenta que “teria feito muito dinheiro com *Titanic*”.

Destaco esse modelo híbrido posterior ao 5 de Junho, pois ele se manteve por mais tempo, iniciando suas atividades em 1998 e encerrando-as entre 2005 e 2006. No entanto, considero o projeto do CineVídeo como um experimento pioneiro que já buscava unir os dois formatos em um único estabelecimento.

O sucesso desse arranjo, mais duradouro que o do CineVídeo, pode ser explicado pela diferença nos investimentos necessários para manter uma sala de cinema com capacidade para 300 pessoas em comparação com um auditório para 30. A intenção dessa nova locadora não era reconstruir um cinema, mas promover um formato de consumo mais coletivo.

Essa contextualização é importante para avançarmos neste capítulo, pois me aprofundarei em duas frentes: na primeira, destacarei a atuação contemporânea de uma antiga videolocadora da cidade que hoje funciona como comércio de filmes; na segunda, focarei nas sociabilidades que ocorrem nesse espaço.

Se o surgimento das videolocadoras em Russas ocorreu por meio da hibridização com o formato coletivo dos cinemas, busco compreender se ainda existem processos de sociabilidade associados aos estabelecimentos atuais. Portanto, o foco deste capítulo será nas dinâmicas de interação social promovidas por esse formato.

3.1 “Estão bem mais dispersos”: A atual experiência de uma antiga videolocadora de Russas

Durante uma breve visita a Russas, o cineasta Halder Gomes, que se tornaria um nome influente no cenário cearense com obras como *Cine Holliúdy* e *Bem-vinda a Quixeramobim* (2022), comentou em um evento com o setor cultural da cidade que ficou surpreso com a quantidade de videolocadoras no município. Essa experiência foi relatada por E.M., participante do evento que promoveu a exibição de curtas de Halder e um dos muitos clientes das antigas videolocadoras da região.

Halder Gomes destacou: “Eu percebi que o pessoal daqui de Russas gosta muito de filme, porque vi um bocado de locadoras abertas”.

De acordo com um empreendedor do ramo, quando decidiu abrir seu próprio estabelecimento de locação de filmes em 2006, havia 22 locadoras em Russas. O fenômeno das videolocadoras é conhecido por quem vivenciou a transição do século XX para o XXI. O documentário *Cinemagia: A história das videolocadoras de São Paulo* (2017) acompanha o crescimento e a queda do setor por meio de entrevistas com empresários do ramo.

O auge das videolocadoras foi impulsionado pela popularização do *home video* e das fitas cassetes no mercado brasileiro. Em um curto período, milhares de locadoras se instalaram no território nacional. Assim como ocorreu com a televisão, o principal público dos serviços de locação, inicialmente, eram as classes A e B. Quando as classes C e D começaram a se equipar para aderir ao novo formato de consumo, as classes mais altas já migravam para os aparelhos de DVD (Almeida e Butcher, 2003).

O crescimento do DVD no mercado cinematográfico brasileiro ocorreu de forma ainda mais acelerada que o da fita cassete, impulsionado pela novidade e pelo barateamento dos aparelhos. O livro de Almeida e Butcher, lançado em 2003, que acompanha esse momento do setor, já antecipava um possível declínio das locadoras de vídeo.

Primeiro, houve a substituição da fita cassete pelo DVD, que facilitou a gravação de cópias ilegais e a expansão da pirataria no mercado. Depois, vieram a televisão a cabo e, posteriormente, os *streamings*, que transformaram os hábitos de consumo e possibilitaram novas formas de armazenamento e disponibilização de conteúdo audiovisual. Nudeliman e Pfeiffer (2010, p. 106) refletem sobre essa questão:

Se antes os custos de armazenagem e distribuição eram altos, fazendo com que somente determinados produtos com perfil popular pudessem ser ofertados, hoje é possível disponibilizar ao usuário uma variedade muito maior de opções, devido principalmente à utilização do meio digital como alternativa de distribuição

(Nudeliman e Pfeiffer, 2010, p. 106).

O mercado de videolocadoras precisou lidar com os custos de aquisição dos DVDs das distribuidoras, despesas relacionadas à manutenção do espaço físico, pagamento de funcionários e as limitações do espaço de gôndola, que restringiam a exibição de um catálogo mais amplo aos clientes. Portanto, a quantidade de filmes disponíveis nas prateleiras era determinada pelos títulos mais populares do momento, deixando ocultas ou indisponíveis diversas obras de nicho que hoje são facilmente encontradas na internet (Nudeliman e Pfeiffer, 2010). Assim, não apenas o público de alta demanda migrou para as novas tecnologias digitais, mas também um segmento mais específico, que encontrou na internet a facilidade de buscar obras menos comerciais.

No entanto, esse movimento ocorreu de forma diferente em Russas, onde as videolocadoras resistiram à chegada dos *streamings* por um bom tempo. Até 2017, ainda havia dois estabelecimentos de locação de filmes, um em frente ao outro no centro da cidade. Em 2019, um deles ainda oferecia o serviço de aluguel. Para efeitos de comparação, a *Blockbuster*, gigante norte-americana do ramo de aluguel de audiovisual, declarou falência em 2011¹¹.

Um dos empreendedores atribui essa resistência ao fato de que as pessoas ainda não tinham tanta familiaridade com as novas tecnologias. Esse cenário mudou com a pandemia, que acelerou o processo de imersão digital e consolidou os *streamings* nos lares brasileiros¹².

Mesmo com o fortalecimento das plataformas digitais, a busca por filmes em DVD não desapareceu completamente. As duas últimas videolocadoras da cidade encerraram o serviço de locação, mas passaram a comercializar filmes. Um dos estabelecimentos adotou esse modelo porque ainda possuía um extenso catálogo de DVDs em seu depósito, que foram vendidos até o estoque acabar no final de 2024, quando o último filme foi adquirido. A loja ainda permanece ativa, oferecendo o serviço de locação de jogos de videogame.

O outro estabelecimento é a Cine Vídeo, que mantém contato com distribuidores de filmes e atualiza seu catálogo com lançamentos. Apesar do nome semelhante, esse empreendimento não tem relação com a CineVídeo 5 de Junho, administrada por R.B. e mencionada no capítulo anterior e no início deste.

¹¹ Blockbuster decretou falência em 2006: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/macroeconomia/blockbuster-site-da-locadora-de-filmes-faz-atualizacao-e-fas-da-marca-especulam-retorno-da-rede/>

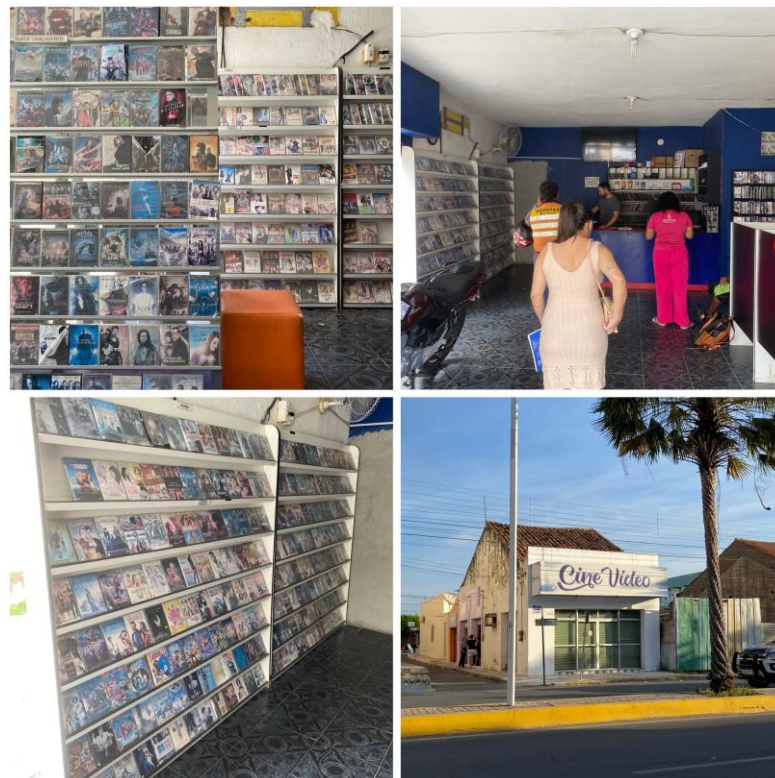
¹² Reportagem da Forbes evidencia dados da Kantar IBOPE que demonstram o crescimento das plataformas de *streaming* no Brasil durante a pandemia: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/>

Hoje, a venda de filmes na loja já não tem a mesma relevância. Tive a oportunidade de acompanhar a rotina do espaço durante alguns dias e, apesar do movimento constante de clientes, nenhum deles buscava filmes.

Assim como muitos outros estabelecimentos que atuavam com locação, a Cine Vídeo reposicionou seu negócio, reduzindo a dependência dos filmes. Atualmente, os principais serviços oferecidos estão ligados à informática, xerox, plastificação, agendamento de RG, assinatura de IPVA, boletim de ocorrências, entre outros.

Entretanto, a loja ainda mantém a aparência de uma videolocadora, com gôndolas que exibem as caixas dos antigos DVDs que eram alugados. Neste momento, quero relatar como conheci a Cine Vídeo e minha surpresa ao pensar que ainda havia uma videolocadora na cidade.

Figura 8 – Cine Vídeo



Fonte: Fotografia Rodrigo Lopes – Outubro/2023, Abril/2024 e Fevereiro/2025

Foi no dia 6 de outubro de 2023. Eu estava em um mototáxi, a caminho da panificadora que um dia foi o 5 de Junho, quando passei em frente ao estabelecimento. O nome “Cine Vídeo” no letreiro chamou minha atenção primeiro; logo em seguida, notei as gôndolas, que me remeteram às videolocadoras que eu costumava frequentar toda sexta-feira na infância. Como estava em movimento, não pude observar muitos detalhes, mas, ao sair da

padaria, dirigi-me a pé ao comércio, localizado na mesma avenida.

Ao entrar na loja, senti-me transportado ao passado. Lá estava o ambiente que fez parte do meu cotidiano, na época em que eu passava horas escolhendo filmes na videolocadora perto da casa da minha mãe. Apesar do aspecto empoeirado e desgastado das caixas de DVD, reconheci muitos dos filmes que aluguei quando era um cliente assíduo desses espaços em Mossoró.

O empresário me explica que, embora o número de interessados em filmes não seja mais o mesmo, ainda aparecem pessoas para comprá-los, só que com uma constância bem menor.

Só ficaram aqueles que tem pouco acesso à internet e aqueles que são fieis, que realmente gostam do DVD em si. [Os interessados em filmes] estão bem mais dispersos, porém tem os certos, que sempre vem (F.R., proprietário da Cine Vídeo 2024).

Acompanhei por uma semana a movimentação da loja, em dias não consecutivos e em períodos diferentes. Outubro de 2023, abril de 2024 e fevereiro de 2025 foram os meses em que visitei o espaço. Em cada ocasião, a dinâmica era a mesma: eu me sentava em um banco ao lado da recepção e observava a chegada e saída dos clientes. Alguns se interessavam brevemente pelos filmes, com comentários como “um filme desses é bom assistir comendo pipoca” ao observar as caixas de DVDs dispostas na mesa da recepção, mas ninguém apareceu para consumir de fato, nem mesmo aqueles que “sempre vem” como mencionado por F.R.

Reconheço que minha observação no comércio não abrange todas as dinâmicas que possam surgir ali. O que destaco é um retrato do momento, a partir do que pude perceber, que confirma o comentário feito pelo administrador da loja de que o público interessado na sétima arte está mais disperso. Mesmo que a disposição da loja evidencie sua relação com o cinema, ao remeter à apresentação de uma videolocadora, a movimentação dos frequentadores é direcionada principalmente aos serviços de informática, xerox e conversas com o administrador.

No entanto, percebo a necessidade de não me limitar ao que observei durante o período em campo, mas também contemplar o universo revelado pelos participantes com quem dialoguei no desenvolvimento desta pesquisa, incluindo antigos clientes das videolocadoras de Russas e o próprio empresário da Cine Vídeo.

Esse diálogo me permitiu abrir minha mente para acontecimentos e dinâmicas cotidianas da loja como espaço de comércio de filmes, práticas que, por vezes, dialogam com

o cinema e, por vezes, não, mas que nos ajudam a compreender as dimensões sociais desenvolvidas em um espaço como esse. Essas dinâmicas são relevantes para entender como as interações do público com o universo cinematográfico são múltiplas.

Portanto, direciono essas reflexões para dois pontos: um voltado ao consumo de bens materiais e outro às trocas simbólicas que permeiam a vivência dos frequentadores da loja.

3.2 “Imitando um fóssil”: O atrativo do bem físico

Em todas as locadoras eu tinha uma ficha. Acabava o filme em um canto, eu ia para o outro. Para mim assistir filme era o fim de semana. Eu consumia muito filme, então chegava no ponto em que eu tinha que repetir filme ou assistir qualquer porcaria que pegava. O negócio era consumir (B.L., participante da oficina de formação)

A palavra consumo surge nesta pesquisa a partir da relação de um dos clientes das videolocadoras russanas com o universo cinematográfico. Suas considerações nos levam a refletir sobre esse período, destacando a interligação do setor de locação, já que sua experiência como cliente não se limitava a um único estabelecimento, mas abrangia vários. Essa realidade dialoga com o relato de N.T.: “eu ia em várias [videolocadoras] para procurar o filme que queria assistir”.

O consumo interligado em vários estabelecimentos revela a busca por um tipo de conteúdo específico, atrelado aos gostos e preferências dos clientes. Portanto, esse formato não era caracterizado pela imposição das obras disponíveis nas gôndolas, mas sim pela procura guiada pelo consumidor, que explorava o cenário da cidade e os diversos estabelecimentos existentes.

Por meio desse processo, é possível investigar como os sujeitos se entendem e se posicionam em seus grupos sociais. Suas escolhas representam um fenômeno visível de suas percepções internas, desenvolvidas a partir dos significados que atribuem às suas práticas.

Compreender as escolhas dos sujeitos no ato de consumo nos leva ao entendimento do objeto teórico como um fenômeno atribuidor de sentido, já que as práticas são constituídas pelas preferências e percepções dos indivíduos. Douglas e Isherwood (2004, p. 108) defendem essa ideia ao refletirem que “quando se diz que a função essencial da linguagem é sua capacidade para a poesia, devemos supor que a função essencial do consumo é sua capacidade de dar sentido”.

É possível estabelecer um elo entre a visão de Douglas e Isherwood (2004) e a

perspectiva de Canclini (2008) sobre o consumo como atribuidor de significados. O pesquisador latino-americano dialoga diretamente com os autores ao defender que “consumir é tornar mais inteligível um mundo onde o sólido se evapora” (Canclini, 2008, p. 65). Livia Barbosa e Colin Campbell (2010) contribuem para essa compreensão ao pensarem o consumo como um constituidor das subjetividades humanas.

Entretanto, B.L., ao refletir sobre seu próprio ato de consumo, faz uma crítica aos filmes que escolhia, utilizando o termo “porcaria” para defini-los. Para ele, o ato de assistir não estava diretamente ligado à obra em si, mas sim à experiência proporcionada pelo processo de locação e recepção.

“Lá em casa era um cerimonial para assistir um filme. Era como se fosse uma degustação abrir um videocassete. O meu era daqueles de 8, 10 cabeças. Ver aqueles ‘cabeçotes’ girando fazia parte da experiência”, afirma B.L. sobre seu próprio processo de apreciação fílmica.

Pereira et al. (2015) debatem o conceito de consumo a partir da noção de experiência, distinguindo o que chamam de “consumo de experiência” da “experiência de consumo”. Para os autores, a primeira abordagem é definida como “o uso social, reforçado pelo sistema de classificação e de significação da sociedade, de bens (consumo), que sejam, em si mesmos, as práticas e as interações sociais nele envolvidas (experiência)”.

Esse objeto empírico se relaciona com as experiências imersivas que as marcas desenvolvem para promover seus produtos de entretenimento, utilizando aspectos dos mesmos para fortalecer o engajamento dos usuários. Um exemplo citado pelos pesquisadores é o parque da Universal Studios, que materializa elementos de obras cinematográficas para proporcionar a sensação de que os frequentadores estão dentro do universo dos filmes, como a criação de estruturas interativas que remetem a cenários do filme *Harry Potter*.

Para o objetivo desta dissertação, tal conceito é dificilmente aplicável às experiências relatadas pelos participantes, já que não é a experiência que está sendo consumida, mas sim o consumo que é a experiência. Portanto, os autores desenvolvem o segundo conceito:

A “experiência de consumo”, portanto, é o registro sensível, no indivíduo, da prática de consumir. Ir ao cinema para assistir um dos filmes remasterizados da saga *Guerra Nas Estrelas/Star Wars* (EUA, 1977), comendo pipoca, ou comprar um vestido no ateliê de um estilista, são “experiências de consumo”. Recorrendo às definições anteriormente apontadas, ir ao cinema ou comprar no ateliê são, então, práticas e interações sociais (experiência) envolvidas nos usos sociais dos bens, reforçados pelos sistemas de classificação e de significação da sociedade (consumo) (Pereira et al., 2015).

Os autores desenvolvem esse objeto teórico com base em estudos que entendem o consumo como uma prática que atribui significado ao cotidiano. Portanto, o ato de assistir a um filme é compreendido como parte desse conceito, tanto pela relação entre a obra e o espectador quanto pelos significados que ele atribui àquele momento.

Ao refletir sobre as subjetividades que surgem a partir do ato de consumo, é possível perceber que elas vão além da obra em si, envolvendo também práticas como comer pipoca durante a sessão ou, como mencionou o entrevistado, “ver os ‘cabeçotes’ [do videocassete] girando”.

Comer pipoca, observar os “cabeçotes” do videocassete girando, procurar o filme escolhido em várias locadoras da cidade, tudo isso faz parte de uma experiência de consumo fílmica que promove uma interação única entre o conteúdo e o espectador. Ao atribuir novos significados às práticas cotidianas, essas interações transformam a relação que o consumidor tem com suas próprias atividades, que ganham novas nuances e subjetividades ao serem integradas às dinâmicas do dia a dia. Assistir a um filme é uma coisa; assistir a um filme comendo pipoca ou vendo os “cabeçotes” girando é outra.

Há uma nuance na fala de B.L. sobre os cabeçotes e nas falas de outros participantes desta pesquisa que envolve a materialidade como um elemento diferencial na relação do público das videolocadoras com as obras consumidas.

Eu tenho uma lembrança de quando saiu a fita do Jurassic Park, demorou um mês para eu conseguir alugar esse filme. Tinha que deixar reservado. Essa fita chamava atenção porque a caixa era muito chamativa, como se estivesse imitando uma formação rochosa (E.M., participante da oficina de formação).

Ao possuir um design chamativo que reproduz a ideia de uma formação rochosa, a fita do filme *Jurassic Park* (1993) se destaca das demais, unindo elementos temáticos da obra à materialidade do artefato. Com essa configuração, a fita ganha um novo valor para os consumidores, evidenciado tanto pela alta demanda de locação quanto pela memória afetiva associada ao objeto.

Durante minha conversa com E.M., outro participante da pesquisa relembrou o material do filme: “[a fita] Era em alto relevo, né? Imitando um fóssil”, comentou B.L. sobre a fita de “*Jurassic Park*”. Nesse contexto, a materialidade não apenas serve como um ponto de contato entre o consumidor e o filme, mas também transforma a relação entre os dois, gerando novos significados atrelados a essa experiência.

Gausiski (2013) explora essa questão em uma pesquisa sobre o vinil, destacando como a materialidade do artefato produz uma experiência única no consumo de música e ressalta o diferencial do bem material para seus clientes.

Essa questão material dos discos de vinil é um dos motivos que sustentam o seu consumo. As grandes capas e encartes, que permitem melhor visualização das informações e imagens, e outras características, como cores e formato dos discos, que não influem diretamente na escuta musical também influem na compra de um LP (Gausiski, p. 93, 2013).

Embora a pesquisa da autora se concentre no mercado fonográfico, a relação entre os amantes de música e o vinil dialoga com os relatos dos participantes desta pesquisa, que destacam os pôsteres e o apelo da materialidade como elementos que geram novos significados e experiências ligadas à prática de consumo.

N.T. comenta que o mais interessante de sua vivência como cliente das locadoras era “poder ver todos os longas estampados e poder pegá-los. A coisa material, do analógico, de você sentir e ver os cartazes. Eu ficava fascinado pelos pôsteres”. Essa fala de N.T. chamou minha atenção por remeter à apresentação que ele havia feito sobre si mesmo.

Desde pequeno eu sempre fui uma pessoa criativa, sempre me interessei pelo drama e a comédia. Meu passatempo principal era ficar em frente a uma tela de TV e assistir novelas, filmes e desenhos. Todo final de semana eu ia à locadora, locava vários filmes e passava o final de semana todo assistindo em casa. Eu venho das artes visuais, as artes plásticas, logo, as imagens sempre conversaram muito bem comigo (N.T., participante da oficina de formação).

Ao se apresentar, o participante relaciona sua afinidade com a imagem e as artes plásticas à sua prática de consumo, demonstrando que, conscientemente, N.T. não dissocia o ato de consumir de sua identidade. Pelo contrário, ele os integra.

De forma direta, o participante conecta seus interesses pessoais ao ato de assistir filmes, não em um sentido de causa e consequência, mas como parte fundamental de quem ele é. Sua paixão por novelas, filmes e desenhos está diretamente ligada à afinidade que sente pelas artes.

“Sempre fui uma pessoa criativa” é uma definição que ele faz sobre si mesmo. “Todo final de semana, eu ia na locadora e alugava vários filmes” é uma prática cotidiana que faz parte de sua identidade e de como ele se enxerga, conectando o consumo à sua essência.

O arcabouço teórico de Canclini (2008) nos ajuda a entender o consumo como um processo comunicativo que reflete a identidade dos indivíduos. Nesse sentido, Campbell (2010) defende que as reações dos consumidores diante de seu próprio processo de consumo

são uma forma de compreender suas identidades. Ou seja, as escolhas de consumo, a afinidade ou rejeição a determinados bens e a percepção dos indivíduos sobre as práticas sociais podem direcionar a pesquisa à interpretação de como os sujeitos se veem.

Essa relação entre consumo e identidade nos permite refletir não apenas sobre o ato de assistir, mas também sobre a preferência pela materialidade. Relaciono o relato de N.T. sobre sua afinidade com o universo artístico e seu interesse pela imagem ao fascínio que ele demonstra pelos pôsteres nas caixas de DVD.

A materialidade se aproxima de suas subjetividades ao ampliar a sensorialidade do objeto, permitindo o toque, o olhar próximo e o manuseio. Uma simples caixa com imagens referentes ao filme se torna um universo sensível, capaz de fascinar os consumidores e atribuir novos significados à prática da especulação.

Os relatos até aqui se desenvolvem em um contexto em que os participantes refletem sobre o passado, mas suas considerações são pertinentes para pensar o presente. Apesar da afeição pela materialidade e pela prática de consumo ligada às videolocadoras, nenhum deles sabia que a Cine Vídeo ainda comercializava filmes, pois acreditavam que essa prática de consumo por meio de DVDs havia desaparecido por completo.

Embora minha observação não tenha registrado uma presença ativa de interessados em consumir filmes na Cine Vídeo, é preciso considerar a experiência do empreendedor com os poucos clientes que ainda frequentam a loja, mesmo que esporadicamente. Apesar de não ter tido contato com esses frequentadores ativos, as reflexões dos outros participantes podem se relacionar aos depoimentos do empreendedor sobre esse público.

A questão da materialidade aparece no relato de F.R., que destaca um diálogo com um cliente interessado em expandir seu acervo pessoal de filmes. Em vez de comprar as caixas de DVD, ele adquiriu apenas as capas, pois não tinha mais espaço para armazená-las em casa. Apresento esse diálogo separando as falas do proprietário da Cine Vídeo (F.R.) e do consumidor (Cliente) para facilitar a compreensão da conversa.

Ele comprava de rumo aqui. Ele não queria saber qual era o filme que chegava, ele queria saber se chegava.

Teve uma vez que ele disse: Cara, eu não tenho onde botar mais meus DVD's.

Aí eu disse: Compra a capa. Tú quer quantas capas, umas 20, 30?.

Cliente: Não, eu quero uma caixa.

F.R.: Tú tem certeza?

Cliente: Tenho, pode botar uma caixa. Vem quantos?

F.R.: 250.

Cliente: Pode botar uma caixa (F.R., proprietário da Cine Vídeo).

Como as caixas dos filmes ocupavam muito espaço em sua estante, o cliente optou por comprar somente as capas dos DVDs, destacando que a materialidade atribui novos significados a sua perspectiva como espectador das obras. Ele poderia simplesmente deixar de adquirir os materiais físicos, mas escolheu uma opção que pudesse conter essa fisicalidade sem minimizar tanto o espaço disponível em seu acervo pessoal.

Portanto, mesmo em um universo digitalizado, ainda resiste um certo tipo de apreço ao material, que pode tanto se relacionar aos interesses e preferências pessoais dos indivíduos, como também podem destacar uma proximidade entre o público e a obra a partir da fisicalidade do processo de consumo.

Outro caso que destaco é de uma cliente que entra em contato com a loja a partir do aparelho de outra pessoa, pois não possui um bom acesso à internet em sua residência.

Tem o caso de uma senhora que vai na casa de outra pessoa só para pegar internet para falar comigo e dizer qual o filme que ela quer. Faz um tempo que ela não vem, acho que é por causa dos rios que encheram e não tem um bom acesso de lá para cá. É um pouco longe. Ela mora numa localidade... é como se fosse no interior do interior, já é bem mais distante, mas é dentro de Russas (F.R., proprietário da Cine Vídeo).

Esse exemplo destaca que, embora minha observação na loja não tenha registrado muitas interações relacionadas ao universo cinematográfico, existe um público interessado na Cine Vídeo como espaço mediador da sétima arte, a ponto de se esforçar para fazer ligações e reservar seus filmes.

A forte presença dos *streamings* no cenário nacional não se opõe ao que observo, mas o complementa. Mesmo em um contexto onde as plataformas digitais são predominantes, ainda há interesse em outros formatos.

O processo de fruição, no entanto, depende de condições que vão além da simples especiação. Se não há acesso à internet, o processo de recepção será dificultado em múltiplos formatos. O *streaming* é um meio que exige uma boa conexão, mas a observação de F.R. sobre o contato com uma de suas clientes mostra que a dificuldade de acesso também interfere em outras possibilidades de fruição.

O esforço de ir até a casa de alguém para pegar internet revela que há um significado na prática de comprar filmes nesse formato específico, seja por uma relação de dependência (sendo o único meio disponível) ou por uma preferência pessoal (o cliente tem acesso a outros meios, mas escolhe a videolocadora).

Apresento essas duas possibilidades porque considero a dificuldade de acesso à internet como um fenômeno que limita o processo de consumo fílmico, especialmente em um

contexto tão digitalizado.

Essa limitação também pode ser física, já que a ausência da cliente pode ser explicada pelo aumento dos rios, que dificultam o acesso ao estabelecimento físico. Portanto, as condições do local onde o sujeito vive podem interferir diretamente na forma como ele consome. Existem situações que facilitam o acesso e outras que o limitam.

Neste ponto da pesquisa, falo principalmente em possibilidades, pois, como mencionei, não tive contato com o público de clientes atuais e baseio-me nas observações do proprietário da loja, que considero pertinentes, já que seu olhar vem de um lugar de proximidade com o objeto. Destaco minha inquietação para explorar essa questão em estudos futuros e esclarecer essas dúvidas.

Neste momento da pesquisa, em que discuto o consumo como um elemento de interação entre o público e a sétima arte, destaco a materialidade como um diferencial na fruição por meio de DVDs, dinamizando o processo de consumo por meio de seus aparelhos e objetos e atribuindo novos significados à prática, que se relacionam com a forma como o indivíduo se compreende.

A Cine Vídeo é um exemplo de que essa materialidade no consumo de filmes ainda resiste, embora não tenha a mesma força de antes. A falta de constância do público em consumir por esse meio reflete a diminuição dessa prática no cotidiano dos clientes.

2.3 “A senhora vai para onde com esse galo?”: Cine Vídeo como um vetor de sociabilidades

Sentado em um banco, observei o vai e vem de clientes na Cine Vídeo, torcendo para que aparecessem pessoas interessadas em filmes para que eu pudesse conversar com elas. No entanto, como já comentei, esse movimento não ocorreu.

Os clientes do estabelecimento estavam muito mais interessados em outros serviços, como xerox, plastificação, informática e transferências de músicas para o *pen drive*. Entretanto, a visita à loja raramente se resumia ao ato da compra, pois os clientes aproveitavam para conversar, contar histórias e discutir interesses durante o processo. Na verdade, muitas das pessoas que apareciam nem sequer compravam algo; iam apenas para conversar.

Fui à loja em busca de interações relacionadas ao universo cinematográfico, mas acabei compreendendo que a cultura vai além de “um corpo de trabalho intelectual e imaginativo, ela também é essencialmente todo um mundo de vida”, como afirma Raymond

Williams (2011, p. 349).

As práticas cotidianas são janelas para entender as dimensões culturais dos grupos sociais, relacionando-se com diversos aspectos do estilo de vida dos indivíduos. Busquei intersecções com o cinema e as encontrei, mas não da forma como esperava. Precisei ampliar meu olhar para as vivências além da sétima arte para compreender como essas instâncias poderiam interagir.

Enquanto destaca sua experiência como cliente das videolocadoras e seu fascínio pela materialidade do processo de consumo, B.L. relata: “Tinha que entregar a fita rebobinada, se não pagava uma multa, mas eu fazia tanta amizade que os proprietários nem cobravam mais”.

Ao mencionar que fazia amizade com os proprietários das locadoras, ele revela uma relação que vai além das trocas mercadológicas entre cliente e dono, envolvendo uma conexão afetiva desenvolvida a partir de um contato que começa de forma objetivamente comercial.

Na minha primeira visita à loja, um grupo de clientes se reuniu, interessado no meu objeto de pesquisa. Expliquei meu projeto e pude ouvir as percepções de alguns presentes. “Cinema aqui não dá certo, porque as pessoas daqui não têm cultura”, disse um dos frequentadores da Cine Vídeo.

Ele comenta sobre uma inércia da comunidade em realizar atividades culturais e esportivas, relacionando essa questão à ausência de salas de exibição. Sua interpretação também é uma reflexão sobre si mesmo: “todo dia eu corro na avenida ali na frente”, e uma comparação com as atividades que observa em seus vizinhos e conhecidos, ao afirmar que as pessoas só querem sentar na calçada e “focar” sobre a vida dos outros.

Não concordo com o posicionamento que ele defende, pois parte de uma visão tradicionalista do que é cultura, que se opõe à leitura que pretendo fazer nesta pesquisa. No entanto, destaco sua fala por expor as relações cotidianas com as preferências de espectação do público e por defender tal posicionamento justamente em um espaço que promove essa mediação.

Mesmo em um contexto pouco favorável para a manutenção de estabelecimentos que começaram como locadoras, a Cine Vídeo ainda é um ponto de resistência que aproxima o público da sétima arte e estimula reflexões, discussões e críticas sobre o universo cinematográfico.

Um comércio, ao ser entrelaçado pelas práticas sociais cotidianas, pode se tornar um ponto de encontro para as pessoas conversarem, discutirem interesses, debaterem e

fortalecerem laços afetivos.

Essa conexão entre proprietário e clientes é algo que observei nas dinâmicas atuais, que se expandem para além do universo do cinema. F.R., na sua condição de administrador, é o único responsável pela Cine Vídeo, atuando como empreendedor, funcionário e ponto de contato entre o público e os serviços da loja. Ele me contou a história de um presente inusitado que recebeu de uma cliente.

O mais interessante daqui é que muitas pessoas não vêm pelos serviços. Às vezes, elas vêm para conversar. Uma senhorinha veio, gravou umas músicas e quando foi no outro dia, ela voltou com um saco vermelho. Eu vi um negócio preto ali dentro se mexendo e imaginei que fosse um tejo, mas na realidade era um galo. Um galo preto bem grande. Aí eu disse assim para ela: ‘A senhora vai para onde com esse galo’. Aí ela disse: ‘Não, eu trouxe aqui para você’ e o galo vivo lá na sacola (F.R., proprietário da Cine Vídeo).

Entendemos no capítulo anterior que o cinema físico, como equipamento cultural urbano, não só possibilita um ponto de acesso à sétima arte, como também dinamiza as cidades e estimula relações sociais a partir do processo de espetação. As interações sociais na Cine Vídeo resgatam essa possibilidade de desenvolver as sociabilidades a partir de um espaço que possibilita a fruição fílmica.

Portanto, o consumo pode não ser apenas um ponto de contato com produtos e serviços, mas também funcionar como um facilitador do desenvolvimento de grupos sociais associados a partir de gostos pessoais, interesses e vivências compartilhadas, ou seja, a construção de vínculos humanos geradores de uma coletividade entrelaçada pelas práticas e visões em comum (Canclini, 2008).

F.R. foi presenteado com um galo por uma cliente, não apenas por exercer sua função profissional, mas por agir como um facilitador para que muitos membros da comunidade tenham acesso aos serviços e produtos que sozinhas elas não conseguiriam. Nessa dinâmica, os filmes também são objetos facilitados pela Cine Vídeo como instância mediadora.

Eu nem imaginava isso, né? Como é que eu ia fazer para guardar esse galo? Eu disse que não precisava, mas ela insistiu que eu ficasse. Eu lembrei da minha vó e dei o galo para ela. Passou um tempo e a senhora voltou para a loja e perguntou se gostei do presente. Eu disse que tinha gostado e que dei para minha vó. Depois de um pedaço, ela trouxe outro galo para mim (F.R., proprietário da Cine Vídeo).

O desenvolvimento desses laços afetivos conduz a trocas que estão relacionadas ao universo cinematográfico, quando é do interesse de ambas as partes. F.R. me mostrou revistas (FIG 9) sobre cultura pop que recebeu de um dos clientes da loja que se interessa pelos filmes.

Com esse contexto, entendo que as trocas simbólicas e materiais que desenvolvem essas sociabilidades se relacionam com o interesse e as vivências dos agentes participantes dessa interação, regulada também pelo consumo.

Figura 9 – Presentes recebidos pelo empreendedor da Cine Vídeo



Fonte: Fotografia Rodrigo Lopes\Fevereiro 2025

O cinema como ponto de interesse se torna um vetor que estimula formas de sociabilidades que estão entrelaçadas nesse contexto, como revistas de cultura pop, quadrinhos de personagens famosos no cinema e adesivos referentes a filmes e séries. O proprietário do estabelecimento me mostrou o adesivo de *Power Rangers* (Fig 9) que ele ganhou do mesmo cliente, mostrando que essas sociabilidades se relacionam diretamente com a cultura audiovisual.

Enquanto conversava com o empresário, dava uma olhada na revista que o mesmo cliente o havia presenteado.

Por exemplo, essa revista que você está usando. Ele [o cliente] vem até aqui, pergunta se eu já li, aí eu digo que sim. Alguns minutos depois, ele aparece com mais revistas para que eu leia e já faz uns três anos que ele traz revista para mim.

Quando ele vem nas segundas-feiras, ele sempre me pergunta se eu sei qual o filme que está passando na Tela Quente (F.R., proprietário da Cine Vídeo).

Mesmo que os filmes não sejam tão procurados como eram antes, o universo da sétima arte aparece nas sociabilidades que se desenvolvem em um espaço como a Cine Vídeo, seja nas conversas ou na troca de presentes.

Portanto, a Cine Vídeo não se limita como um espaço de acesso ao conteúdo cinematográfico, pois envolve práticas de troca simbólica e material (como DVDs, revistas, adesivos, etc.), que não só reforçam a sociabilidade local, mas também geram uma série de significados associados a essas trocas. Esse consumo, então, se configura como uma interação entre os indivíduos e o cinema, mediada por objetos, práticas culturais e sociais, e pela própria cidade de Russas.

No início deste capítulo, comentei brevemente sobre o *streaming* como um caminho que me parecia óbvio para entender as práticas de consumo de filmes em uma cidade onde não há cinema físico. Ao desenvolver este estudo, essa obviedade não foi necessariamente negada, pois todos os participantes destacaram as plataformas como principais mediadoras de conteúdo audiovisual, tanto daqueles que consomem muito, como dos que não têm o costume de assistir.

O grande diferencial é que o *streaming*, mesmo predominante como principal meio de fruição cinematográfica, aparece de forma tímida nos relatos dos participantes. Os comentários sobre as plataformas são breves, quando não são negativos ou comparados com inferioridade.

Essas reações negativas podem sinalizar a busca por outros formatos de consumo e/ou o uso das plataformas de forma menos engajada. Canclini (2009) ao discutir as transformações conduzidas pelos novos dispositivos de acesso à cultura, destaca que o aumento da conectividade também produziu um empobrecimento das interações sociais.

Complemento essa perspectiva a partir do estudo de Roberto Leão (2014) sobre a espectadorialidade do DVD e de como as últimas inovações tecnológicas estão se direcionando para um modelo individualizado de consumo, na busca do que o autor chama de “lar autossuficiente”. A ideia dessa reconfiguração está pautada nas transformações tecnológicas voltadas ao privado, onde os lares possuem equipamentos suficientes para garantir entretenimento.

Canclini (2009) reflete sobre essa questão em uma perspectiva ainda mais individual, pensando nos novos aparelhos como artefatos que repensam também a centralidade do lar. Se antes, havia o telefone da casa, o direcionamento atual é de que cada

membro da família tenha seu próprio *smartphone*. A questão que o pesquisador destaca é que, mesmo que exista mais possibilidades de conexão e velocidade de informação, essa nova configuração pode causar um enfraquecimento da integração dentro de comunidades.

Isso direciona meu olhar para uma perspectiva menos global e mais local, como o próprio autor defende no seu texto. Por mais que as novas plataformas consigam conectar comunidade globais de interesses comuns e aproximar diferentes culturas a partir da conexão, é possível pensar que as localidades se tornem mais dispersas nessa nova configuração.

Em vez de ser um processo individual, como no consumo digital e online, o consumo cinematográfico em Russas, através de espaços como a Cine Vídeo, se dá de forma coletiva. A mediação do consumo se dá não apenas pela experiência sensorial e material do manuseio dos DVDs e pela troca de objetos relacionados ao cinema, mas também pela forma como essas interações contribuem para a formação de identidades coletivas. O consumo cinematográfico, assim, cria laços afetivos e reforça a identidade local

Por isso, o enfoque desta pesquisa está nos arranjos locais desenvolvidos em uma comunidade interiorana, pois esses espaços representam caminhos para compreender como os pequenos grupos se reorganizam em um contexto cada vez mais globalizado.

Não compreendo a configuração atual como uma vivência imposta ao cotidiano da contemporaneidade e impossível de ser contrariada, justamente porque entendo a Cine Vídeo como um formato de interação que possibilita a produção de subjetividades e de dinâmicas de integração social que outros formatos não viabilizam.

Logo, a Cine Vídeo é mais do que uma loja de acesso a filmes, pois, é também um espaço mediador de interações sociais. Não nego que outros formatos, como o *streaming*, possam propiciar diferentes e relevantes dinâmicas de interação para a formação de uma comunidade, mas destaco a força que existe em arranjos ditos como ultrapassados.

Compreendo o consumo como uma forma de interação por possibilitar o acesso às obras da sétima arte e fortalecer grupos sociais a partir dos laços afetivos. Na perspectiva de um comércio local, essas interações são singularizadas pela fisicalidade do processo de fruição e pela constituição de uma rede social mais local e menos global, onde as trocas acontecem por meio de um formato no qual o presencial supera o digital.

A transição do consumo físico para o digital (*streaming*) não apagou completamente o valor das videolocadoras no cotidiano da cidade, que continuam sendo espaços de troca simbólica e material. A Cine Vídeo, portanto, ilustra a dinâmica de consumo local, onde o ato de assistir a filmes vai além do simples acesso à obra e se configura como uma prática de integração social.

Essa troca presencial, que se opõe à individualização das plataformas digitais, revela como o consumo de cinema em Russas é profundamente enraizado em relações afetivas e comunitárias. Seu estudo aponta para uma visibilidade das práticas de consumo que ainda buscam a materialidade e as trocas pessoais, fazendo com que o consumo digital e o local coexistam, com impactos diferentes nas subjetividades dos consumidores.

4 A PRODUÇÃO EM RUSSAS E UMA OFICINA DE CINEASTAS

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, busquei espaços onde pudesse identificar um público interessado em cinema em Russas. Dialoguei com representantes de centros culturais, entrei em contato com jovens estudantes da UFC em Russas, que estavam desenvolvendo o projeto de um cineclube, e me informei sobre um antigo programa, criado em Flores, subdistrito de Russas, para a produção e exibição de curtas com crianças.

Em determinados momentos deste estudo, considerei integrar alguns desses projetos à dissertação, seja promovendo exibições em alguns desses espaços, seja dialogando com os participantes. No entanto, ao conversar com alguns agentes que integram esses grupos, percebi a inviabilidade dessas abordagens para esta pesquisa. Primeiro, pela ausência de recursos necessários para a realização de exibições e, segundo, pela própria falta de iniciativas que promovessem o encontro do público interessado em cinema durante o desenvolvimento deste estudo.

Relato esse afastamento porque considero importante destacar que a dificuldade do município em fomentar atividades culturais cinematográficas encontra obstáculos específicos em cada uma dessas iniciativas.

A Oficarte, centro cultural com o qual dialoguei, não possuía recursos para organizar um evento que reunisse esse público em seu espaço. O LabSoci, que busca desenvolver exibições em formato de cineclube na UFC de Russas, reduziu suas atividades de projeção ao longo desta pesquisa. Além disso, não havia previsão para uma nova iniciativa de produção e exibição de curtas-metragens, como ocorreu em Flores em 2022.

Considero cada um desses casos relevante, e um olhar mais aprofundado sobre eles poderia se concentrar nos desafios enfrentados por cada projeto para viabilizar ações culturais. Entretanto, cada uma dessas dinâmicas exigiria novas investigações, demandando um aprofundamento teórico e metodológico específico.

Menciono esses projetos aqui como exemplos que demonstram que o cenário de Russas não se restringe aos casos escolhidos para esta investigação. Não busco demarcar as instâncias que observei e das quais participei como os únicos arranjos que propiciam essa aproximação entre o público e a sétima arte, pois reconheço a importância de outras atividades e espaços que promovem essa interação.

Ainda assim, me deixei levar pelo campo e pelas dinâmicas que me aproximaram do contexto cinematográfico de Russas. As escolhas desta pesquisa refletem a viabilidade da

minha participação nos arranjos que se consolidaram, bem como o interesse dos agentes em integrar a construção deste estudo.

Entretanto, em uma etapa pós-qualificação, percebi que algo ainda faltava nesta pesquisa. Já havia me debruçado sobre a questão da memória associada aos antigos cinemas e sobre o consumo como produtor de sociabilidades e sentidos.

Foi então que a Secretaria de Cultura de Russas (Secult) anunciou cursos gratuitos de formação em cinema, com início previsto para fevereiro. Compreender o cinema no município não apenas pela perspectiva da espetação, mas também da criação, parecia um caminho viável e coerente com a proposta desta pesquisa.

Tive a oportunidade de participar dos encontros de uma das turmas e dialogar com os participantes das oficinas.

Neste capítulo, focarei na produção cinematográfica como um objeto de interação entre a comunidade e o cinema, observando o contexto de Russas enquanto município interiorano e destacando a atuação dos agentes locais no desenvolvimento da sétima arte.

4.1 “Hoje, temos quem produz, mas não temos onde exhibir”: Curso de formação em cinema

Anunciado em 16 de janeiro de 2025, o curso de formação em cinema teve início em 14 de fevereiro e segue em desenvolvimento até 13 de abril. Ele contempla oficinas presenciais e remotas voltadas para diferentes áreas do setor audiovisual.

As quatro oficinas oferecidas foram: fotografia para cinema, roteiro cinematográfico, direção cinematográfica e produção para audiovisual. Tive a oportunidade de participar de quatro encontros da oficina de fotografia para cinema. Durante essas sessões, entrei em contato com os participantes, observei o engajamento dos inscritos no programa e conheci suas percepções e motivações em relação ao projeto.

A oficina aconteceu no cineteatro do CEU das Artes, um espaço cultural e esportivo inaugurado em 2014¹³, que conta com biblioteca, sala multiuso, auditório, quadra poliesportiva, pista de skate, entre outros equipamentos.

A estruturação das aulas ficou assim:

- Sexta-feira, 21/02/2025 (noite) - 17 participantes. Temática: Análise fílmica.

¹³ CEU das artes foi entregue à população russana em 2014: <https://russas.ce.gov.br/informa/5960/ceu-das-artes-e-esportes-ser-entregue-popula-o>

- Sábado, 22/02/2025 (manhã) - 20 participantes. Temática: Aula prática com iluminação externa.
- Sábado, 22/02/2025 (tarde) - 13 participantes. Temática: Aula prática com iluminação artificial.
- Domingo, 23/02/2025 (manhã) - 17 participantes. Temática: Pós-produção.

Figura 10 – Curso de formação em Cinema



Fonte: Fotografia Rodrigo Lopes/Fevereiro 2025

A primeira aula que acompanhei focou na identidade visual de alguns dos principais cineastas da atualidade. Nomes como Wes Anderson e Stanley Kubrick foram citados como exemplos de autores com estilos visuais marcantes. Quando os alunos foram questionados sobre cineastas que possuíam uma marca própria de filmagem, um dos participantes comentou: “O Quentin Tarantino costuma filmar de dentro do porta-malas.”

Nessa ocasião, o professor também abordou os diferentes planos que podem ser utilizados na criação audiovisual, os sentimentos que evocam e sua relação com determinados gêneros cinematográficos. Um dos participantes perguntou sobre o uso do plano holandês, caracterizado pela inclinação da câmera em relação ao horizonte, em cenas de terror: “Eu abri um roteiro e tem uma cena em que um personagem corre e olha para trás, mas não há

ninguém. Quando ele se vira, um ser aparece. Nessa cena, poderíamos usar o plano holandês?”.

Para exemplificar a utilização das cores no audiovisual, o professor citou o filme *Mommy* (2014), do diretor Xavier Dolan, explicando que o cineasta atribui cores aos personagens para demarcar sentimentos ou trajetórias narrativas. Com isso, um dos participantes perguntou se era necessário atribuir uma cor específica para cada personagem da trama.

“Ela tem um trauma na escola que ocasionou essa gagueira, e o protagonista representa um confronto com o próprio trauma”, disse N.T. após a exibição de algumas cenas da obra de Xavier Dolan.

Nesse primeiro momento, percebi que os questionamentos dos participantes estavam relacionados a perspectivas práticas do fazer cinematográfico. Suas dúvidas evidenciavam tanto uma proximidade com o processo de criação, como o participante que mencionou o roteiro que leu, quanto uma afinidade com determinados cineastas atuantes, como Quentin Tarantino, citado anteriormente.

Esse primeiro encontro me levou a querer entender melhor as motivações de cada um para estar ali. Assim, na aula seguinte, me apresentei, expliquei sobre minha pesquisa e pedi que compartilhassem o que os levou a se inscrever nas oficinas.

As principais motivações relatadas foram: hobby, desejo de entender melhor os filmes de seus cineastas favoritos, curiosidade sobre os bastidores, afinidade com o mundo da comunicação e vontade de fazer cinema. Um ponto que me surpreendeu foi o fato de que boa parte dos participantes já tinha experiência com a produção audiovisual, tanto em ficção quanto em documentário.

Graças aos equipamentos disponíveis e à estruturação da sala, os encontros seguintes aprofundaram, de forma prática, a produção audiovisual, explorando a iluminação natural na área externa do centro cultural e a iluminação artificial dentro da sala onde ocorriam as oficinas.

Na última aula, foi feito um panorama sobre a etapa de pós-produção, abordando questões como tratamento de imagem, parâmetros técnicos dos arquivos digitais e o resultado final das gravações realizadas durante as oficinas. Foram demonstradas diferentes formas de tratamento e possibilidades de montagem das cenas captadas.

As oficinas proporcionaram aos alunos um ensino básico, tanto conceitual quanto técnico, abordando desde a análise fílmica até o manuseio de equipamentos profissionais para a produção audiovisual.

Durante as aulas teóricas, os participantes se engajavam trazendo exemplos de obras que assistiam e que se aplicavam ao tema do encontro. Já nas aulas práticas, a curiosidade pelo aspecto técnico e a atenção durante as demonstrações revelavam o desejo de aprender por meio da experimentação e do uso de técnicas cinematográficas.

Figura 11 – Participantes do curso de formação em Cinema



Fonte: Fotografia Rodrigo Lopes\Fevereiro 2025

Em alguns momentos, os alunos puderam escolher o tipo de iluminação que consideravam mais apropriado para a gravação, propor sugestões sobre o posicionamento da câmera e a iluminação da cena, além de tomar decisões criativas durante a pós-produção. Assim, as oficinas não se resumiam a palestras, mas eram espaços colaborativos de criação, nos quais a experiência dos alunos, tanto como cinéfilos quanto como criadores de audiovisual, proporcionava novas formas de engajamento e desenvolvimento das aulas.

Ao observar o contexto cinematográfico atual de Russas, percebo um contraste entre o fortalecimento da criação audiovisual e o enfraquecimento dos espaços de exibição. A Coordenadora de Ação Cultural da Secult de Russas reforça esse entendimento ao comentar: “Antes, nós tínhamos cinema, mas não tínhamos produção. Hoje, temos produção, mas não temos onde exibir”.

A relação entre os cursos de formação e a ausência de um cinema físico surgiu espontaneamente durante minha participação em campo, não foi um tema que precisei

estimular. Inclusive, um dos comentários na postagem do Instagram anunciando as oficinas já demonstrava o interesse da comunidade na existência de uma sala de exibição em Russas: “Precisamos aqui em Russas de uma SALA DE CINEMA”, comentou a internauta na publicação da Secult.

O comentário se alinha com as perspectivas do público presente nas oficinas. D.V. comenta que “não costumo ir porque aqui não tem, mas sempre que tenho a oportunidade, vou em Mossoró ou em Limoeiro”.

O último [filme que vi] já está com uns um tempinho, viu? Não lembro, acho que foi dos vingadores. É aquele que o homem junta todos os anéis, que eu não sei o nome. Aí antes eu tinha assistido um, que eu nunca tinha assistido em 3D. Que é aquele com óculos, né? Que tinha sido daquele Pantera Negra. Sim. Foi o primeiro que eu assisti com aquele *óculosinho*, mas eu achei interessante, viu? Mas daí para cá eu não fui mais, porque tipo assim, também é muito longe, né? E para ir para Limoeiro a gente tem que ir fazer uma reserva nos ingressos, porque eu acho que não é todo dia que lá é aberto (D.V., participante do curso de formação).

A fala de D.V. evidencia a lacuna deixada pela ausência de um cinema em Russas e como isso influencia os hábitos de consumo audiovisual da população. Ainda que exista o interesse em assistir a filmes na tela grande, os desafios logísticos e a necessidade de planejamento antecipado para deslocamentos a outras cidades tornam essa experiência cada vez mais esporádica. Esse cenário reforça a importância de refletir sobre o impacto da ausência de espaços de exibição no fortalecimento da cultura cinematográfica local.

4.2 “Se eu pudesse, abandonava tudo para fazer só isso aqui”: Os produtores de cinema do curso de formação

Quando se fala na história do cinema do Ceará, há uma incerteza sobre quais foram, de fato, os primeiros filmes rodados e exibidos no Estado. *Procissão dos Passos* (1910) e *Ceará Jornal* (1919) são creditados como as primeiras produções cearenses, embora não se saiba quem as dirigiu. O Cinema Rio Branco e o Cinema Richie foram, respectivamente, os primeiros espaços de exibição dessas obras.

A historiadora Leila Nobre¹⁴ e a obra *Cartografia do Audiovisual Cearense* (2012) se dedicam ao estudo do desenvolvimento do cinema no Ceará, destacando os cineastas e as produções que marcaram essa trajetória, bem como as salas de exibição que impulsionaram o setor audiovisual no estado.

¹⁴ Criado pela pesquisadora, o site Fortaleza Nobre conta a história do surgimento e crescimento do audiovisual cearense: <http://www.fortalezanobre.com.br/2010/06/inicio-do-cinema-cearense.html>

Nos registros sobre o crescimento da produção cinematográfica cearense, percebe-se que a capital foi o principal cenário desse desenvolvimento. Entretanto, é importante destacar momentos em que o interior do estado se tornou peça-chave no avanço artístico e audiovisual.

Adhemar Bezerra de Albuquerque é um dos principais nomes do documentário nacional, tendo registrado eventos históricos do Ceará, como as visitas dos presidentes Washington Luís e Getúlio Vargas (Holanda, 2012). Suas lentes também imortalizaram cenas significativas do interior, como o Padre Cícero inaugurando sua própria estátua em Juazeiro do Norte e uma série de gravações para a Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas.

Outro nome de destaque é Nelson Moura, que priorizou municípios interioranos e suas manifestações culturais. Seu filme *Canindé* (1952) acompanha as romarias na cidade onde viveu por muitos anos, enquanto *Vaquejada* (1953), rodado em Morada Nova, registra as famosas festas de boi.

Quixadá foi o cenário do clássico do cinema de aventura *A Morte Comanda o Cangaço* (1960), dirigido por Carlos Coimbra. No Cariri, uma série de curtas-metragens produzidos por Thomaz Farkas destacou aspectos históricos e culturais da região.

Os festivais de cinema e a popularização da bitola Super 8 desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento do cinema cearense a partir dos anos 1970, estimulando a produção amadora e a exploração de diversos gêneros no audiovisual local. Nesse período, realizadores do Crato se destacaram, como Jéfferson Albuquerque e Hermano Penna.

A partir dos anos 1980, iniciou-se o processo de viabilização de um polo industrial de cinema cearense, que apresentou resultados mais concretos na década de 1990, durante os governos de Tasso Jereissati e Ciro Gomes (1987-1998). Sob as gestões do grupo mudancista, a política cultural deixou de ser marginalizada e passou a ocupar um papel estratégico no projeto de poder vigente (Barbalho, 2005).

Esse movimento foi impulsionado pela pressão do setor artístico cearense, que exigiu uma política cultural mais robusta. Os governos aproveitaram essa demanda para se diferenciarem das gestões anteriores, adotando um projeto alinhado aos ideais de modernização e promoção publicitária do estado.

No campo narrativo, o cinema cearense se consolidou explorando o sertão como cenário e temática central, tanto na capital quanto no interior. Essa abordagem permanece na contemporaneidade, com cineastas como Halder Gomes, Petrus Cariry, Rosenberg Cariry, Karim Aïnouz e Allan Deberton, que incorporam essa perspectiva em suas produções.

Destaco o trabalho de Deberton no filme *Pacarrete*, não apenas por se tratar de uma produção filmada em Russas, mas também pelo impacto que teve na realização desta pesquisa. O filme tornou-se um símbolo para a comunidade audiovisual local, demonstrando a possibilidade de concretização artística em um contexto interiorano.

A força de *Pacarrete* como uma referência para aqueles que desejam fazer cinema está presente também em sua temática: uma artista lutando para expressar sua arte. Mais do que isso, é a história de uma artista que deseja fazer sua arte no sertão nordestino.

Ítala Alves (2023) interpreta a protagonista não apenas como uma bailarina que vive no sertão, mas como uma representação do próprio sertão.

O sertão em *Pacarrete* é o sertão de Russas, um sertão específico, mas como em vários outros sertões, é um lugar que se pode chegar olhando para dentro e para fora, é o sertão da paisagem e das sensibilidades. Como mencionou André Araújo, já não há mais necessidade de se “falsear” ou exacerbar a aparência desse sertão na tela, pois entendemos que ele basta ser (Ítala Alves, p.112, 2023).

Esse sertão que “Pacarrete” simboliza já não é mais apenas um espaço representado pela seca e pelos coronéis. É um sertão que se multiplicou e desconstruiu a ideia tradicionalmente associada à palavra. Ítala Alves (2023, p. 17) compreende que essa perspectiva mais convencional dá lugar ao “sertão feminino, o sertão do lúdico e artístico, um sertão das sensibilidades”, que já não pode ser reduzido a uma única abordagem.

Por trás das câmeras, esse sertão também é o espaço onde cineastas buscam contar suas histórias e criar sua arte. O panorama cinematográfico de Russas não se restringe a um único tipo de narrativa, dele surgem histórias que falam “dos personagens da cidade, das origens dos homens e das mulheres. Filmes que falam da seca, de políticas públicas, das pessoas LGBTQIA+. Das vidas e dos sonhos de seus idealizadores” (Ítala Alves, 2023, p. 49).

A produção audiovisual contemporânea em Russas abrange tanto aqueles que já pavimentaram seu caminho no universo cinematográfico quanto aqueles que estão apenas começando esse percurso. Os participantes do curso de formação pertencem majoritariamente ao segundo grupo, impulsionados pelos recursos públicos e pela vontade de fazer cinema, seja por vocação, seja por oportunidade, considerando que muitos atuam em áreas distantes do audiovisual.

Eu sempre fui um cara que deixei a vida me levar profissionalmente, foram surgindo as oportunidades e eu fui seguindo. Pagando bem, eu tava indo. Saiu o edital do Paulo Gustavo aí eu fui com a ideia. Eu não sabia nem para onde ir, só tinha a ideia. Levei ideia para ele [um conhecido do audiovisual] e disse ‘cara, vamos escrever’. Ele quem foi conduzindo a parte do roteiro, eu fui dando as sugestões, né. Nesse meio tempo, a gente foi produzindo umas webseries e eu me diverti pra caramba fazendo. Que parada massa, que divertido. No filme também foi a mesma sensação.

Pô, que parada legal. Foi quando surgiu isso aqui [curso de formação] a vontade agora é de que se eu pudesse eu abandonava tudo para fazer só isso aqui agora (B.L., participante do curso de formação).

B.L. trabalha no ramo da tecnologia há 11 anos, atuando como suporte em uma empresa de sistemas, e nunca havia considerado o audiovisual como um campo de atuação até produzir seus primeiros projetos. Ele relata que a produção se desenvolveu de forma amadora, já que a equipe por trás das câmeras não tinha experiência com o processo de criação fílmica.

O processo de gravação foi totalmente juvenil. Gravamos tudo em dois dias. Se você assistir, você pode perceber que os atores vão crescendo. Vão evoluindo na gravação. Porque a gente não foi regravando ‘vamos fazer de novo’. Se o *take* tava bom, não tinha barulho, tinha nada que prejudicasse a gravação, íamos para o próximo *take*. E assim foi. Dois dias. Depois a gente foi ver que tinha um tal do continuísta. A gente foi fazendo muito remendo, puxadinho, para ver se dava certo. Agora vai ser diferente. Uma capacitação dessas aqui é importantíssima (B.L., participante do curso de formação).

Para B.L., o curso de formação representa um caminho para o aprimoramento das técnicas audiovisuais. O ato de produzir filmes já faz parte de sua experiência, mas sua busca é pela profissionalização do processo. Esse interesse pela tecnicidade do cinema também foi observado nos relatos de outros participantes, tanto daqueles que desejam aprimorar suas habilidades quanto dos que estão tendo seu primeiro contato com a produção audiovisual.

A tecnicidade, conforme discutida por Santi (2013), não se limita aos aparatos tecnológicos, mas se manifesta na forma como as práticas socioculturais são reorganizadas a partir deles. No contexto do curso de formação audiovisual em Russas, essa ideia se materializa na trajetória dos participantes, que transitam de um aprendizado intuitivo para uma compreensão mais profissionalizada do cinema. Essa compreensão opera no imaginário dos participantes como uma porta de entrada para um universo que por muito tempo pareceu distante.

O curso apareceu para mim num momento muito bom, porque eu sempre tentei prestar vestibular para cinema, mas eu nunca consegui passar. Ter essa noção da técnica, da fotografia, da produção de roteiro, isso tem me auxiliado a entender melhor como funciona a própria tecnicidade do cinema, né, a produção do cinema (N.T., participante do curso de formação).

A tecnicidade, portanto, está vinculada à "às transformações dos modos de percepção da experiência social que estes câmbios provocam" (Santi, 2013, p. 42). A oferta do curso não apenas capacita tecnicamente os participantes, mas redefine a forma como eles se relacionam com o audiovisual, antes visto como uma realidade distante.

Essa aproximação não é só da técnica, mas é também dos sonhos. N.T. vê a oficina como uma oportunidade de se aproximar de seu sonho: cursar cinema em uma universidade pública.

O desejo de atuar no cinema também foi manifestado por outros participantes, que não se limitam a pensar apenas no trabalho por trás das câmeras, mas também sonham em estar na frente delas. Como me conta D.V.:

Eu tinha vontade de ser atriz, essas coisas do tipo, aí eu me interessei [pelo curso], eu disse 'não, eu vou'. Mas como eu não tinha oportunidade de estudar para essas coisas no início, quando eu era pequenininha, eu desisti, né? Também a gente não tinha oportunidade, minha mãe não tinha condições financeira de pagar isso tudo para a gente (D.V., participante do curso de formação).

A oficina de cinema possibilita não apenas o aprendizado técnico, mas também o resgate de sonhos que, por muito tempo, foram abandonados por não serem vistos como possibilidades reais. O curso de formação ocupa esse espaço de reconstrução de um imaginário coletivo que, para muitos, tornava o cinema algo distante e inalcançável.

Essa transformação ressoa com a afirmação de Santi de que "as novas modalidades de comunicação só se tornam possíveis na medida em que a tecnologia materializa mudanças que emprestam novos sentidos às relações comunicativas" (Santi, 2013, p. 43). Dessa forma, a tecnicidade não apenas introduz novas ferramentas ao cotidiano dos cineastas locais, mas também reconfigura suas percepções sobre o fazer cinematográfico, consolidando novas formas de participação e pertencimento ao universo do audiovisual.

O sonho, antes subjetivo e inalcançável, começa a tomar forma a partir dessa introdução ao universo audiovisual por meio do curso de formação em cinema, que transforma as percepções dos agentes atuantes e possibilita um acesso gratuito ao que não é necessariamente o consumo, mas sim o resultado do consumo: o fazer artístico.

Eu tô na pós-produção de um curta de ficção e assim, há muitos anos que eu já vinha fantasiando com essa coisa de ocupar espaço de direção. Eu já fiz um curso lá na Casa Amarela quando eu morava em Fortaleza. Acho que o nome era introdução à arte cinematográfica. Eu sempre colocava [o cinema] num lugar meio distante, não só pela questão geográfica. Quando eu fiz esse curso, não tinha o curso de audiovisual na UFC, estava para começar. Acho que foi em 2010 esse curso. Tinha esse bloqueio de achar que era uma coisa bem... que não era pra a gente. Em 2019 eu fiz um minicurso no cine-festival do Allan, que ofereceu uma oficina de documentário, aí eu fiz essa oficina. Meio que reacendeu essa coisa que eu já tinha deixado adormecida (E.M., participante do curso de formação).

O imaginário que permeia a ideia de cinema muitas vezes o coloca como algo distante, não apenas geograficamente, mas também como uma experiência restrita a um certo

grupo. O relato de E.M. evidencia essa sensação de afastamento, que se intensificou quando ele morou em Fortaleza, pois o curso de cinema da UFC ainda não existia.

Essa percepção mudou quando ele participou de um minicurso no festival promovido por Allan Deberton, reforçando a importância da atuação de cineastas locais na construção de um sentimento de pertencimento à arte cinematográfica. O sucesso nacional e internacional do filme *Pacarrete* fortalece ainda mais esse processo, tornando o que antes parecia distante algo mais próximo e possível.

Tá sendo uma experiência muito massa poder participar aqui no meio do interior, no meio do Vale Jaguaribe. Ter esse curso é uma riqueza muito grande. Para mim, foi muito enriquecedor porque eu tive acesso a informações, ao conteúdo que eu não eu não tive [e nem] poderia ter acesso de forma gratuita em qualquer outro local. A facilidade de ter algo aqui dentro da própria cidade, né? É muito enriquecedor. (N.T., participante do curso de formação).

O comentário de N.T. reforça a questão geográfica como um fator determinante no acesso à formação audiovisual. Russas e o Vale do Jaguaribe são espaços historicamente marcados pela escassez de oportunidades nessa área, e iniciativas como essa oficina contribuem para minimizar essa barreira.

A localidade é sempre destacada como esse espaço demarcado pela ausência, por isso, a formação de uma integração de cineastas locais é tão importante nesse contexto. *Pacarrete* representou uma quebra dessa demarcação e a comunidade *pós-Pacarrete* se mostra atuante por considerar a obra como uma representação da possibilidade e por entender o seu papel como novos constituidores desse cinema.

Ao debatermos sobre as teorias do consumo, Canclini (2008) destaca que o papel de consumidor e produtor se confunde no contexto das práticas culturais, à medida que a agência do consumo orienta também uma formação para a criação. Os relatos dos participantes das oficinas estão distribuídos por todos os capítulos desta dissertação, porque, antes de produzirem ou se interessarem por produzir, eles também frequentavam os cinemas e visitavam as videolocadoras. O interesse pela produção nasce também a partir da espetação.

Eu fiz esse curso uma vez na Casa Amarela em Fortaleza, um curso de férias, foi só um mês. Teve aula teórica, aula prática, aquela troca com o professor e com os demais alunos, e na fotografia, quando vai para campo fazer, então assim, foi muito enriquecedor. Só que eu vi que tinha uma vírgula, porque eu queria fazer o curso. Só que como era férias, eu moro no interior, em Russas. Então assim, não era muito acessível para mim fazer lá. Mas quando eu vi que eu vinha para cá, olha, o curso voltou para cá. Ou seja, poupou viagem para poder conciliar trabalho, tudo, sabe? Foi muito bom ter vindo para cá e ter tido essa troca ainda mais, ou seja, fortalecer um pouco mais do que aprendi lá no começo do curso (S.N., participante do curso de formação).

Esse interesse não surgiu apenas durante o curso de formação em Russas, pois os participantes já buscavam outras oportunidades na área, mesmo que isso exigisse deslocamentos para outras cidades. S.N., por exemplo, relata sua experiência em Fortaleza, onde frequentou aulas de cinema, mas teve que interromper os estudos ao retornar para sua cidade, adiando temporariamente seu desejo de aprofundar-se na área.

Porém, é necessário considerar que nem todos os agentes terão condições ou disponibilidade para fazer essa viagem, por isso, a atuação dessas oficinas em Russas se torna tão importante para integrar a comunidade local.

Em uma das aulas, um dos participantes sugeriu criar um grupo para que eles mantenham contato e se auxiliem nos processos seletivos de editais e em futuras produções cinematográficas, demonstrando a percepção dos próprios agentes em construir esse novo cenário a partir dessa integração, que vai se mostrando ainda mais importante ao considerarmos que nem todos possuem uma relação próxima com o cinema.

A gente morava na casa de Taipa na época, aí quando saiu energia em 2006, minha avó ganhou uma televisão. Aí antes dessa televisão, que era nas escuras, que era na lamparina, essas coisas do tipo, a avó tinha uma televisão a bateria, não sei se tu já chegou a ouvir essas coisas, que era ligado a bateria com os cabos da televisão preta e branca. Quando chegava a novela, ligava. Quando acabava a parte, desligava a televisão. Marcava 3 minutos, ligava novamente. Era, tipo assim, o tempo que era marcado do intervalo de uma parte da novela para outra. Aí nunca tive oportunidade de assistir, assim, durante a infância mesmo, não tive oportunidade de assistir desenho, essas coisas. Só vim assistir séries, filmes a partir de quê? Eu acho que eu tinha uns 13 anos (D.V., participante do curso de formação).

A relação com o cinema e o audiovisual no interior varia conforme as condições de acesso. Para muitos participantes, a energia elétrica, a televisão e outros aparelhos de entretenimento sempre estiveram presentes no cotidiano. No entanto, para outros, como D.V., a distância dessa vivência foi ainda maior. Sem energia elétrica em casa, assistir a desenhos e filmes não fazia parte da infância, e o contato com esse universo era mediado por uma televisão a bateria, usada apenas nos momentos certos.

Se a fruição cinematográfica pode construir uma ponte para a produção, a ausência dessa espectação pode ampliar ainda mais aquele sentimento de distância. Isso nos leva de volta a uma reflexão central nesta dissertação: há aqueles que iam ao cinema com frequência, alugavam filmes em videolocadoras e viajavam para municípios vizinhos para assistir aos lançamentos do ano. Mas e aqueles que não tinham essa possibilidade por falta de tempo, dinheiro ou infraestrutura?

O relato de D.V. nos permite pensar em uma realidade ainda mais distante, em que a ausência de meios de acesso ao audiovisual molda a forma como a experiência

cinematográfica é vivida. Como alguém poderia frequentar o cinema se não há uma sala de exibição na cidade? Como viajar para assistir a um filme se o transporte não é acessível? Como comprar DVDs sem ter um aparelho para reproduzi-los?

O contexto russo não é homogêneo. As condições de acesso ao cinema e ao audiovisual variam para cada indivíduo. Não há uma solução única que contemple todas essas particularidades.

No entanto, existe um caminho.

4.3 “Eu tô usando recurso público”: As políticas públicas como facilitadoras

Ao discutir as políticas culturais no contexto nacional, Anita Simis (2007) argumenta que o projeto cultural brasileiro pode ser compreendido por meio de uma periodização que exige um olhar atento para seus grandes marcos. Segundo a pesquisadora, o período anterior aos anos 1980 foi marcado pelo autoritarismo e por práticas clientelistas, que restringiam a relação entre as políticas culturais e a população. No entanto, foi também nesse contexto que se fortaleceram os organismos públicos responsáveis por organizar o cenário cultural e ampliar a abrangência das iniciativas.

Nos anos que se seguiram ao fim do regime militar, houve um movimento de desinstitucionalização do setor, caracterizado pelo fim dos incentivos governamentais e pela extinção de diversos órgãos culturais. A omissão do governo Collor e as tensões entre a administração pública e o movimento artístico e mercadológico marcaram esse período. Em resposta à mobilização da sociedade civil, foram retomados incentivos ao audiovisual no final do governo Collor e durante as gestões de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. Entretanto, Marcelo Ikeda (2015) critica esse momento por concentrar esforços na produção cinematográfica sem investir no fortalecimento do mercado, que permanecia pequeno e centralizado.

Décio Coutinho (2012) propõe estratégias para fomentar o cinema cearense, considerando tanto a capital quanto o interior. Suas ideias dialogam com os relatos e experiências compartilhadas pelos participantes do curso de formação em Russas. Entre as possibilidades apontadas pelo autor, a capacitação surge como uma ferramenta essencial para formar realizadores que possam atuar em diversas etapas do processo criativo, e não apenas diretores ou técnicos. Esse modelo de formação descentralizada permite que os alunos tenham voz ativa na criação e contribui para romper com a concentração do setor cinematográfico no estado, ampliando o acesso de comunidades do interior e da periferia a essas políticas.

Neste ponto da dissertação, não pretendo propor soluções definitivas ou apresentar uma única resposta para os desafios enfrentados. Como mencionei, a questão é complexa e atravessada por particularidades individuais. Meu objetivo é evidenciar caminhos possíveis a partir dos estudos de outros pesquisadores e das observações feitas durante o curso de formação. Mesmo diante das especificidades do contexto sociocultural russo, pude me aproximar das histórias, relatos e experiências dos participantes por meio das oficinas.

Enxergo esse momento como o início de um processo de transformação. Em minha primeira visita à cidade, percebi as dificuldades que os centros culturais enfrentavam para desenvolver ações voltadas ao audiovisual. Pouco mais de um ano depois, essas iniciativas começam a ganhar força e estrutura. O curso de formação foi viabilizado por uma das vertentes da Lei Paulo Gustavo, que também contemplava ações de fomento e fruição. A etapa da capacitação foi deixada para o final, permitindo que o setor cultural local se organizasse e estruturasse melhor o projeto.

Essa fase da pesquisa de campo foi um ponto de convergência entre elementos antes dispersos. No curso de formação, encontrei pessoas que frequentaram as videolocadoras de Russas, assistiram a filmes nos antigos cinemas da cidade e participaram da produção audiovisual regional. Espectação, memória, consumo, produção e interações com o cinema se manifestavam nesse espaço que, mais do que uma oficina, representa um meio de tornar esse contato acessível e significativo.

Durante as oficinas, dialoguei com participantes que já haviam produzido filmes e com outros que estavam tendo seu primeiro contato com a criação audiovisual. Alguns cresceram próximos ao universo do entretenimento e da sétima arte; outros, sem acesso a energia elétrica em casa, só puderam assistir a filmes tardiamente. Enquanto alguns tiveram oportunidades de acesso à cultura, para outros essa possibilidade ainda parece distante e desigual.

No entanto, o curso de formação gratuito permitiu que todas essas pessoas, com realidades tão distintas, pudessem se reunir para discutir, refletir e interagir com o cinema. A política pública se mostrou um vetor essencial nessa aproximação, viabilizando oportunidades que, de outra forma, talvez não fossem possíveis.

A realização do curso de formação em Russas e as iniciativas que o antecederam evidenciam esse papel facilitador das políticas públicas. Foi surpreendente perceber que muitos dos participantes já haviam produzido cinema, algo que se tornou viável graças aos incentivos da Lei Paulo Gustavo. Esse contexto reforça a importância da continuidade dessas

ações, garantindo que o acesso ao audiovisual não seja um privilégio restrito a poucos, mas uma possibilidade concreta para a população do interior cearense.

Quando olhei a lista [de projetos aprovados] um par de gente que não foi contemplado e a gente iniciante na parada. Aí a gente criou a responsabilidade e o compromisso de representar, não sermos os aventureiros. Tem gente aqui que está na área a bastante tempo e não conseguiu aprovar os projetos, e a gente não pode fazer feio. Aí a gente foi pra cima mesmo e com força (B.L., participante do curso de formação).

Foi aí que surgiu o nervosismo da minha parte, porque eu pensei que tinha partido da ideia de fazer sozinho. Sozinho entre aspas né, mas assim, na cara e na coragem. Era outra mentalidade. ‘Eu tô usando recurso público’ tem uma outra pegada. Eu tô nervoso até agora (E.M., participante do curso de formação).

Observo que a realidade dos entrevistados é composta por pessoas que estão iniciando no universo cinematográfico e competindo com profissionais já experientes do setor. Nesse contexto, a política pública também serve para romper hierarquias e possibilitar essa imersão para aqueles cuja formação se distancia da criação audiovisual.

Esse roteiro, eu tinha escrito junto com outros acho que por volta de 2019. Esse de agora, eu escrevi um primeiro rascunho como um exercício, eu tinha um bloqueio com essa coisa de escrever, eu começava a escrever, olhava para a primeira linha e achava feio, o português errado. Aí eu tinha esse bloqueio, mas fiz esse exercício de escrita sem pretensão de ir atrás de recurso, eu não tinha essa experiência. Eu não vinha de uma realidade artística prévia. Tanto que passou esses anos com esses roteiros. Aí veio pandemia, aí eu estava com esse roteiros engavetados e procurei uns amigos meus que eram do teatro e disse ‘ei, tu tem vergonha de aparecer de fralda?’, aí um amigo meu ‘tenho não’, aí eu disse ‘então vamos fazer esse curta aqui’. Foi ele quem me falou que estava para sair esse recurso da Lei Paulo Gustavo, aí eu disse assim ‘não vai ser selecionado, porque é uma história meio *nonsense*’. Aí me deram esse incentivo e me ajudaram a fazer o projeto (E.M., participante do curso de formação).

Inicialmente, esta pesquisa não abordaria o campo da produção, mas a atuação da comunidade me levou a compreender a criação também como uma forma de interação para a população de Russas.

Essa interação é impulsionada por políticas públicas que, por meio de editais, incentivam tanto os produtores iniciantes quanto agentes já estabelecidos no audiovisual local. Essa trajetória criativa não segue um único caminho, pois engloba diversos gêneros e possibilidades narrativas. Há espaço para histórias “*nonsense*”, como relatado por E.M., e para documentários, que são o maior interesse de S.N.:

Porque são histórias reais. Ou seja, documentou algo que acontece, atingiu ou atinge ainda as pessoas. Essa é a reflexão. E como você lida com essas histórias? O que é que você dá de contrapartida para aquela comunidade? A consciência de quem não vive aquilo? Eu estou aqui em casa, os meninos entram no videogame e tal, mas do outro lado do mundo pode ter alguém sofrendo violência de várias formas possíveis. É mais para reflexão social, questão de documentários. Então assim, no Brasil tem

muitos também, então assim, são realidades e realidades (S.N., participante do curso de formação).

O interesse de S.N. por documentários vem de sua experiência como radialista e sua formação em jornalismo. Seu objetivo é eternizar histórias cotidianas que, na televisão, são rapidamente expostas e logo esquecidas. Seu contato com a comunicação e o jornalismo a influenciou a produzir documentários sobre a realidade de diferentes grupos sociais:

Eu fui muito ligada à comunicação pelo fato de eu ser radialista, comecei na rádio. Então a gente lida com realidades cotidianas comumente, né? Depois foi que eu migrei, fiz faculdade, ingressei em Mossoró para a comunicação. Então assim, eu tive essa necessidade de contar histórias. Porque no jornal é hoje e amanhã acabou-se (S.N., participante do curso de formação).

Ao ser questionada sobre cinemas físicos, S.N. comenta que não tem o hábito de frequentá-los, já que não há salas de exibição em Russas, mas gostaria de assistir mais filmes no cinema. No entanto, critica o circuito nacional por não dar espaço ao documentário: “Deveria.”

Bernardo (2023) aponta que, no Brasil, as redes de cinema exibem majoritariamente filmes estrangeiros, sobretudo norte-americanos, o que afasta o público do cinema nacional. A autora defende a ampla difusão de produções brasileiras para formar espectadores mais críticos e atentos à sua realidade. Para ela, o documentário nacional tem um papel fundamental nesse processo, pois expõe questões essenciais do país.

Existe uma cultura audiovisual muito televisiva e muito blockbuster. Essa cultura faz os espectadores sentirem dificuldade em assistir filmes nacionais que falam de sua própria identidade. É importante fazer mais filmes que reconheçam a identidade do estado e que a população possa se ver nos filmes (Coutinho, 2012).

Essas novas narrativas não apenas abordam problemáticas sociais contemporâneas, mas também empoderam e aproximam a comunidade russana da sétima arte. Ao fortalecer o setor audiovisual da região, elas proporcionam um novo olhar sobre o cinema e os temas que ele explora.

Se *Pacarrete* ajudou a desconstruir a visão tradicional sobre o sertão na contemporaneidade (Alves, 2023), acredito que as histórias emergentes do cinema russo também podem romper barreiras narrativas, estéticas e sociais.

Neste momento da dissertação, desejo apresentar algumas das obras criadas pelos participantes do curso de formação. Não pretendo analisá-las, pois esse não é o objetivo do estudo. No entanto, quero utilizar este espaço para apoiar os criadores e o audiovisual russo. Seguindo a abordagem metodológica adotada, é essencial que minha experiência como

pesquisador também traga benefícios para a comunidade (Peruzzo, 2017). Assim, espero que esta dissertação sirva como uma vitrine para as produções locais e desperte o interesse de futuros leitores por essas obras.

Dentre as produções realizadas pelos participantes desta pesquisa, destaco três delas:

- Apodi Livre: Mulheres, quintais e agroecologia¹⁵: Produzido pelo Coletivo Caroa¹⁶, o documentário acompanha um grupo de mulheres que utilizam o cultivo sustentável para combater práticas agrícolas prejudiciais ao meio ambiente.
- O Milagre de Santa Rita¹⁷: Em 1944, na cidade de Russas, Ceará, uma epidemia de febre amarela assola o povo, trazendo medo e muitas perdas. Raimundo, homem simples e devoto de Santa Rita, faz uma promessa: se a epidemia cessar, ele erguerá uma capela no serrote mais alto da cidade. Em meio à luta contra a doença e a fé, sua promessa se torna um fio de esperança.
- A Retirante¹⁸: Um pescador ribeirinho, num final de tarde de pesca, descobre ter fogado o esqueleto de uma retirante que há muito tempo estava submersa nos rios. Sua ossada enredada se agarra ao coração do pescador numa noite encantada.

Pensar o fomento ao cinema não se limita à produção, mas envolve também a criação de espaços de exibição, a formação de um público interessado na sétima arte, a mediação com a iniciativa privada e a distribuição das obras locais em diferentes ambientes e formatos (Coutinho, 2012).

Por isso, já existem planos para continuar estimulando o setor audiovisual no município. Mencionei anteriormente um projeto de um grupo da UFC de Russas que realizava exhibições fílmicas para estudantes e demais interessados. No entanto, a iniciativa enfrentou dificuldades para se manter de forma contínua e estruturada, pois era conduzida pelos próprios alunos, sem um suporte institucional adequado.

Atualmente, discute-se a implementação de um cineclube na mesma sala onde ocorrem as oficinas do curso de formação. A proposta é que o espaço promova a exibição de filmes locais e de outras regiões, incentivando a análise e o debate sobre essas produções.

¹⁵ O documentário está disponível completo no Youtube:

www.youtube.com/watch?v=0ZtUmAAsVDo&ab_channel=C%C3%A1ritasDiocesanadeLimoeirodoNorte

¹⁶ Além de produzir vídeos e documentários, o Coletivo Caroa também desenvolve oficinas de criação audiovisual no interior: www.instagram.com/coletivo_caroa/

¹⁷ O curta-metragem está disponível completo no Youtube:

www.youtube.com/watch?v=sWREamcVeLY&ab_channel=OMilagredeSantaRita

¹⁸ Trailer do curta-metragem *A Retirante*, dirigido por Débora Ingrid:

www.youtube.com/watch?v=Qr3VTgH2Ric&ab_channel=DéboraIngrid

Dessa forma, busca-se fortalecer o pensamento crítico sobre o cinema e estabelecer um canal de distribuição acessível às comunidades periféricas.

Segundo Macedo (2010), o debate é um elemento essencial na configuração de um cineclube, pois reformula a noção de “espectador”, reconhecendo-o como parte ativa no processo de apreciação artística e consumo midiático. Esse modelo rompe com a lógica tradicional de circulação unilateral de conteúdo, na qual o público assume um papel passivo, e passa a colocá-lo como agente na reelaboração das obras, a partir da construção coletiva de sentidos.

Coutinho (2012) destaca que o cineclubismo atua como um importante mecanismo na organização da distribuição cinematográfica, abrindo espaço para produções independentes e incentivando uma nova dinâmica no espaço urbano. Além disso, a iniciativa pode estabelecer parcerias com o comércio local, movimentando regiões periféricas e ampliando o acesso ao cinema.

O curso de formação representa um passo fundamental para estimular a produção audiovisual em Russas e para a inserção de novos agentes no setor. Já o futuro cineclube cumprirá o papel de promover uma formação mais crítica e ampliar as formas de apreciação da sétima arte. Dessa maneira, o poder público pode atuar em diferentes frentes, incentivando tanto a produção quanto a espetação, formando públicos, criadores e novas narrativas, além de possibilitar novas formas de interação entre a comunidade e o cinema.

5 DE RUSSAS PARA MOSSORÓ E OUTROS LUGARES: MINHAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do processo de escrita, percebi que se tornava cada vez mais inviável dissociar a produção, o consumo e as subjetividades da comunidade no contexto cinematográfico russo. A cada novo tópico abordado, tornava-se mais evidente que essas dimensões estão profundamente interligadas, e que tratá-las separadamente não daria conta da complexidade das reflexões aqui propostas. Por isso, este momento final surge como uma costura necessária entre os caminhos percorridos.

Por isso, quero retomar o que discutimos em cada eixo: memória, consumo e produção, para então integrá-los dentro do escopo deste trabalho, visualizando como eles podem interagir entre si e construir um novo entendimento do setor cultural russo.

Entendemos, no segundo capítulo, que a memória da ida ao cinema em Russas não se limita a ser uma simples recordação do passado, mas se configura como um fenômeno ativo e transformador. Relatos de antigos frequentadores e profissionais que atuaram nas salas de cinema da cidade mostram como essas experiências persistem no presente, inspirando iniciativas como a criação do Cine Jaguar. A memória funciona como uma mediação cultural que transcende o tempo, conectando diferentes gerações de espectadores e influenciando suas formas de interação com o audiovisual.

O Cine Jaguar, apesar de sua curta duração e dificuldades financeiras, demonstrou o impacto social e cultural que um cinema pode ter em uma cidade interiorana. Embora não tenha conseguido se sustentar dentro da lógica mercadológica tradicional, o apoio da gestão municipal revelou uma nova perspectiva para o equipamento, ampliando sua relevância para além do lucro. O registro de suas atividades evidencia o engajamento da comunidade e a importância de iniciativas que promovam o acesso ao cinema como um bem cultural.

Por isso, essas subjetividades associadas à memória dos antigos cinemas podem ser um mecanismo de resistência frente a um cenário de esvaziamento das salas de exibição. Iniciativas como as viagens organizadas para cinemas em municípios vizinhos ou o desejo de reativar um cinema local refletem um esforço contínuo para manter viva a experiência cinematográfica no imaginário coletivo da cidade. Essas práticas evidenciam o papel do cinema como um agente de sociabilidade, capaz de resistir às novas formas de consumo e continuar a ser um ponto de encontro cultural e afetivo.

A falta de cinemas em cidades menores evidencia um problema de acesso à cultura, onde a descentralização das exibições ainda é limitada. Mesmo com a popularização dos serviços de streaming, muitos cinéfilos e antigos exibidores defendem a importância da experiência coletiva da tela grande. Além disso, a ausência dessas estruturas não impacta apenas o consumo audiovisual, mas também altera a forma como as pessoas interagem e se apropriam do espaço urbano.

O cinema, além de ser um espaço de exibição de filmes, desempenha um papel essencial na dinâmica urbana, promovendo lazer e interação social. A transformação do Cineteatro 5 de Junho em uma panificadora reflete a perda de um equipamento cultural que extrapolava sua função original, influenciando a vivência da cidade. Depoimentos de antigos frequentadores destacam como o cinema estimulava o fluxo de pessoas e as relações sociais em seu entorno, criando uma mancha de sociabilidade que desapareceu com seu fechamento.

A criação de um formato híbrido entre cinema e locadora com a experiência da CineVídeo 5 de Junho demonstra a originalidade do circuito russo e o interesse da comunidade nas salas de exibição, mesmo que a conjuntura de mercado que marcava a época direcionava os consumidores para o formato do *home video* em detrimento dos cinemas.

Ainda assim, o mercado das videolocadoras se desenvolveu com particularidades que nos conduzem a refletir sobre a materialidade e as sociabilidades como dinâmicas produtoras de novos sentidos para os consumidores. Ou seja, uma prática conduzida pela sensorialidade possibilitada pelo manuseio material e a integração social local como pontos que a diferenciam de outros formatos.

No terceiro capítulo, exploramos essas dinâmicas de consumo e interação social em torno das antigas videolocadoras locais, com foco na Cine Vídeo, um estabelecimento que resiste ao declínio do setor e ainda funciona como um ponto de venda. Apesar da predominância do streaming como principal meio de fruição cinematográfica, o estudo revela que as práticas de consumo em Russas vão além das plataformas digitais.

A Cine Vídeo emerge como um espaço mediador, onde as trocas simbólicas e materiais fortalecem laços afetivos e sociabilidades locais. Através de relatos, observa-se que o consumo de filmes em formato físico (como DVDs) e a troca de objetos relacionados ao cinema (revistas, adesivos, etc.) criam vínculos que transcendem o ato de assistir filmes, promovendo uma integração comunitária.

Nesse capítulo também discuto as transformações tecnológicas e seu impacto nas interações sociais. Enquanto o streaming e os dispositivos digitais tendem a individualizar o consumo, a Cine Vídeo representa um modelo alternativo, onde o presencial e o local se

sobrepõem ao global. Essa perspectiva ressalta a importância de arranjos comunitários e a capacidade de espaços físicos em promover subjetividades e dinâmicas sociais que formatos digitais não conseguem replicar.

Em síntese, o capítulo destaca o consumo cinematográfico como uma prática que vai além do acesso às obras, servindo como um vetor de integração social e de construção de identidades coletivas em um contexto interiorano.

No quarto capítulo, abordei o processo de fomento ao cinema e ao audiovisual em Russas, destacando a importância de políticas públicas, como a Lei Paulo Gustavo, que viabilizam a formação e o desenvolvimento do setor no interior cearense. A pesquisa explora a experiência de participantes de um curso de formação audiovisual, revelando histórias de pessoas que, inicialmente distantes do cinema, tiveram acesso a essa arte por meio de iniciativas públicas e comunitárias.

A análise enfatiza como a formação de realizadores locais, por meio de capacitações descentralizadas, contribui para o fortalecimento do cinema regional. Assim, também discutimos a questão do acesso, destacando as dificuldades enfrentadas pelos moradores de Russas devido à falta de infraestrutura e à distância dos grandes centros culturais.

No entanto, as políticas públicas, ao proporcionar cursos gratuitos e recursos para a produção, criam um novo cenário de oportunidades, permitindo que pessoas com diferentes realidades e históricos se conectem com a produção audiovisual.

Além disso, destaco a criação de um cineclube como uma estratégia para ampliar o acesso ao cinema e fortalecer o debate crítico sobre a sétima arte. A proposta de um cineclube local, aliado ao curso de formação, visa estimular a exibição e discussão de filmes locais, ao mesmo tempo em que incentiva a construção de um público mais consciente e participativo.

Por fim, compreendemos o curso de formação e o cineclube como importantes passos para criar uma rede cultural no município, aproximando a população do cinema e proporcionando novas formas de interação e participação, enquanto se constrói uma identidade audiovisual local. O objetivo da pesquisa é não apenas compreender o panorama do audiovisual em Russas, mas também contribuir para a valorização das produções locais, que ganham cada vez mais espaço na cena cinematográfica.

Reconheço os eixos de memória, consumo e produção não como compartimentos isolados, mas sim como elementos que se entrelaçam de forma complexa. A memória cinematográfica influencia o consumo e, ao mesmo tempo, contribui para a produção local; o

consumo vai além do simples ato de assistir, envolvendo práticas sociais que fortalecem a comunidade; e a produção, embora impulsionada por políticas públicas, é uma resposta às necessidades e realidades locais, refletindo as identidades de Russas.

Para o cinema em Russas, a interação entre esses três eixos, memória, consumo e produção, não só forma um ciclo contínuo, mas também uma prática cultural de resistência e fortalecimento da identidade local. A forma como o consumo se adapta ao espaço físico e à sociabilidade local, e como as políticas públicas fomentam a produção e o debate, indica que o audiovisual em Russas se torna uma ferramenta vital para a construção de uma cultura local autêntica.

A integração das práticas de consumo, memória e produção cria um quadro dinâmico, no qual o cinema em Russas se consolida não apenas como uma forma de arte, mas como um meio de fortalecimento das relações sociais, culturais e identitárias. Essa síntese reflete a interconexão entre as práticas e os atores locais, colocando a comunidade no centro do processo audiovisual, tanto como consumidores, quanto como produtores e como sujeitos ativos na construção da sua própria narrativa cultural.

Vilso Santi (2013) fala sobre a reestruturação dos espaços de interação e novos modelos de acesso aos bens simbólicos. Em Russas, os antigos cinemas, a Cine Vídeo, o curso de formação audiovisual e outras iniciativas se apresentaram ou se apresentam como formatos de acesso ao cinema e à cultura, reformulando a circulação dos bens simbólicos ao criar espaços que possibilitam a fruição e a produção local. Além disso, ao promover debates e formações críticas, essas iniciativas estão também reconfigurando a maneira como o cinema é consumido e apreciado, criando novos modelos de interação e apropriação cultural.

Portanto, a memória, o consumo e a produção são formas de interação mediadas pela comunidade que as adapta a partir de suas subjetividades ao constituir novos formatos, fomentar novas dinâmicas de integração social e produzir uma nova rede de criação audiovisual.

Destaco a comunidade como mediadora desse processo por considerá-la protagonista dessa construção. No início deste trabalho, comentei sobre o streaming como um caminho óbvio para observar esse fenômeno, mas a dinâmica social contemporânea me direcionou para espaços que demonstram a mobilização dos agentes em diversificar o setor e adotar modelos que contemplem seus modos de vida.

Se o streaming fosse um caminho tão óbvio, não haveria comércio de filmes na Cine Vídeo ou previsão de formação de um cineclube no CEU das artes, pois essas dinâmicas seriam sufocadas pelo contexto predominantemente digital. O que reflito é que para a

comunidade, um único modelo não é suficiente, levando-a a participar desses diferentes espaço.

Portanto, o caminho da obviedade nos direciona para entender a comunidade em um lugar de acomodação, o que não é uma perspectiva que se mostrou presente neste estudo, pelo contrário, o engajamento dos grupos sociais em produzir, constituir novos formatos e atribuir significados para suas próprias práticas nos mostra o interesse dos agentes em diversificar o setor cinematográfico local e construir novas interações com esse universo.

Deixo esse relato como um exemplo de como a atuação dos grupos que dialoguei em Russas transformou a visão que eu tinha sobre o objeto e a comunidade. Se, por um momento, me preocupei que o campo me direcionasse para uma alternativa mais universal do contexto da circulação atual, o local me fez perceber o quão múltiplo e aquecido pode ser o contexto audiovisual de Russas.

Portanto, o que antes parecia não ter 'nada para ver' foi transformado em pequenos desdobramentos do modo de vida comunitário, que preenchem o setor audiovisual local de sentidos. Uma percepção inicial se concretizou: mesmo sem salas de exibição, ainda há fortes interações com o universo cinematográfico. No entanto, eu não poderia prever o quão ricas e significativas elas seriam.

Essas interações não são componentes isolados dentro do contexto das mediações, pois estão constantemente fortalecendo umas às outras: Quem produz é também consumidor e quem consome pode também construir novos modelos de interação. Essa cadeia é produzida com base nos interesses atuais dos agentes da cultura e em suas subjetividades que relacionam a memória como um componente que rompe com as limitações temporais.

Experiências passadas retornam por meio da memória como vetor do fortalecimento de uma identidade pessoal e comunitária e como força orientadora de práticas e ações que reformulam os modos de vida.

Ao discutir políticas públicas, analisei principalmente iniciativas recentes, como a criação da primeira sala pública de cinema em Anápolis (GO) e a restauração de um antigo cinema em Natal (RN), destacando-as como exemplos do papel do setor público na reconstituição das salas de exibição e na adoção de um modelo mais democrático de acesso ao cinema.

Além disso, mencionei a atuação da Lei Paulo Gustavo, que abriu novos caminhos para a formação de realizadores e ampliou o acesso à criação cinematográfica em Russas. Esse impacto pode ser observado tanto na produção já existente dos participantes desta pesquisa quanto no curso de formação em cinema, que possibilitou a profissionalização de

agentes atuantes e a inserção de novos grupos que, até então, não tinham contato com a criação audiovisual.

Entretanto, para ampliar essa discussão, apoio-me nos estudos de Coutinho (2012) e busco explorar outras possibilidades de atuação do Estado no fortalecimento da democratização do setor. O autor desenvolve um diagnóstico do audiovisual cearense, propondo reflexões sobre os eixos de produção, fomento, formação e interação entre agentes. Ele observa que o setor engloba tanto longas e curtas-metragens quanto o cinema de animação, os cineclubes e a produção televisiva.

Esses setores que atravessam o setor audiovisual ao integrar exibição, consumo e articulação entre mercado, setor público e instituições educacionais, possibilitando visualizar desdobramentos mais práticos para a aplicação de iniciativas nesses contextos.

Até agora, este estudo articulou as salas de exibição e a produção cinematográfica como iniciativas-chave dentro das políticas públicas. No entanto, ao adotar uma perspectiva mais abrangente, podemos questionar: qual o papel dos DVDs e das antigas videolocadoras nesse processo?

Coutinho (2012) defende a necessidade de articulação com agentes do setor privado para reduzir a dependência do Estado no desenvolvimento de uma indústria audiovisual mais robusta. Dentro dessa lógica, ele propõe a circulação de DVDs e a criação de DVDtecas em escolas e universidades, vinculando essa iniciativa a grupos de formação e atividades de discussão de filmes. Essa proposta permitiria não apenas fortalecer a iniciação audiovisual, mas também desenvolver uma comunidade mais crítica, criando novas possibilidades de circulação para produções locais.

Busco dialogar essa proposta de Coutinho (2012) com o papel da Cine Vídeo como espaço mediador em Russas. Se a cidade ainda conta com um comércio que realiza a venda de filmes em DVD, é possível pensar em ações que incentivem a gravação e distribuição de curtas e longas-metragens locais nesses suportes, promovendo sua circulação por meio da loja. A estrutura para essa mediação já existe, assim como um grupo de clientes, ainda que pequeno e inconstante.

Além disso, o *know-how* do empreendedor, que há anos atua no mercado, e o vínculo que ele estabeleceu com a comunidade podem ser diferenciais importantes na divulgação dessas produções. Essa articulação não apenas ampliaria o acesso da população à arte local, como também contribuiria para o fortalecimento do setor produtivo russano, criando um ecossistema que integra formato, consumo e produção em uma mesma iniciativa. Dessa forma, a relação entre políticas públicas e o mercado audiovisual pode ser repensada a

partir de um modelo híbrido baseado nas próprias configurações da cidade, no qual diferentes agentes, Estado, comércio local e produtores independentes, compartilhem responsabilidades na democratização e sustentabilidade do setor.

No início do texto, falei sobre o sentimento de deslocamento ao chegar a uma cidade ainda desconhecida. No entanto, desde o primeiro dia, fui acolhido no campo por agentes que participaram ou não diretamente desta pesquisa.

Foram dias caminhando sob o sol quente do centro da cidade para entrar em contato com os entrevistados, muitas tardes transitando entre a videolocadora, a UFC de Russas, o centro cultural e outros espaços que a pesquisa me levou a conhecer. Não sou russano, mas explorar esses lugares e interagir com as pessoas que os constroem foi um dos privilégios proporcionados por esta investigação.

Além disso, essa experiência me permitiu olhar para Mossoró sob uma nova perspectiva. Na minha cidade natal, há cinco salas de cinema dentro do principal shopping local, funcionando diariamente com exhibições majoritariamente de filmes norte-americanos. Como alguém habituado a frequentar esse espaço, posso afirmar que a sessão de *Pacarrete* que assisti em 2020 foi uma exceção dentro da programação usual do local.

Apesar dessas salas de exibição, Mossoró carece de um cinema de rua, capaz de transformar seu entorno em um espaço de convivência ativa. As sessões no Partage Shopping terminam tarde, e as redondezas permanecem vazias, preenchidas apenas por estabelecimentos comerciais em encerramento de suas atividades.

Essa dinâmica também se deve à localização do shopping, que foi construído em uma área antes deserta. Diferente de outros centros comerciais, situados em locais de passagem, o Partage sempre foi um destino específico. Com o tempo, impulsionou o desenvolvimento da região, atraindo condomínios fechados, grandes redes varejistas e universidades privadas. Ainda assim, seu acesso se dá majoritariamente por carro, e a movimentação de pedestres é limitada, reduzindo as interações sociais além do constante fluxo de veículos na avenida.

A experiência como espectador no shopping de Mossoró me fez perceber como esse modelo concentra suas atividades dentro de suas próprias estruturas. Quando as sessões terminam, o entorno permanece deserto, transmitindo uma sensação de insegurança. Comparo essa realidade ao que vivenciei na infância, ao frequentar o antigo Cine Pax, no centro da cidade. Após as sessões, minha família e eu costumávamos passar um tempo na Praça Rodolfo Fernandes, conhecida como Praça do Pax, em frente à sala de exibição.

O Cine Pax encerrou suas atividades em 2008 e, no seu lugar, hoje há uma loja Marisa. Ainda é possível ver o nome "Pax" na fachada, pintado na cor rosa da identidade visual do comércio. A praça, antes movimentada, agora também exhibe sinais de abandono durante a noite.

Esse relato evidencia que as reflexões desta pesquisa se estendem para além de Russas, alcançando outras cidades brasileiras, mesmo aquelas que possuem cinemas físicos. Russas se tornou um foco de estudo que permite pensar a dimensão cinematográfica nacional em diversas instâncias, seja na produção, no consumo ou na exibição.

Mossoró entra nessa discussão por ser minha cidade natal, onde vivi por 24 anos. Curiosamente, quem é de Russas também fala bastante sobre lá, seja pela história da "Ponte do Nada ao Lugar Nenhum", pelas viagens de ônibus para as salas do Multicine Cinemas ou pelos laços acadêmicos com a universidade onde me formei.

Dentre os muitos relatos que ouvi, um me marcou especialmente: o depoimento de R.B., último administrador do Cineteatro 5 de Junho. Após a entrevista, conversávamos sobre Mossoró e suas festas juninas (que recomendo conhecer). Mencionamos a Estação das Artes Elizeu Ventania, localizada em frente ao Teatro Municipal Dix-Huit Rosado e um dos principais polos do evento Mossoró Cidade Junina.

Esse espaço recebe apresentações de artistas famosos nacionalmente durante o mês de junho e homenageia em seu nome de Elizeu Elias da Silva, conhecido como Elizeu Ventania.

"Eu conheci Elizeu Ventania", contou-me R.B.

O repentista mossoroense vendeu mais de 30 mil cópias e se tornou um dos grandes nomes da música nordestina. No entanto, após seu auge, foi negligenciado pela sociedade e pelo meio artístico. Montou uma barraquinha no Mercado Público de Mossoró, onde vendia fitas com suas canções inéditas.

Antes de falecer, em 1998, passou por Russas e também instalou uma barraquinha no centro da cidade para vender sua música. R.B. lembrou-se de tê-lo conhecido enquanto trabalhava na rádio local, um dos espaços onde Elizeu cantou. Anos depois, reencontrou-o no centro da cidade e entristeceu-se ao vê-lo cego e vivendo com dificuldades financeiras.

A trajetória de Elizeu Ventania reflete a realidade de muitos artistas que só recebem reconhecimento após sua partida. Hoje, seu nome está eternizado em um dos mais importantes patrimônios culturais de Mossoró, mas sua história é marcada pelo descaso e pelo abandono que tantos enfrentam no meio artístico.

Sua criatividade não estava apenas na música, mas também na resiliência de viver dela até o fim. A arte e a memória transcendem barreiras de tempo e espaço. Estão presentes em Russas, Mossoró, Fortaleza, Morada Nova, Natal, Anápolis, no passado e no presente. Cabe ao setor público construir espaços para que a arte e a cultura resistam, mas cabe a nós ocupa-los.

REFERÊNCIAS

- ANCINE. **Informe Anual Mercado Cinematográfico 2023**. Brasília, DF, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1>. Acesso em: 13 maio 2024.
- ALMEIDA, P.; BUTCHER, P. **Cinema: desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ALVES, I. **Pacarrete é forte como um mandacaru: protagonismo feminino, cinema e sertão**. Dissertação (Mestrado em História dos Sertões) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ensino Superior do Seridó. Caicó, 2023.
- AMORIM, N. R. et al. Cineclube na escola: uma proposta sociocultural interdisciplinar para a promoção da alfabetização. **Revista Eletrônica Debates em Educação Científica e Tecnológica**, v. 2, n. 2, p. 111-121, 2012.
- ANGROSINO, M. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed Editora S.A., 2009.
- BARBALHO, A. **A modernização da cultura: Políticas para o audiovisual nos Governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.
- BARBOSA, L.; CAMPBELL, C. O consumo nas ciências sociais. In: BARBOSA, L.; CAMPBELL, C. **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- BARBOSA, M. Comunicação, história e memória: diálogos possíveis. **Matrizes**, v. 13, n. 1, p. 13-25, jan./abr. 2019.
- BARONE, J. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. **Revista Famecos**, v. 20, p. 6-11, dez. 2008.
- BERNARDO, H. **A formação de público em cinema documentário brasileiro por meio dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Arte. São Paulo, p. 185. 2023.
- BESSA, M.; OLIVEIRA FILHO, W. Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica. **Ponto Urbe** [Online], n. 15, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2536>. Acesso em: 03 abr. 2025.
- CAIAFA, J. Sobre a etnografia e sua relevância para o campo da comunicação. **Questões Transversais**, São Leopoldo, v. 7, n. 14, 2020. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/19775>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- CAMPBELL, C. Sociedade de consumo. In: BARBOSA, L.; CAMPBELL, C. **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. Cap. 2, 47 – 64.
- CANCLINI, N. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CANCLINI, N. Consumo, acesso e sociabilidade. **Comunicação, Mídia e Consumo**. Escola Superior de Propaganda e Marketing. São Paulo. v. 16, n. 16, p. 111-127, jul. 2009.

CANCLINI, N. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARVALHO, C. **Cineclube e cinema no Brasil**: traços de uma história. X Congresso de ALAIC. Londrina, PR, 2008.

CARVALHO, M. **Políticas culturais de acesso ao cinema no Brasil**: Os desafios do programa Cinema Perto de Você. Dissertação (Mestre em Comunicação) – Universidade de Brasília. Faculdade de Comunicação, 2015.

COUTINHO, D. Aspectos e características do audiovisual cearense. *In*: BIZERRIL, L.; **Cartografia do audiovisual cearense**. Fortaleza: Dedo de Moças Editora e Comunicação, 2012.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

DUARTE, J. Entrevista em Profundidade. *In*: DUARTE, J.; BARROS, A. (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. Cap. 4, 62 - 82.

ESCOSTEGUY, A. Néstor García Canclini: notas sobre um autor latinoamericano. **Comunicação & Sociedade**. São Paulo: UESP, no. 27, 1997, pp. 103-121.

FERRAZ, T. As potências da “nostalgia ativa” na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 20, n. 3, p. 111–133, 2017. Disponível em: https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/view/14476. Acesso em: 31 maio. 2024.

FERRAZ, T. **Construção de sociabilidade e memórias na Tijuca**: O caso dos extintos cinemas da Praça Saens Peña e as atuais formas de espetação cinematográfica no bairro. Dissertação (Mestre em Comunicação e cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, p. 218. 2009.

FREIRE, Rafael de L; ZAPATA, Natasha H. A. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. **Significação**. São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul-dez. 2017.

GAUZISKI, D. O resgate do vinil: uma análise do mercado atual e dos colecionadores na cidade do Rio de Janeiro. **C-Legenda**, n. 28, p. 83-94, 2013.

GIL, A. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

HOLANDA, F. História da produção de filmes no Ceará. *In*: BIZERRIL, L. **Cartografia do audiovisual cearense**. Fortaleza: Dedo de Moças Editora e Comunicação, 2012.

IKEDA, M. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura**, São Cristovão, v. 17, n. 3, p. 163–177, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/epic/article/view/4308>. Acesso em: 3 abr. 2025.

IMMACOLATA, M. Cartografia para a pesquisa comunicacional e mediações do local. *In*:

TRINDADE, E., *et al.* (Org.). **Comunicação e mediações**: Novas perspectivas. São Paulo: ECA-USP, 2021.

JOHNSON, R. Ascensão e queda do cinema brasileiro: 1960-1990. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, p. 31-49, 1993.

KAHTALIAN, M. **A sala de cinema como espaço significativo**: O sentido do lugar. Tese. (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2022.

KUHN, A. “What to do with Cinema Memory?”. In: MALTBY, R.; BILTEREYST, D.; MEERS, Philippe (eds.). **Explorations in New Cinema History**: approaches and case studies. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, pp. 85-97.

LEÃO, R. **Materialidade e espectralidade do DVD**: a coleção Joaquim Pedro de Andrade. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social. Niterói, 2014.

LEITE, A.; A exibição cinematográfica no Ceará. In: BIZERRIL, L.; **Cartografia do audiovisual cearense**. Fortaleza: Dedo de Moças Editora e Comunicação, 2012.

LIMA, H. **Russas**: História & estórias. Fortaleza: Primus, Qualygraf, 2006.

MACEDO, F. Cineclube e autoformação do público. In: ALVES, G.; MACEDO, F. (Org.). **Cineclube, cinema & educação**. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010.

MAGNANI, J. De perto e de longe: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29. São Paulo: jun. 2002.

MAGNANI, J. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n° 32, p. 129-156, 2009.

MARTÍN-BARBERO, J.; BARCELOS, C. Comunicação e mediações culturais. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 23, n. 1, 2004. DOI: 10.1590/rbcc.v23i1.2010. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/2010>. Acesso em: 2 set. 2024.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, J.; MUNHOZ, S. (Coord.). **Televisión y melodrama**: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MENDONÇA, A.; ALBUQUERQUE, H. **Palavras Russas**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

NUDELIMAN, S.; PFEIFFER, D. Novas janelas. In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

OLIVEIRA, D. Para pensar o espaço de consumo resenha de O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo (Douglas; Isherwood, 2009). **Desenvolvimento em Questão**. Ijuí (RS). Editora Unijuí, ano 11, n.23, mai/ago. 2013

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PENA, J. Cinemas de Salvador: apogeu e decadência dos cinemas de rua. In: **Olho da História**, n. 1, julho de 2012.

PEREIRA, C.; *et al.* “Consumo de experiência” e “experiência de consumo”: Uma discussão conceitual. **LOGOS**. v.22, n. 02, 2015.

PERUZZO, C. Observação participante e pesquisa-ação. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. Cap. 4, 62 - 82.

PERUZZO, C. Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, v. 23, supl. 3, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/316/31652406009/31652406009.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2025.

ROCHA, L. **Russas**: sua origem, sua gente, sua história. Recife: Recife Gráf., 1976.

RONSINI, V. A etnografia crítica da recepção. **Comunicação & Sociedade**. São Bernardo do Campo: Póscom-Umesp, a. 24, n. 39, p-33-50, 1o. sem. 2003.

SANTI, V. **Mediação e midiatização**: conexões e desconexões na análise do comunicacional. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Comunicação Social. Porto Alegre, 2013

SILVA, S. A globalização como desafio para o trabalho de campo e a produção etnográfica. In: CAMPANELLA, B.; BARROS, C. **Etnografia & consumo midiático**: novas tendências e desafios metodológicos. Rio de Janeiro: E-papers, 2016. Cap. 3, 47 – 67.

SIMIS, A. A política cultural como política pública. In: Rubim, A.; Barbalho, A. (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. Cap. 6, 98 - 109.

VALE, A. **No escurinho do cinema**: cenas de um público implícito. São Paulo, Annablume, 2000.

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

XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrafilme, 1983.