



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

ONESINO ELIAS MIRANDA NETO

**CLUBE DE CINEMA DE SERGIPE:
UM PROJETO CIVILIZATÓRIO EM TEMPOS DE BARBÁRIE (1950 – 1969)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Júnior

Co-orientadora: Profa.: Dra. Ana Ângela Farias

**SÃO CRISTÓVÃO
2022**

ONESINO ELIAS MIRANDA NETO

CLUBE DE CINEMA DE SERGIPE:
UM PROJETO CIVILIZATÓRIO EM TEMPOS DE BARBÁRIE (1950 – 1969)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior (Orientador)
DEF/PPGCINE/Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Ana Ângela Farias Gomes
DCOS/PPGCINE/Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. José Vieira da Cruz
DECATS-CAMPUSSER/PROFHISTÓRIA/Universidade
Federal de Sergipe

São Cristóvão, 31 de Agosto 2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

M672c Miranda Neto, Onesino Elias
Clube de cinema de Sergipe : um projeto civilizatório em tempos
de barbárie (1950 – 1969) / Onesino Elias Miranda Neto ;
orientadora Hamilcar Silveira Dantas Júnior. – São Cristóvão,
SE, 2022.
119 f.

Dissertação (mestrado em Cinema e Narrativas Social) –
Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Cinema. 2. Cineclubes - Sergipe. 3. Civilização - Sergipe. I.
Dantas Júnior, Hamilcar Silveira, orient. II. Título.

CDU 791

Aos professores que diante da barbárie
optaram pelo grande ato de resistência, sendo
este, lutar pela ciência e pela educação.

AGRADECIMENTOS

Por mais que a produção acadêmica seja fruto de um esforço imenso de dedicação e vontade do pesquisador, diversas pessoas de forma indireta e direta contribuíram para o sucesso da pesquisa.

Sendo assim, queria agradecer aos professores que fizeram parte de toda a minha vida estudantil, mestres de ofício que me deram a base do conhecimento para chegar até aqui, desde a minha passagem escolar até o meu mestrado. Em especial aos professores do PPGCINE da Universidade Federal de Sergipe que me acolheram e me encheram de referências intelectuais, sociais e políticas, dou ênfase aqui às professoras Ana Ângela, Maria Beatriz Colucci e Claudiene, aos professores Marcos de Melo, Carlos Mascarenhas, Carlos Japiassu, Renato Izidoro e Armando Alexandre.

Agradeço aqui, não somente pela orientação e forte apreço pela minha pesquisa, mas, principalmente pela grande gama de conhecimento passado ao longo destes anos de mestrado, ao professor Hamilca Silveira Dantas Júnior, sou muito feliz pela sua amizade e carinho.

Aos meus colegas de turma que me ajudaram nos momentos de fraquezas e incertezas, além de ter, com eles, aprendido muito sobre as interfaces do mundo do Cinema. Com eles geramos um fruto maravilhoso que é o nosso grupo de pesquisa de Cinema e História, deixando nossas manhãs de sexta bem mais agradáveis.

Agradeço ainda ao professor José Vieira da Cruz, que além de ter sido meu orientador de trabalho de conclusão de curso foi meu avaliador de banca de qualificação e de defesa da dissertação, ele conhece este trabalho, literalmente do zero até o momento do término.

Como a construção das memórias de Clio são endossadas pela sétima arte em uma perspectiva de linguagem própria, como arte coletiva, desse modo, agradeço, principalmente a minha companheira Josefa Angela de Oliveira, pela parceria na vida e no amor.

Agradeço profundamente a minha família, em especial a minha mãe Kátia Kristina Fontes Arcieri Miranda, ao meu pai Onesino Elias Miranda Filho, ao meu irmão, Marcus Vinicius, minha sobrinha linda, Luísa, e a todos que estiveram em meu lado.

A história deve ter um começo, um meio e um fim, mas não necessariamente nessa ordem.

Jean-Luc Godard

MIRANDA NETO, O.E. **Clube de Cinema de Sergipe**: um projeto civilizatório em tempos de barbárie (1950 – 1969). 120 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

RESUMO

A formação de Cineclubes é uma prática de encontros de pessoas que têm em comum o apreço pela exibição de filmes. No Brasil, diversos encontros foram importantes tanto no fomento das obras fílmicas como na construção de uma cultura de Cinema. Ao longo do século XX, período de desenvolvimento do cinema como técnica e como arte, também de desenvolvimento de um público espectador que mediava suas leituras do mundo pelo cinema, os cineclubes foram espaços fecundos de problematização e reflexão sobre a realidade social brasileira. Pouco se escreveu sobre os cineclubes em Sergipe, principalmente, tendo em vista a relação de memória e história e um resgate da participação dos integrantes, como eles tinham acesso aos filmes, como estas obras vinham a Sergipe, quais as dificuldades que os membros do Clube de Cinema de Sergipe (CCS) enfrentaram durante a transição da democracia dos governos da República Populista da década de 1960 para o regime militar de 1964 até o início da década de 1970. O objetivo central desta pesquisa perpassa por compreender a trajetória do CCS diante do resgate da memória e da sua construção civilizatória. Nesse sentido, buscamos entender o cinema como emblema da modernidade, identificar o papel da arte cinematográfica em Sergipe entre a civilização e a barbárie e visualizar as práticas culturais de resistência civilizatória através dos narradores do CCS. O Clube de Cinema de Sergipe surge como um agente civilizador da sociedade sergipana, em especial, aracajuana, desde seu próprio funcionamento como uma reunião de pessoas com um objetivo comum que seria assistir às exibições fílmicas e um local de suma importância para a vivência do debate sobre a arte cinematográfica. Amparando-se nos conceitos de civilização e barbárie, este trabalho busca tratar com fontes documentais do CCS, de periódicos sergipanos da época, além dos testemunhos memorialísticos de seus integrantes, intentando traçar um panorama histórico de sua inserção social em Sergipe e suas ações de tensionamento político.

Palavras-chave: Cineclube. Civilização. Barbárie.

ABSTRACT

The formation of Cineclubs is a practice of meetings of people who have in common the appreciation for the exhibition of films. In Brazil, several meetings were important both in promoting film works and in building a culture of cinema. Throughout the 20th century, a period of development of cinema as a technique and as an art, as well as the development of a spectator public that mediated their readings of the word through cinema, film clubs were fertile spaces for problematization and reflection on the Brazilian social reality. Little has been written about film clubs in Sergipe, mainly in view of the relationship between memory and history and a rescue of the participation of the members, how they, had access to films, how these works came to Sergipe, what difficulties the members of the Clube de Cinema de Sergipe (CCS) faced during the transition from democracy from the governments of the Populist Republic on the 1960s to the military regime of 1964 until the beginning of the 1970s. The central objective of this research is to understand the trajectory of the CCS in the face of the rescue of memory and its civilizing construction. In this sense, we seek to understand cinema as an emblem of modernity, identify the role of cinematographic art in Sergipe between civilization and barbarism and visualize the cultural practices of civilizing resistance through the CCS narrators. The Sergipe Film Club emerges as a civilizing agent of Sergipe society, in particular Aracaju, from its very functioning as a meeting of people with a common goal that would be to watch film screenings and a place of paramount importance for the experience of the debate about film art. Based on the concepts of civilization and barbarism, this work seeks to deal with documentary sources from the CCS, from Sergipe periodicals of the time addition to the memorial testimonies of its members, trying to draw a historical overview of their social insertion in Sergipe and their tensioning actions political.

Key Words: Cine club, civilization, barbarism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O CINEMA E A MODERNIDADE: SIGNOS DA CIVILIZAÇÃO PELA EXPERIÊNCIA SENSORIAL	22
2.1	O Brasil e a modernidade civilizatória: cinema e entretenimento	42
2.2	Sergipe entra na cena da modernidade civilizatória.....	50
3	A CULTURA, AS ARTES, O CINEMA E A CINEFILIA ENTRE A CIVILIZAÇÃO E A BARBÁRIE	66
3.1	A Era de Ouro e o cinema em sua verve contestadora	73
3.2	Brasil, Cinema Novo e a juventude contestadora	84
4	OS NARRADORES DO CCS: PRÁTICAS CULTURAIS DE RESISTÊNCIA CIVILIZATÓRIA ANTE À BARBÁRIE.....	89
	CONCLUSÃO.....	106
	REFERÊNCIAS.....	108

1 INTRODUÇÃO

Pode-se afirmar que as artes são formas de comunicação e de historicidade que estiveram presentes no cotidiano do ser humano, sejam os primeiros hominídeos ou até mesmo o homem pós-revolução industrial. Tem-se como uma manifestação de linguagem, uma forma de interação, de necessidade de comunicar-se. Em uma pequena correlação com Gombrich, entendo que, o que acontece comigo em relação ao Cinema é o que ele identifica nos quadros.

A maioria de nós prefere ver nos quadros o que gostaria de ver na realidade. É uma inclinação bastante natural. Todos admiramos a beleza que há na natureza, e somos gratos aos artistas que a preservaram em suas obras; estes por sua vez, não nos censurariam por nosso gosto (GOMBRICH, 2013, p.21).

Assim é o fascínio que eu tenho pela sétima arte, possibilita-me ver o que eu gostaria de presenciar em minha realidade, ou até mesmo, ajudar-me a compreender o que já passou nos tempos históricos. A incrível ideia de viajar para tempos antigos, países, culturas ou sonhos de personagens que são fruto da criação de roteiristas e cineastas.

Os momentos infantis que tive com o cinema levaram-me ao mundo da imaginação lúdica e inocente, sentia-me como uma criança diante do encantamento pelas imagens em movimento tal como o garoto Totó e suas tardes no *Cinema Paradiso* fazendo companhia ao projecionista Alfredo enquanto este o ensinava a amar a Sétima Arte¹. Contudo, foi na adolescência que as obras cinematográficas tiveram grande valia em meu cotidiano, tanto como uma “fuga” da vida corriqueira do jovem, como também, um objeto de contemplação e estudo empírico. Frequentar salas de exibição e ler livros específicos tornaram-se *hobby's* que me acalentavam e divertiam-me. A ausência de uma graduação em Sergipe, exclusiva de Cinema, fez com que eu buscasse pequenas oficinas disponíveis na cidade de Aracaju disponibilizadas pela Prefeitura Municipal². Foi neste projeto que eu identifiquei a minha forte ligação com os filmes e o mundo que cerca a produção cinematográfica. Ainda em minha graduação de História, eu já tive um planejamento de TCC – Trabalho de Conclusão de Curso, utilizando as relações de interfaces entre Cinema/História, foi quando nasceu a minha monografia sobre a história do Clube de Cinema de Sergipe. O contato com os entrevistados,

¹ **CINEMA Paradiso**. Direção: Giuseppe Tornatore. Produção Franco Cristaldi. Itália/França: Cristaldifilm; Les Filmes Ariane; RadioTelevisione Italiana; T1 Films Production; Forum Picture, 1988. 1 DVD (123 min.), color. Distribuição em vídeo: Versátil Home Vídeo.

² Durante o ano de 2006, ainda na primeira gestão do prefeito Edvaldo Nogueira foi instalado o Núcleo de Produção Digital (NPD) Orlando Vieira, localizado na Rua Lagarto, Bairro São José, ligado ao Rede Olhar Brasil do extinto Ministério da Cultura, tendo como coordenadora Carol Westrup. Ver em: <https://www.aracaju.se.gov.br/index.php?act=leitura&codigo=71602>

as leituras específicas de Cinema e a pouca quantidade de materiais que servissem de fontes para a compreensão da trajetória da arte cinematográfica em Sergipe, tanto em produções como em exhibições, estimularam-me a aproximar-me ainda mais deste objeto de pesquisa. Por uma concepção inicial de pesquisa, este trabalho de conclusão de graduação não esgotou as fontes e as argumentações necessárias para o descortinamento histórico deste tema, o que levou a interessar-me pelo Mestrado Interdisciplinar em Cinema, fazendo esta ligação entre a pesquisa histórica e o estudo cinematográfico, servindo de projeto para a minha seleção de mestrado no PPGCINE/UFS.

Após o meu ingresso neste programa de graduação a minha dissertação de mestrado tornou-se um desafio delicioso, pois, novas leituras foram incorporadas, novas perspectivas diante do tema foram surgindo ao longo desse processo. Diante disso, percebi que alguns pontos deveriam ser focados por mim para a concretização da pesquisa, sendo estes os que serão explicitados aqui na introdução.

Um importante conceito a ser destacado neste trabalho é a constituição de um cineclubes em que, tendo como suporte o Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros (CNC), são espaços culturais que utilizam o cinema como arte de referência para os debates entre os integrantes (MOURÃO, 2014). Outra definição valiosa é pautada pelo Instituto de Cinema que o identifica como espaços democráticos, educativos, políticos, sem fins lucrativos que contribuem na formação de público, não só estimulando as pessoas a assistirem as obras audiovisuais, como também promovendo rodas de discussão (SERVANO, 2021). Refletindo sobre os processos históricos, Lourenço (2011, p. 11) infere que,

Os cineclubes surgiram do trabalho de cinéfilos, amantes de cinema que os pensavam como uma arte singular e um instrumento eficaz e interessante de cultura, os quais se encontravam para ver, conhecer, discutir, consumir e, em alguns casos, produzir cinema. Eles perceberam que para se afirmarem socialmente era necessário criar uma organização que os representassem enquanto grupo, assim como ocorria com os fãs de outras artes como a pintura, a literatura e a fotografia. Tratava-se de reunir pessoas com interesses em comum – no caso, a paixão pela arte cinematográfica, lutar para difundir seus princípios estéticos e apontar os filmes que mereciam ser consagrados ou, pelo menos, debatidos.

A formação de Cineclubes é uma prática de encontros de pessoas que têm em comum o apreço pela exibição de filmes, análise de temáticas que são abordadas em obras cinematográficas e debates sobre todo o universo que permeia a sétima arte. No Brasil, diversos encontros foram importantes tanto no fomento das obras fílmicas como na construção de uma cultura de Cinema, entendendo-se aqui as relações de diversas áreas do saber com a narrativa e com a linguagem cinematográfica. Ao longo do século XX, período

de desenvolvimento do cinema como técnica e como arte, também de desenvolvimento de um público espectador que mediava suas leituras do mundo pelo cinema, os cineclubes foram espaços fecundos de problematização e reflexão sobre a realidade social brasileira.

De modo mais contundente, a escolha pelo recorte do período entre as décadas de 1950 e final da década de 1969, possibilita indagarmos sobre as diferenças de atuação e funcionamento destes cineclubes ao longo do período democrático em contraste com o pós-golpe de 1964. Além disso, perceber como que o AI-5, Ato Institucional número 5, atingiu estes centros de encontros de cinéfilos a partir do ano de sua implementação em 1968, onde, cabe destacar que as ações de censuras às artes e manifestações culturais permeavam a construção da política restritiva do Estado ditatorial, estando presentes, desde o golpe até o enfraquecimento dos governos militares no início da década de 1980, com ênfase na interferência dos agentes ditatoriais nas construções artísticas, não suprimindo totalmente os ambientes de se fazer arte, o que significa dizer, em outras palavras que

a presença do Estado se exerce ainda, e sobretudo, através da normatização da esfera cultural. A partir de 1964, são baixadas inúmeras leis, decretos-leis, portarias, que disciplinam e organizam os produtores, a produção e a distribuição dos bens culturais – regulamentação da profissão de artista e de técnico, obrigatoriedade de longas e curtas-metragens brasileiros, portarias regularizando o incentivo financeiro às atividades culturais etc. O Estado promove ainda reuniões de empresários, da área pública e privada, como o Encontro de Secretários de Cultura ou o Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. Dessa rede de atividades, é interessante notar que as críticas ao controle estatal tenderam a se dirigir quase que exclusivamente ao aspecto da censura. Acredito que isto se deve ao fato de a censura ter adquirido, no momento em que a repressão era brutal, um significado político que parecia condensar todo o autoritarismo do regime. Ele representava uma bandeira política concreta em torno da qual se agrupava o movimento democrático. Podemos hoje dizer que ela apontava somente para a superfície de um fenômeno bem mais complexo. Durante o período 1964-1980 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O movimento cultural pós-1964 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. Por isso a censura encontrará resistência até mesmo na área empresarial. O Congresso Nacional da Indústria Cinematográfica (1972) e a Associação Carioca de Empresários Teatrais (1973) vão assim se pronunciar, embora, timidamente, contra a censura. O rigor excessivo do censor acarreta também, para os empresários, consequências negativas para o funcionamento do mercado cultural (ORTIZ, 2012, p.88-89).

Igualmente, alguns estudos versaram pela relação entre as escolas e os debates acerca de cinema, núcleos de produção, cineclubes universitários, centros de estudos e retomadas cineclubistas.

Vários trabalhos foram revisitados como forma de entendimento sobre o que o universo acadêmico proporciona sobre arcabouços históricos para a compreensão da formação e trajetória do cineclubismo no Brasil, produções monográficas de trabalhos de conclusão de cursos, dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Nos mestrados as dissertações têm valores de descortinamentos científicos em que propiciam a interpretações de dados, que assim, fornecem o estudo sobre um específico conteúdo. Sendo assim, conforme Gonçalves (2008, p. 25),

a dissertação, que no sentido epistemológico de origem grega significa *dis* (prefixo indicador de separação e afastamento) e *sertare* (ajuntar, ligar, entrelaçar) [...]. Nela, é realizado um amplo levantamento das referências disponíveis, observando o rigor científico e o estudo aprofundado e exaustivo sobre determinado assunto, sem, entretanto, a exigência da originalidade e do ineditismo.

E, na perspectiva de aperfeiçoar os estudos para o desenvolvimento deste trabalho, as teses servem para referendar afirmações científicas, neste caminho, as teses em cursos de doutorados apontam para a afirmação de uma ideia. Para Gonçalves (2008, p. 26),

a tese no seu sentido etimológico de origem grega determinada pela *tésis* (ação de pôr, de colocar), é originária da Idade Média (século XIII), com o surgimento das primeiras universidades europeias, época em que os que aspiravam ocupar um cargo de docência em alguma faculdade de Filosofia ou Teologia deviam apresentar uma tese, uma nova ideia, doutrina ou teoria a ser defendida perante uma banca examinadora (antítese) – método reconhecido pelo nome de *a disputatio* (sucessor do maiêutico socrático e do dialético platônico) acadêmico.

Um bom estudo sobre a relação entre os colégios de educação básica e o cineclubismo é o trabalho de Vivian Malusá (2007), tendo como foco maior a relação próxima entre a Igreja Católica e o Cinema, presentes em várias cidades do Brasil por meio das escolas.

O trabalho de Marina da Costa Campos (2014) ultrapassa o período de recorte aqui proposto, porém, realça a transição oposta desta época, ao invés de sair do processo de democracia plena para a ditadura civil-militar a autora condensa a saída do governo autoritário de 1977 até a redemocratização de 1987, contribuindo para uma visão cineclubista universitária.

A importância do Cineclube Universitário de Campinas - CCUC para o meio cultural dos universitários de Campinas-SP fez da pesquisa de Natasha Hernandez Almeida (2013)

imprescindível para a compreensão desta temática, devido ao arcabouço documental encontrado na pesquisa da autora, porém, restringindo mais uma vez ao mundo acadêmico ou estudantil.

Outro estudo que possibilitou o resgate histórico foi o de Haydêe Sant'Ana Arantes (2014) sobre o CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora, fundado em 1957 atuou por mais de vinte anos como núcleo de atividades culturais proporcionando a visualização de filmes, proporcionando mostras, festivais e cursos de cinema. Nota-se mais uma vez o pioneirismo da pesquisa e a restrição de atuação em uma determinada cidade, neste caso, no interior do estado de Minas Gerais.

A rearticulação do movimento cineclubista brasileiro também foi tema de pesquisa, destacando-se o estudo de Eduardo Lima Silva (2014), que permeou pela compreensão dos fatores que possibilitaram o renascimento de atividades deste cunho no Brasil da década de 1990.

Este período coincide com o que convém chamar de Cinema da Retomada, depois de tantos anos de negligência com o cinema nacional, governos que impossibilitavam as produções fílmicas serem corriqueiras na vida cultural do país, após o ano de 1994, os cineastas lançam um movimento de construção de uma nova identidade cinematográfica brasileira.

O Brasil vinha de décadas de traumas políticos: 20 anos de ditadura militar; a doença e morte de Tancredo Neves antes de ser empossado presidente; os anos inflacionários do governo Sarney; e, afinal, o desastre obscurantista de Fernando Collor, primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar de 1990 e logo deposto por *impeachment* em 1992. Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles a EMBRAFILMES (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro. (NAGIB, 2002, p. 13).

Em Sergipe, os estudos que contribuem para a historiografia do cineclubismo no estado versam pela ideia de contribuir na perspectiva de períodos históricos, análises fílmicas e exibições audiovisuais nos cinemas sergipanos. A monografia de Lúbia Napoleão Arcoverde Clemente, em parceria com Maria de Fátima da Silva e Rosa Maria de Oliveira Gomes (2006) indica a dinâmica das exibições de películas no estado.

Está justamente neste fator a relevância desta dissertação para o mundo acadêmico. Pouco se escreveu sobre os cineclubes em Sergipe, principalmente, tendo em vista a relação de memória e história que é tanto preciosa quando se trata de um resgate da participação dos

integrantes, como eles tinham acesso aos filmes, como estas obras vinham a Sergipe, quais as dificuldades que os membros do Clube de Cinema de Sergipe enfrentaram durante a transição da democracia dos governos da República Populista da década de 1960 para o regime militar de 1964 até o início da década de 1970.

Os Cineclubes no Brasil começam a ser inaugurados em um contexto de sociedade que se pretendia moderna, civilizada. Em 1928 nasce o primeiro núcleo identificado como Chaplin Club no Rio de Janeiro (SERVANO, 2021). Durante o ano de 1904 a capital do país vivia um processo de modernização onde o prefeito Francisco Pereira Passos atuava por meio de ações sanitaristas e de novas perspectivas urbanísticas, sendo estas últimas encaminhadas pelo próprio presidente da República Rodrigues Alves com a demolição de centenas de edifícios, soluções imprescindíveis para a crise epidemiológica e a questão imobiliária da cidade, tomando como referência o modelo parisiense da *Belle Époque*. Tais ações, dentre outros problemas, gerou a famosa Revolta da Vacina, quando o médico sanitarista Oswaldo Cruz iniciou as medidas de saúde pública, tais como a vacinação obrigatória juntamente com as ações políticas da prefeitura (SEVCENKO, 2018). Nas duas décadas seguintes, o Brasil continua nessa guinada pela modernidade identificada nos movimentos políticos e culturais das grandes cidades, destacando-se os movimentos operários, as ações dos imigrantes, a semana de arte moderna e o surgimento do Partido Comunista Brasileiro (NAPOLITANO, 2018).

Esta pecha de um Brasil civilizado remonta às tentativas de modernização do país nas esferas econômicas, política e cultural, o surgimento de uma República positivista militarizada que, ao mesmo tempo, se identificava com nossas raízes latifundiárias, onde o poderio do café centrava as ações governamentais. Um país que via na vinda de imigrantes, uma alternativa de construção de uma nova identidade étnica, econômica e social, assim como o homem ocidental acreditava que o conceito de civilização estava inserido na unidade de Europa durante a passagem da Idade Média para a Idade Moderna. Segundo Norbert Elias (1994, p. 67) “a situação, a autoimagem e as características dessa sociedade encontram expressão no conceito de *civilité*”. Os novos padrões sociais como o imaginário de cidade pela perspectiva europeia inserida em uma “Paris dos trópicos” alardeavam o Rio de Janeiro como um centro de fervor moderno, via-se nesta cidade a construção de um país que sairia do passado ‘atrasado’ para uma nação de industrializados ‘civilizados’, a mesma ‘evolução’ presente no imaginário do medievo do século XII.

Esta era, se assim podemos dizer, a técnica-padrão de comer na Idade Média, que corresponde a padrão muito especial de relações humanas e

estrutura de sentimentos. Nesse padrão, conforme já dissemos, ocorreu grande número de modificações e introdução de nuances. Se pessoas de diferentes categorias comiam ao mesmo tempo, as de categoria mais alta tinham precedência quando lavavam as mãos, por exemplo, ou quando se serviam de um prato. As formas dos utensílios variaram muito ao longo dos séculos. Houve modas, mas também uma tendência muito clara para o conservantismo, a despeito das flutuações nelas. A alta classe secular, por exemplo, adotava um luxo extraordinário à mesa. Não era uma pobreza de utensílios que mantinha o padrão, mas simplesmente o fato, de que nada mais fosse necessário. Comer dessa maneira era considerado natural. Era conveniente para essas pessoas. Mas elas gostavam também de ostentar riqueza e categoria pela opulência dos utensílios e da decoração da mesa. Nas mesas dos ricos do século XIII, as colheres eram de ouro, cristal, coral ou ofita. Ocasionalmente, vemos que durante a Quaresma eram usadas facas com cabo de ébano e, na Páscoa, de marfim, e incrustadas no Pentecoste. As colheres de sopa são redondas e bem planas, de modo que a pessoa, quando as usava, era obrigada a abrir bem a boca. Do século XIV em diante, elas passaram a ser feitas em forma oval (ELIAS, 1994, p. 89)

Diante da necessidade de identificar a perspectiva civilizatória em um período de ações de barbárie, vale destacar a sétima tese de Walter Benjamin sobre o conceito da História, em que a cultura e como ela é transmitida não estão isentas de serem instrumentos de barbárie. (BENJAMIN, 2012). Assim como é a memória no sentido das ações do narrador como um agente importante de fazer da cidade sua história. Com isso, para Marinho (2015, p. 70), “Nessa composição do conceito de barbárie, utilizamos três elementos da obra benjaminiana, os quais perpassam sua obra: a violência, o descontínuo da escrita da história e o estado de exceção”.

A cidade de Aracaju formou-se pelas linhas retas de Pirro³, sendo uma cidade planejada, o que lhe conferia o imaginário social de uma capital moderna. No século XX, principalmente nas décadas de 1950 e 1960 o município tinha a alcunha de ser o maior centro urbano do estado, porém, com características pacatas, os relatos presentes neste trabalho são de pessoas que durante este período viveram sua juventude e criaram a sua história através da observação de um narrador.

A narrativa, que durante tento tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. É

³ Sebastião Basílio Pirro foi o arquiteto que projetou a cidade de Aracaju, a ideia de linhas retas está relacionada ao seu plano arquitetônico baseado em um tabuleiro de Xadrez. As ruas formavam quarteirões que deram início aos bairros centrais da capital do Estado de Sergipe. Ver em: SILVA, S.H.S. **Aracaju: entre a evolução urbanística e a diversidade arquitetônica**. UFS, 18/03/2009. Disponível em: <<http://www.ufs.br/conteudo/2989>>. 21/04/2021.

uma inclinação dos narradores começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, isso quando não atribuem essa história simplesmente a uma vivência própria (BENJAMIN, 2012, p. 221)

A nova capital do estado de Sergipe seguia o modelo urbano que copiava as perspectivas de um novo estilo de vida como era visto na cidade do Rio de Janeiro, onde a capital do Brasil durante o final do século XIX e início do século XX inspirava-se na Paris da *Belle Époque*, estes modelos arquitetônicos que influenciaram Sebastião Pirro, projetista e engenheiro, trazia para a população de Aracaju a experiência de modernidade através de um imaginário civilizatório.

Aracaju nasce no século XIX, sob a égide da noção do moderno; sem plano urbanístico, sem tombamento, é o resultado da capacidade da engenharia em drenar pântanos e charcos resultando daí um desenho urbano com malha em xadrez, elaborado pela comissão de engenheiros, cujo responsável era Sebastião Basílio Pirro, que projetou uma cidade artificial com um traçado moderno. As cidades existentes antes do século XIX, adaptavam-se às condições topográficas naturais, estabelecendo uma irregularidade, a rigidez geométrica dos quarteirões retangulares e Aracaju foi no Brasil, um dos primeiros exemplos dessa tendência geométrica (NUNES, 2003, p. 46-47).

O objetivo central desta pesquisa perpassa por compreender a trajetória do Clube de Cinema de Sergipe - CCS diante do resgate da memória e da sua construção civilizatória. Nesse sentido, entender o cinema como emblema da modernidade, identificar o papel da arte cinematográfica em Sergipe entre a civilização e a barbárie e visualizar as práticas culturais de resistência civilizatória através dos narradores do CCS.

A preservação da memória dos movimentos culturais em Sergipe é desafio ante a grande falta de apoio governamental em instituir políticas públicas que possibilitem os patrimônios serem protegidos. Além disso, das práticas sociais do cotidiano em manterem vivos os relatos de períodos já culminados dentro da sociedade. O conceito de narrador como um agente da construção de sua história moderna na cidade, muito além do simples fato de contador é um ponto imprescindível na organização desta pesquisa, foi denominado por Benjamin como “tempo de agora” o rompimento temporal delimitado para uma formação cronológica mais densa e que insere o próprio narrador nesse caminho da história.

A história é o objeto da construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de “tempo de agora” (*Jetztzeit*). Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “tempo de agora”, que ele fez explodir para fora do *continuum* da história. A Revolução Francesa via-se como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário do passado. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele se oculte na folhagem do antigamente. Ele é um salto de tigre em direção ao passado. Ele se dá, porém, numa arena comandada pela classe

dominante. O mesmo salto, sob o céu aberto da história, é o salto dialético da Revolução, como a concebeu Marx (BENJAMIN, 2012, p. 249).

As práticas culturais que se desenvolveram na cidade de Aracaju durante as décadas de 1950 e 1960 faziam parte do estilo de vida moderno nas cidades, onde o indivíduo estava imbricado no urbano como agente ativo do cotidiano, onde os locais sociais serviam de debates da vida diante dessa modernidade, entretenimento ou simples diversão e fuga do estresse do dia a dia e principalmente, locais para ver e serem vistos nesse contexto social. Reside aí a construção do fato histórico quando o cinema nesta cidade serve de agente urbano para os frequentadores da antiga Sorveteria Iara localizada na Praça da Catedral Metropolitana durante estes anos supracitados e como hoje estas ações contribuíram para o entendimento de um processo civilizatório.

O historicismo contenta-se em estabelecer um nexos casual entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a constelação em que sua própria época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “tempo de agora” no qual se infiltraram estilhaços messiânicos (BENJAMIN, 2012, p. 252).

Nesse “tempo do agora” enfrentamos as diversas dificuldades de resgate da memória sob a prática de História Oral, possibilitando a ampliação de informações acerca de um determinado momento histórico. A evidência oral explica ações concretas da história dos movimentos operários e como a organização sindical foi possível, como a história econômica tem sido resgatada pelas práticas da agricultura através dos relatos orais ou até mesmo, onde “vários estudos aludem a uma outra forma em que a evidência oral começa a contribuir para a história econômica: o estudo do empresário”, são exemplos desta ação de oralidade nas pesquisas sociais (THOMPSON, 1998). Estes elementos servirão de bases metodológicas no caminho desta dissertação.

Outro conceito imprescindível para o desenvolvimento desta pesquisa é o de civilização, mais específico, na grande relevância do Clube de Cinema de Sergipe como um agente de contribuição no processo civilizatório da sociedade. Para isso, vale enaltecer as distinções entre cultura e civilização, sendo importante a afirmação de Norbert Elias, onde

o conceito de ‘civilização’ refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às ideias religiosas e aos costumes. Pode-se referir ao tipo de habitações ou à maneira como os homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. Rigorosamente falando, nada há

que não possa ser feito de forma ‘civilizada’ ou ‘incivilizada’. Daí ser sempre difícil sumariar em algumas palavras tudo o que se pode descrever como civilização (ELIAS, 1994, p. 23).

O Clube de Cinema de Sergipe surge como um agente civilizador da sociedade sergipana, em especial, aracajuana, desde seu próprio funcionamento como uma reunião de pessoas com um objetivo comum que seria assistir as exibições fílmicas, como também, para alguns destes integrantes que participavam como um local de suma importância para a vivência do debate sobre a arte cinematográfica. Tornara-se, inclusive, um local de consciência nacional, sendo esta ideia um elo que correlaciona com as características dos debates políticos sociais que permeavam pelo território nacional durante as décadas de 1950 e 1960. Contudo, vale orientar-se que esta natureza do conceito civilizador não é unificada para as localidades mundiais, mas demonstra uma visão ocidentalizada, de que estes valores reportam à construção de valores ímpares para a sociedade contemporânea.

Mas se examinarmos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas estas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas”. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo e muito mais (ELIAS, 1994, p. 23).

A perspectiva deste trabalho em estar alinhado cronologicamente, diante dos acontecimentos das décadas de 1950 e 1960, expressa o anseio de se entender o impacto que o golpe de 1964 teve para as artes, a cultura e em especial, às atividades cineclubistas em Sergipe.

Perpassando por uma transição política forte, as décadas aqui supracitadas demonstram a forte produção artística que o Brasil teve ao longo deste período. O processo de golpe em 1964, falseando-se de “contenção do avanço do comunismo”, teve como pano de fundo romper com a liberdade, impactando de forma veemente nas artes e na cultura. Por seu turno, de forma latente, a produtividade artística de esquerda não cessou imediatamente apesar destes acontecimentos.

Em 1964 instalou-se no Brasil uma ditadura militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência a vitória da direita pôde tomar a costumeira de forma de acerto entre generais. O povo na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu

passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção, e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissoluções das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus* etc. Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer (SCHWARZ, 2009, p. 7).

O grande valor da oralidade histórica está presente neste trabalho como suporte para os procedimentos metodológicos, diante disso, vale uma breve reflexão sobre as discussões que englobam a História Oral, porém, deixando claro, neste estudo, que não se tem nenhum objetivo em se estudar esta metodologia, sendo uma contribuição diante das limitações de bibliografia sobre a historiografia cinematográfica sergipana. Com isto, a escolha de definição da oralidade versará pelo conceito de que de uma busca pela história viva, uma história da contemporaneidade, com forte reflexão e permeada na captação de documentos por este novo viés.

História oral é um recurso moderno usado para a elaboração de documentos, arquivamentos, e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos. Ela é sempre uma *história do tempo presente* e também reconhecida como uma *história viva*. [...] Como expressão de contemporâneos, a história oral deve responder a um sentido de utilidade prática e imediata (MEIHY, 2000, p. 25).

Ainda neste contexto, a oralidade contribui bastante na construção da pesquisa acadêmica, organizando as buscas documentais do autor desde a construção inicial do projeto, mas requer sempre muita atenção na medida em que se faz necessário um planejamento que irá contribuir no uso deste procedimento.

História oral é um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas. O projeto prevê: planejamento da condução das gravações com definições de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais, transcrição e estabelecimentos de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso, arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas (MEIHY, 2019, p. 15).

A necessidade de resgatar um fato histórico e documentá-lo é que faz da oralidade importantíssima na construção de trabalhos acadêmicos, mas, em momento algum, ela é a única alternativa de choque de dados no que tange ao proposto aqui nesta dissertação. Tendo como finalidade de um arcabouço de entrevistas que servirá para contribuir na compreensão dos acontecimentos através do resgate da memória dos próprios participantes.

Pensada em série de registros gravados, como fim, a proposta de história oral se esgota na constituição de arquivo ou coleção de entrevistas. Nesse caso, fala-se de bancos de história ou conjunto de gravações que se orientariam segundo relatos de grupos atentos à própria presença em contextos sociais ou institucionais, como: migrantes, emigrantes, grupos profissionais, agremiações de manifestantes de determinada causa, escolas, empresas, setores profissionais, ou de lazer ou ainda participantes de determinado evento circunstancial como campanha ou testemunho (MEIHY, 2019, p. 14).

Para a construção da análise historiográfica deste período, a pesquisa de arquivo focando periódicos dos anos entre 1959 até 1969 servirá de base metodológica para a organização deste trabalho.

Diante disso, um dos pontos de explicação necessário para o desenvolvimento desta pesquisa será a concepção de que, antes de 1964, os debates políticos eram mais progressistas, possibilitavam a discussão sobre diversos problemas sociais e históricos no Brasil. Até o governo de João Goulart entendia-se a necessidade de reformulações nas práticas governamentais para buscar novas soluções ou tentativas de soluções para vários setores da sociedade. Após o golpe, o país entrou em um ciclo de desenvolvimentos de ações artísticas no cinema, no teatro, na música como forma de, apesar da repressão do Estado, criticar as ações governamentais, tingindo as narrativas artísticas, sejam estas preocupadas em denunciar o rompimento de direitos humanos, políticos e sociais, sejam para tentar criar um contexto de identidade popular brasileira. Os cineclubes entram como importantes polos para estes debates, não sendo diferente em Sergipe. Faz-se necessário entender esta volta ao retrocesso antimodernista.

Em menos palavras: no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc. Para conceber o tamanho desta regressão, lembre-se que no tempo de Goulart o debate político estivera centrado em reforma agrária, imperialismo, salário mínimo e voto do analfabeto, e, mal ou bem, resumira não a experiência média do cidadão, mas a experiência *organizada* dos sindicatos, operários e rurais, das associações patronais ou estudantis, da pequena burguesia mobilizada etc. Por confuso e turvado que fosse, referia-se a questões reais e fazia-se nos termos que o processo nacional sugeria, de momento a momento, aos principais contendores. Depois de 1964, o quadro é outro (SCHWARZ, 2009, p. 23).

Sendo uma pesquisa interdisciplinar em cinema e historiografia, algo de grande valia para o desenrolar deste estudo é a ratificação dos novos documentos, novas metodologias e novas formas de se construir o saber histórico promovido pela Escola de *Annales*. Isso posto, intenta-se gestar um novo espaço de armazenamento e consulta de fontes, a saber, um canal na plataforma YouTube no qual concentraremos os depoimentos em vídeo dos depoentes do

CCS, além de disponibilizar os trechos de filmes que serão citados ao longo desta dissertação. A intenção é tornar este trabalho interativo de maneira que, à medida em que o leitor descobre as ideias em construção, pode ser remetido ao Canal e assistir ao trecho específico que está sendo analisado.

No próximo capítulo focaremos o cinema como experiência da vida moderna e suas sensações através de uma construção das cidades sob a ótica do ver e ser visto. Os elementos do imaginário urbano diante do que é ser moderno e como a ideia de progresso fica associada a esta modernidade, onde o cinema era um local de entretenimento, encontros sociais e de impressão nas telas de exibição deste modelo de urbe.

No segundo capítulo versaremos sobre as relações de civilização e barbárie dentro do contexto das artes, da cultura e da cinefilia, onde o cinema é utilizado como propaganda estatal, mas também como “arma” de resistência em tempos de restrições de um Estado de exceção.

No terceiro capítulo, ápice de investigação da problemática posta, faremos um panorama historiográfico no qual se ressalta a importância contundente das práticas culturais de resistência civilizatória diante da barbárie, através do narrador (não no sentido de simples contador, mas no sentido de fazer da cidade e de sua história) como peça imprescindível da memória, entendendo a importância do Clube de Cinema de Sergipe neste contexto.

2 O CINEMA E A MODERNIDADE: SIGNOS DA CIVILIZAÇÃO PELA EXPERIÊNCIA SENSORIAL

A relação entre o cinema e a vida moderna nas cidades possibilitou às sociedades manterem suas aspirações de urbanização, dentro do contexto de indivíduo e coletivo, que marcaram de forma latente o final do século XIX e o início do século XX. O ser humano das grandes cidades antes da explosão da I Grande Guerra Mundial difundia suas experiências sensoriais diante de novas descobertas intelectuais, novas ferramentas de entretenimento e novas tecnologias. O centro destas *urbes* servia de local para ver e ser visto, de fazer parte deste coletivo humano.

A “modernidade”, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema (CHARNEY; SCHWARTZ, 2010, p. 17)

A ebulição de coisas inovadoras propiciou a aglutinação de pessoas em áreas de lazer e assim inferiu um paradoxo nas cidades. Estas “modernas” formas de diversão ou até mesmo de identidade cultural passaram a ser também o estafante estilo de vida moderno, as diversas sensações frenéticas do cotidiano em velocidade, também concedeu a tranquilidade, a lentidão como inquirição de divertimento. A velocidade dos meios de transporte contrastava com os parques à beira-mar ou à beira-rio, do congelamento de instantâneos da fotografia para a captura de movimentos do cinema. A sétima arte soube se encaixar rapidamente nesta engrenagem de sensações, as grandes cidades provavam múltiplas formas sensoriais.

A possibilidade de uma audiência de massa, juntamente com a atmosfera de excitação visual e sensorial, abriu as portas para as novas formas de entretenimento, que surgiram tanto como parte da cultura de sensações quanto como um esforço para atenuá-la. O surgimento de Coney Island, na virada do século, por exemplo, ironicamente recriou as sensações estafantes e o ritmo frenético da cidade em uma atmosfera aparentemente mais calma. A aura da caminhada à beira-mar possibilitou aos produtores de diversões de Coney Island tirar proveito do maior interesse por sensações variáveis e cinéticas, ao mesmo tempo em que vendiam suas atrações justamente como uma oportunidade de uma pausa dessas sensações. Do mesmo modo, nos seus primeiros anos como um fenômeno urbano, o cinema teve múltiplas funções: como parte da paisagem da cidade, uma breve pausa para o trabalhador a caminho de casa, uma forma de escape do trabalho doméstico para as mulheres e pedra de toque cultural para os imigrantes (CHARNEY; SCHWARTZ, 2010, p. 21-22).

Tomemos como exemplo, a representação imagética de Coney Island pode ser vista no filme “Warriors – Selvagens da Noite”⁴ de Walter Hill, onde percebemos uma idealização de uma área violenta e de caos urbano fruto dos conflitos de gangues, outra, não menos importante, foi a construção feita no filme “Roda Gigante”⁵ de Woody Allen, apresentando uma Coney Island aos moldes da *Belle Époque* parisiense, ou seja, festiva e frenética.

A arte cinematográfica não nasce simplesmente da configuração de um experimento que deu certo, muito mais que isso, ela entra no cerne da vida moderna, sendo sétima arte, não por ser a última das manifestações artísticas, mas por ser a arte que foi além do teatro, que foi além do mero demonstrador do dia a dia. O cinema reflete no dia a dia da “modernidade” os anseios de mudanças em todos os fatores da humanidade: política, econômica, social e cultural, fatores estes que o cinema esteve imbricado a modificá-los, mesmo já identificadas estas modificações em outras áreas. Via-se nesta arte um mundo de diversão que rompeu os limites do passatempo para a edificação de misturas de elementos dessa vida moderna.

O cinema, portanto, não pode ser concebido simplesmente como o resultado de formas tais como o teatro melodramático, a prosa narrativa e o romance realista do século XIX, embora todos esses meios tenham influenciado sua forma. Tampouco as histórias da tecnologia podem explicar de modo satisfatório o surgimento do cinema. Ao contrário, ele deve ser repensado como um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna que abrangeu transformações políticas, sociais, econômicas e culturais. Essa cultura “não” criou o cinema em um sentido simples, nem tampouco o cinema desenvolveu quaisquer formas, conceitos ou técnicas novas que já não estivessem disponíveis em outros caminhos. Ao fornecer um cadinho para elementos já evidentes em outros aspectos da cultura moderna, o cinema acabou por se adiantar a essas outras formas, e acabou sendo muito mais do que simplesmente uma invenção entre outras (CHARNEY; SCHWARTZ, 2010, p. 27).

O cinema entra como uma metonímia da modernidade. As construções do próprio conceito de modernidade demonstram como a sétima arte era um estilo de vida, desde as idas aos espaços de exibições, os debates acerca dos filmes e os estudos que são estimulados através das primeiras ações fílmicas. A arte cinematográfica ajudou na formação de uma sociedade inserida na modernidade. As cidades teriam novas ideias de processos ideológicos, os obstáculos econômicos passariam por inovações tecnológicas e a intelectualidade estaria calcada no conjunto construtivista de mundo.

As cidades foram abalroadas com novos conceitos, perspectivas e vivências impostos pela modernidade. Segundo Singer (2010), conceitos de ordem moral e política posto na

⁴ **WARRIORS – Selvagens da Noite** (The Warriors). Direção: Walter Hill. Produção: Lawrence Gordon. Los Angeles: Paramount Pictures, 1979. 1 DVD (93 min.), color.

⁵ **RODA Gigante** (Wonder wheel). Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson; Edward Walson; Erica Aronson. New York: Gravier Prodctions; Perdido Productions; Amazon Studios, 2017. 1 DVD (101 min.), color.

dessacralização do mundo pós-feudal impondo questionamentos a todos os saberes humanos (inclusive os religiosos); de ordem cognitiva opondo uma razão instrumental como suspeição de todo e qualquer saber “revelado”; e de ordem socioeconômica com as mudanças tecnológicas que resultaram nas rápidas industrialização e urbanização, nos meios de transporte e de consumo de massa, além da predominância do modo de produção capitalista e todas as suas contradições e vicissitudes.

Diante destas novas ideias que ajudam na compreensão sobre a modernidade, as cidades enfrentavam no final do século XIX e início do século XX um *boom* de aglutinações de pessoas e de atividades sociais estando presentes nas primeiras imagens acerca deste período da história humana. Para Singer (2010, p. 96), “[...] as cidades, é claro, sempre foram movimentadas, mas nunca haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram logo antes da virada do século”. O exponencial aumento da população urbana vai impactar diretamente nas relações sensoriais dos indivíduos diante deste novo estilo de vida, registro que “[...] revistas cômicas e jornais sensacionalistas observaram de perto o caos do ambiente moderno com um alarmismo distópico que, em graus variáveis, caracterizou muito do discurso do período sobre a vida moderna” (SINGER, 2010, p.98-99).

O clima pujante entre os benefícios das tecnologias para a melhoria da vida contemporânea e os novos “medos” de se viver em grandes cidades faziam parte deste cotidiano, os mesmos bondes que auxiliavam o trabalhador a chegar ao seu destino de labor, também contribuía para o aumento dos acidentes em vias públicas. Singer (2010, p.103) afirma que “o tema distópico dominante na virada do século destacava os terrores do trânsito da cidade grande, em especial com relação aos riscos do bonde elétrico”. Viver em estruturas urbanas densas significava entender a proximidade com a morte, o cidadão urbanizado temia seu próprio modelo social, mesmo tendo nas notícias da imprensa uma carga sensacionalista, os moradores destas zonas urbanas sentiam o pavor de ser atingido por algum objeto de uma varanda, um atropelamento de carro (mais um meio de transporte fruto da industrialização e ligado ao imaginário de modernidade), uma queda em um bueiro ou em uma obra de algum edifício, estes acidentes mantinham o dia a dia tenso, ou seja, “o caos da cidade instilou na vida um flanco nervoso, uma sensação palpável de exposição ao perigo” (SINGER, 2010, p.106).

A vida do operário contribuía para esta distopia urbana, os acidentes de trabalho ganhavam destaque nos noticiários impressos causando na sociedade uma constante ideia de que ninguém estava imune ao perigo, sentir medo fazia parte do imaginário deste período.

Além dos perigos do tráfego, três outros temas que impregnaram os jornais da virada do século indicam a profundidade da fixação popular nos novos perigos da vida moderna. O primeiro retratava mortes de trabalhadores mutilados por máquinas de fábrica. Pode-se ter uma boa ideia desse tema em alguns poucos exemplos de títulos e subtítulos do *Newark Daily Advertiser* em 1894: “Arremessado para a morte instantânea: corpo é preso em rápidas correias giratórias e esmagado contra o teto a cada volta” e “Morte terrível de um gari: sua cabeça foi quase arrancada por uma máquina de varrer”. Essa atenção aguçada à morte acidental e impressionante no local de trabalho, como as histórias de morte no trânsito, situou a tecnologia moderna como uma ameaça monstruosa à vida e ao corpo. Ela enfatizou uma dimensão arriscada da vida moderna que, não por acaso, foi vivida de modo mais agudo pela classe trabalhadora, que constituía o principal público leitor da imprensa sensacionalista (SINGER, 2010, p. 107).

Diante destes “pavores” da vida moderna, o capitalismo comercial da época via nisso uma grande oportunidade de negócios em entretenimentos que contribuíam para as experiências sensoriais através de brinquedos, atrações de parques, exposições de suspenses e espetáculos.

O suspense assumiu muitas formas. Por volta de 1895, como vimos, os jornais sensacionalistas começaram a encher suas páginas com ilustrações de alto impacto envolvendo qualquer coisa estranha, sórdida ou chocante. Após a inauguração, em 1895, do parque de diversões de Coney Island, outros parques especializados em vistas exóticas, espetáculos de desastres e passeios mecânicos emocionantes logo proliferaram-se em todo o país. Essas concentrações de sensação visual e cinética resumiram uma intensidade distintamente moderna do estímulo fabricado. O *vaudeville*, que também surgiu como um grande divertimento popular dos anos de 1880, tornou-se a síntese da nova tendência para atrações curtas, fortes e saturadas de emoção, com sua série aleatória de atos prodigiosos, comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadores e coisas do gênero. Espetáculos burlescos ruidosos e “museus melodramáticos” (abrigando curiosidades diversas, shows extravagantes e, vez por outra, dramalhões sangrentos e violentos) também adquiriram maior proeminência na virada do século, assim como “Redemoinho da Morte” e “O Globo da Morte”, nas quais um carro dava uma cambalhota no ar depois de descer uma rampa de doze metros. Os editores da *Scientific American*, que em 1905 lançaram um olhar perplexo ao crescente campo dos números perigosos com automóveis, resumiram com competência o objetivo essencial de todas essas formas de sensacionalismo popular: “O princípio condutor dos inventores desses atos é dar aos nossos nervos um choque mais intenso do que jamais foi experimentado até aqui” (SINGER, 2010, p. 112).

Como se vê nesta informação dos editores da *Scientific American*, citada acima, o interesse era utilizar, através da diversão, os sensacionalismos do cotidiano moderno e a presença das práticas sociais que possibilitavam o crescimento do medo de se viver em grandes cidades. Com isto, observa-se também, diante do nascimento do cinema, a relação entre as diversas sensações da modernidade e as produções fílmicas pioneiras que possibilitam perceber as relações sensoriais da vida moderna dentro da sétima arte. Viviam-se a

época que Singer (2010) denominou de “estética do espanto”, na qual os filmes construiriam, assim por diante, uma forte engrenagem de poder de linguagem atrelado ao poder de alcance das obras audiovisuais, “o ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituiriam um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna” (SINGER, 2010, p. 115-116).

Outra construção interessante que possibilita colocar o cinema em consonância com a modernidade é a compleição do “momento moderno”, a sétima arte atribuiu e continua atribuindo elementos que refletem processos históricos, estilos/modos de vida, situações corriqueiras e sensíveis humanas. O homem “moderno” encantava-se pela captação do momentâneo em face da correria diária e a efemeridade dela. Tinha-se, no início do século XX, tentativas de diversos escritores em relacionar as experiências do cotidiano com as tentativas não cronológicas da instantaneidade captada. O cinema seria mais um passo diante disso, em comparação à fotografia. O ato de assistir a uma exibição fílmica passou a provocar sensações e experiências até, então, nunca disponibilizadas. Tais movimentos, sensações e experiências provocaram também reflexões teóricas de fôlego acerca dos avanços e aspirações da modernidade.

Por meio da categoria do instante, pensadores como Walter Pater, Walter Benjamin, Martin Heidegger e Jean Epstein procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade. O conceito do instante forneceu um meio de fixar um momento de sensação, no entanto esse esforço de estabilidade teve que confrontar o fato inevitável de que nenhum instante podia permanecer fixo. Tal dilema conduziu esses autores a dois conceitos interligados que definiram suas investigações do moderno como momentâneo: o esvaziamento da presença estável pelo movimento e a resultante separação entre a sensação, que sente o instante no instante, e a cognição, que reconhece o instante somente depois dele ter ocorrido. Juntos, esses dois aspectos do instante moderno criaram uma nova forma de experiência no cinema (CHARNEY, 2010, p. 317-318)

Esta tendência do instante moderno imbricada ao cinema provocou, nas primeiras décadas do século XX, o florescimento de novas estéticas e linguagens cinematográficas. Vale ressaltar que neste trabalho não se objetiva decifrar ou até mesmo construir uma análise mais aprofundada dos códigos e linguagens fílmicos, mas, dentro deste contexto da vida moderna e sua relação com o cinema, cabe destacar que movimentos como o expressionismo alemão, o impressionismo francês e o surrealismo provocavam estas atrações de entretenimento associadas às experiências sensoriais. O supracitado Jean Epstein contribuiu para o desencadeamento do impressionismo na França, onde “mantém sua originalidade, fazendo uso criativo do *rolenti*, ou seja, dos movimentos mais lentos ligados à interpretação

dos atores e à exibição dos fenômenos atmosféricos”. (MARTINS, 2012, p. 106). Esta é uma demonstração da preocupação dos realizadores deste período que identificaram na captação do instantâneo moderno, a própria magia que atraía pessoas para as exposições filmicas, além da percepção de uma nova construção narrativa sem o cuidado rígido literário com a linearidade: “os filmes impressionistas parecem oferecer uma estrutura narrativa digressiva, que implica mais propriamente uma desconstrução dos códigos narrativos que sua simples subversão” (MARTINS, 2012, p. 103).

Percebe-se uma forte concentração das atividades recreativas na vida moderna através da elevação do momentâneo como um artifício para a saída da velocidade do dia a dia para construção sensível do instante, mesmo não sendo possível resgatar o presente no instantâneo moderno. “Essa ênfase na sensação momentânea [...], foi desenvolvida pelos dois críticos emblemáticos da modernidade, Walter Benjamin e Martin Heidegger, que associaram o momentâneo à experiência da visão” (CHARNEY, 2010, p. 319). Esta forte contribuição de estudos de críticos de arte atingiu imponderavelmente as experiências com o tempo na modernidade, posto que sensação e cognição, por não poderem conciliarem-se no mesmo instante, implicaria na perda do presente.

Vale ressaltar que essa própria ação que não consegue alcançar sensação e cognição no mesmo instante será observada por Epstein no seu estudo sobre fotogenia. Nele o realizador francês debruça-se sobre as variáveis do espaço-tempo, “Epstein sugere [...] que o movimento rápido no espaço e no tempo cria um ambiente de fluxo, efemeridade e deslocamento que encontrou sua morada no cinema” (CHARNEY, 2010, p. 325). O belo desse debate é que não existia uma concretude da fotogenia. Tendo no cinema o local de observação empírica destes elementos, a dinâmica marcava este objeto de estudo de Epstein inclusive na linguagem cinematográfica: “a fotogenia, insistia Epstein, era definida como mudança e variação. Sua essência está em sua incapacidade de ser especificada para a compreensibilidade de uma definição concreta. Ela está deslocada” (CHARNEY, 2010, p. 325).

Logo, este leque de inconcretudes torna-se a riqueza da modernidade. O cinema aproveitará disso em suas estéticas formais e narrativas condensadas através da montagem. O filme nasce como obra artística diante da montagem, não apenas nas filmagens, seja na Hollywood do EUA antes da Primeira Grande Guerra Mundial ou na União Soviética entorpecida pela revolução bolchevique.

No entanto, a forma de cinema que surgia, como perceberam com entusiasmo os cineastas russos Vertov e Eisenstein, permitiu que as

desvantagens potenciais da modernidade se tornassem montagem, e o esvaziamento da presença, na técnica do cinema, tornou-se o meio pelo qual o espectador pôde encontrar um lugar no movimento incessante do filme para a frente. Joel Weinsheimer formulou esse conceito em um contexto diferente: “O fato de algo nunca estar presente a si significa que está sempre apto a ser interpretado, está sempre sujeito à interpretação e ao futuro” (CHARNEY, 2010, p. 331)

Este momento instantâneo e a tentativa de o cinema reproduzir a captação deste e transformá-lo em sensação ao público encantavam a população das grandes cidades, mesmo sendo inatingível captar o presente no presente em termos de momentaneidade. O cinema na vida moderna vestia-se de metonímia do cotidiano, ao mesmo tempo sendo passatempo e fuga deste dia a dia do indivíduo através da experiência com o presente inalcançável.

Acima de tudo foi essa forma da experiência em movimento que ligou a experiência do cinema à da vida diária na modernidade. A experiência do cinema refletiu a experiência epistemológica mais ampla da modernidade. Os sujeitos modernos descobriram seus lugares como mediadores entre passado e futuro ao (re)experimentar essa condição como espectadores de cinema. Passado e futuro confrontaram-se não em uma zona hipotética, mas no terreno do corpo. Essa alienação fundamentou-se e surgiu da aspiração moderna para apreender momentos fugazes de sensação como uma proteção contra sua remoção inexorável. A busca para localizar um instante fixo de sensação dentro do corpo jamais poderia ser bem-sucedida (CHARNEY, 2010, p. 332)

Ainda sobre o cinema e modernidade, a efemeridade deste período e as inovações na arte fílmica possibilitaram uma modificação da análise sobre o espectador e as diversas transformações políticas, sociais e econômicas do final do século XIX. Pode-se identificar uma interdisciplinaridade no estudo entre arte cinematográfica e vida moderna, as montagens e as narrativas clássicas, presentes nos primeiros filmes, estimularam a produção de textos científicos sobre modernidade e cinema ao longo da *Belle Époque* europeia, por exemplo. O cinema tornou-se corpo interativo da sociedade pós-Revoluções Industriais (Primeira e Segunda), o mundo das máquinas e do movimento mecânico é representado nas películas, desde os irmãos Lumière e sua captação da chegada do trem a uma estação ou a saída de operários de uma fábrica. O homem da modernidade era uma engrenagem das grandes cidades. Nova York e o operário das docas e da Manhattan que não parava de subir aos céus com seus edifícios, ou a Paris de Baudelaire onde as pessoas faziam parte do cenário da cidade e estavam na cidade para serem vistas. “O registro tranquilo dessas descrições ajusta-se aos hábitos do *flâneur*, que é uma espécie de botânico do asfalto. Mas já a essa altura não se podia passear calmamente por todos os pontos da cidade” (BENJAMIN, 2020, p. 39).

O cinema era fruto de evoluções científicas de maquinários modernos, por isso um produto do capitalismo que entrava em consonância com uma sociedade de consumo. Por

consequente, a modernidade foi materializada pelas construções da sétima arte, seja na película, nas produtoras que surgiram neste período, nas salas de exibições ou nos empregos que eram gerados para se realizarem os filmes, tendo aí suas contradições e ambivalências. O mesmo cinema que nasce no século XIX em meio aos surtos de estilos da vida moderna é o que irá propagar também suas críticas, resistências e debates sobre esta correlação. O cinema soube ser na modernidade a utopia da distopia do mundo moderno (HANSEN, 2010).

O período que antecede à Primeira Grande Guerra Mundial trouxe a construção prática na linha de produção do fordismo-taylorista. Chaplin no seu filme “Tempos Modernos”⁶ caricaturou este operário da vida diante da modernidade: a abertura do filme mostra, por meio de um *fade*, um bando de ovelhas se transformando em uma multidão de homens saindo da estação de metrô em direção ao trabalho. Tal artifício metafórico já havia sido exposto de modo contundente por Serguei Eisenstein na sequência final do filme “A greve”⁷. Nessa sequência, uma montagem paralela mostra um boi sendo abatido entrecortado por cenas da repressão policial violenta aos grevistas. Nos dois casos, a modernidade nos legou o trabalho e as oportunidades, no entanto, também alienou os trabalhadores, desumanizando-os e tornando-os reféns da violência econômica e política.

Tal reflexão metafórica e alegórica demonstrava que o cinema não orientava exclusivamente uma generalização de modernidade, muito pelo contrário, as relações de recepção do espectador variavam de acordo com o contexto social e histórico. Essa engrenagem do fordismo-taylorista não era o suficiente para unificar os conceitos de modernidade em uma classificação burguesa somente, a modernidade também era das massas, do entretenimento popular, o que colocava este público trabalhador operário tanto como construtor assim como vítima desta mesma modernidade (HANSEN, 2010).

Desse modo, o cinema transfigurava todos os entraves e anseios desta sociedade moderna, uma forma de reflexo do cotidiano, reportando todos os paradoxos desta vida na modernidade. As sensibilidades sociais eram experimentadas também no cinema, as críticas político-sociais, assim como as alienações e prazeres do mundo moderno inseriam-se nas construções cinematográficas, o cinema não era uma exceção, ao contrário, o cinema era uma metonímia da vida moderna, tendo, inclusive reconhecimento intelectual acerca dos dilemas entre os contextos fílmicos e sociais (HANSEN, 2010).

⁶ **TEMPOS Modernos** (Modern times). Direção e Produção: Charles Chaplin. Los Angeles: Charlie Chaplin Film Corporation; United Artists; Continental Home Video, 1936. 1 DVD (88 min.), p&b.

⁷ **A Greve** (Stachka). Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Boris Mikhin. Moscou: Goskino, 1925. 1 DVD (82 min.), p&b.

Um ponto interessante neste diálogo é como as massas estavam inseridas nesse manejo social diário que colocava o estilo de vida nas grandes cidades dos trabalhadores e a incorporação dos moldes de Ford⁸ e Taylor⁹ de produção na vida moderna retira o monopólio cultural das ditas elites. Isso foi observado em trabalho escrito por Kracauer¹⁰ na Berlim do início do século XX e a auto articulação das massas, sendo o cinema o local de “culto da distração” (HANSEN, 2010).

Neste diálogo proposto em Kracauer, as artes têm poderes de construção do imaginário urbano e de múltiplas relações sensitivas com a cidade. O cinema, em especial proporciona debates sobre as diversas interações sociais presentes na comunidade que compõe a urbe, mas não exclui o questionamento acerca desta mesma visão das artes, incluindo a sétima arte.

Raramente os experimentos artísticos têm levado o cinema a explorar novos territórios. Sobretudo o cinema abstrato, muito cultivado em Paris, é uma linhagem à margem que aqui não entra em questão. Como única tentativa importante, afastando-se da produção vulgar, é de mencionar o interessante filme-sinfonia *Berlin*, de Ruttmann. Uma obra sem ação propriamente que permite que a metrópole surja como resultado de uma sequência de caminhos microscópicos individuais. Comunica a realidade de Berlim? É cego para a realidade como todo filme de ficção. A causa disto é política. Em vez de penetrar neste imenso objeto para obter uma compreensão autêntica de sua estrutura social, econômica e política, em vez de observá-lo de modo humanamente interessado ou mesmo de atracá-lo de um ponto de vista privilegiado para participar dele com decisão, Ruttmann libera milhões de detalhes desconectados que coexistem um ao lado do outro, inserindo no máximo transições engenhosas que são vazias de conteúdo. Em todo caso, o filme tem por base a ideia que Berlim seja a cidade da velocidade e do trabalho – uma ideia formal, que, antes de tudo, não leva a nenhum conteúdo e talvez por isto intoxica o pequeno-burguês alemão tanto na sociedade como na literatura. Não há nada para ser visto nesta sinfonia, porque não mostra nem uma única conexão dotada de sentido. Pudovkin em seu livro, *Filmregie und Filmmanuskript* [Direção de cinema e originais de cinema], faz uma repreensão sobre a falta de ordenação interna: “Há [...] uma série de gente de cinema”, assim observa com clara estocada contra Ruttmann, “que afirma que a montagem deve ser o único centro organizador no filme. Acreditam que se pode tomar qualquer modo, e arbitrariamente em qualquer lugar, fragmentos, bastando apenas que as imagens montadas sejam

⁸ Henry Ford teve importante influência na construção das relações de trabalho no mundo capitalista contemporâneo. “A implementação do fordismo não significou apenas um novo modo de organização racional do trabalho e da produção, mas também a constituição de um novo modo de vida.” (RIBEIRO, 2015, p. 66).

⁹ Com Frederick Taylor as práticas das relações de trabalho inserem-se no contexto da eficácia do tempo de produção. “Para Taylor a garantia da eficiência era papel fundamental da gerência. Assim, criava-se métodos padronizados de execução que deveriam otimizar a relação entre tempo e movimento.” (RIBEIRO, 2015, p. 66).

¹⁰ Siegfried Kracauer constrói uma análise da sociedade do início do século XX diante das relações da massa, ou seja, a grande parte da população e as atividades urbanas de entretenimento. No cinema a construção técnica dos filmes ao chegar aos anos 1920 já estavam enraizadas no processo imagético da população europeia. “A produção de filmes estabilizou-se tanto quanto seu próprio público, e sua produção mostra motivos e tendências típicos, sempre recorrentes, e mesmo filmes que diferem da média já não oferecem tanta surpresa.” (KRACAUER, 2009, p. 327).

interessantes; e que por meio da colagem delas juntas, segundo a forma e a espécie, pode-se produzir um filme” (KRACAUER, 2009, p. 340-341).

Esta crítica deve-se ao fato de que o cinema pode ser uma arma de representação de resistência, assim como um elemento de alienação das massas. A relação imagética perpassa tanto pela ornamentação dentro da linguagem, como uma cosmética sensitiva, quanto como uma estética dentro de um formato materialista-político.

Todos estes fundamentos e argumentos são simplesmente insuficientes; não esclarecem de modo algum, categoricamente, o monstruoso fato de que nossa produção supera, se isto for possível, a produção americana em matéria de falta de substância. Isso se o vazio de nossos filmes e a maneira como estrangulam toda tendência humana não é o resultado de um desaparecimento da substância, já que pode ser apenas resultado de *teimosia*; uma teimosia curiosa que tem dominado na Alemanha desde o final da inflação e que tem determinado também muitas expressões públicas. É como se durante o período de sublevação social e racionalização dos serviços, a vida alemã tivesse se paralisado sensivelmente. Pode-se falar até mesmo de enfermidade. A posição da produção cinematográfica – como foi observado no início – é decerto um sinal da condição geral de um não-espírito estabelecido. Numa metrópole provinciana, *Thérese Raquin* teve que ser retirado de cartaz em poucos dias, enquanto *Die Heilige und ihr Narr* [Os santos e seus loucos] teve casa lotada por três semanas seguidas. Algo não está em ordem, de qualquer modo, nem mesmo no pior industrialismo, não se pode considerar plenamente a massa de confusão, pode-se constatar por meio daqueles filmes que pretendem fazer uso do sucesso dos documentários russos, cujo significado toca apenas a parte mais íntima de suas intenções propagandistas. Mais importante é que Eisenstein e Pudovkin, diferentemente de um mero caricaturista como Georg Groz, sabem de antemão sobre as coisas humanas; ambos os diretores e seus atores realmente experimentaram a pobreza, a fome, a injustiça e a felicidade e estão em condições de assimilar a extensão das consequências destas experiências. Por esta e apenas por esta razão encontram recortes e perspectivas, cujas ruas, cortes, praças e colunas arquitetônicas contêm o poder do discurso. Alguns diretores alemães, que aprenderam com os russos, foram maus alunos. Apropriaram-se do empreendimento sem atentar para seu sentido. No filme *Zuflucht* [Abrigo], mencionado anteriormente, imagens dos bairros proletários de Berlim são incorporadas à maneira russa, imagens primorosas, mas que carecem, no entanto, daquela relação interna do enredo. A maneira como o cinema russo apresenta o ambiente desvela o núcleo da história. Aqui, no cinema alemão, os ambientes não passam de decorações artificiais de um enredo pequeno-burguês. Esta é a visão limitada com a qual os teimosos estão conscientes do mundo (KRACAUER, 2009, p. 341-342).

Outra rica contribuição de Kracauer neste diálogo diante das relações sensitivas na cidade e a construção do imaginário moderno, percebe-se nas ações de diretores de teatros e filmes e seus cuidados em demonstrarem nas películas e nas peças as características arquitetônicas tão caras para o conceito de modernidade e progresso.

O cuidadoso *esplendor da superfície* é a característica destes teatros de massa. Como os saguões dos hotéis, são locais de culto do prazer, o seu

brilho visa à edificação. E ainda que a arquitetura assalte os espectadores com um bombardeio de impressões, não recai jamais na pompa bárbara das igrejas profanas do período guilhermino, como por exemplo, no *Ouro do Reno*, que quer dar impressão de que oculta o tesouro wagneriano dos Nibelungos. Ao contrário, a arquitetura aqui alcançou uma forma que evita excessos estilísticos. O bom gosto soube dominar as dimensões e, juntamente com uma fantasia artesanal refinada, criou a preciosa decoração interior. O *Gloria-Palast* apresenta-se como teatro barroco. A comunidade dos aficionados, que se contam aos milhares, pode ficar satisfeita; seus locais de reunião são uma estância digna (KRACAUER, 2009, p. 343-344).

Esta relação colabora com a ideia de que o cinema é uma das realizações humanas que mais simbolizam a modernidade. A sua ação prática gera consequências sociais modernas, os questionamentos científicos e filosóficos diante do cinema fazem desta arte, uma arte da modernidade. Suas instituições inserem-se nos prazeres e nas lamentações da vida moderna. O cinema é o local de ver o “povão” e o “povão” ser visto nele, ele faz parte da esfera pública da sociedade.

Para Kracauer, o cinema é um verdadeiro emblema da modernidade não simplesmente por atrair e representar as massas, mas por constituir a mais avançada instituição cultural em que as massas, como forma de coletividade relativamente heterogênea, indefinida e desconhecida, podem se fazer representar como *público*. Na linha de argumentação do importante ensaio de Heide Schüppmann, Kracauer esboça uma teoria da esfera pública especificamente moderna que resiste a pensar as massas e a ideia de público como coisas opostas (do modo como Habermas ainda faz em seu estudo de 1962, *Mudanças estruturais na esfera pública*). Nas palavras de Schüppmann, Kracauer “nem afirma a ideia do público contra sua própria [real ou suposta] desintegração e decadência, nem recorre ao conceito de uma esfera pública opositora” (*à la* Negt e Kluge). Em vez disso, Kracauer vê no cinema o projeto de um público *alternativo* que “somente pode realizar-se por meio da destruição da esfera pública dominante”, ou seja, das instituições burguesas da alta cultura, arte e educação que perderam todo e qualquer contato com a realidade. [...]. (HANSEN, 2010, p. 422).

As construções destes panoramas modernos também acentuaram os contextos da arte e sua receptividade diante das massas. Como vimos, o cinema teve papel importante nisso, o homem da vida moderna tinha agora o fator da reprodução técnica como elemento que contribuía para uma ampliação do público que se relacionava com as artes nas grandes cidades. Para Benjamin (2012, p. 202), “a reproduzibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin”.

A modernidade nas grandes cidades refletia novas ações humanas, estas eram como o cidadão urbano que transitava e se correlacionava com a *polis*. Um exemplo bastante

interessante disso foi a construção de Walter Benjamin sobre o perfil social de Baudelaire¹¹ na Paris do final do século XIX para o início do século XX. Assim como abordado anteriormente aqui neste trabalho, as relações sensitivas que o homem passou a ter diante da Coney Island de Nova York, igualmente percebe-se na Paris de ruas movimentadas, com seus cafés e *Vaudevilles*. Uma cidade que respirava novos entretenimentos e novas propostas de diversões culturais, uma literatura urbana nas esquinas, um novo modelo de cidade que um novo aparelho exibia com fotografias em movimento, o que era identificado como panorama¹², além do novo gênero literário bastante característico da vida urbana na capital francesa.

O escritor que alguma vez desceu ao mercado começa por olhar em volta, como num “panorama”. Um gênero literário específico faz as suas primeiras tentativas de orientações. É a literatura panorâmica. *O livro dos centos e um, Os franceses pintados por si próprios, O diabo em Paris, A grande cidade* merecem na capital, e na mesma época, a atenção concedida aos “panoramas”. Nesses livros encontramos esboços que, por assim dizer, imitam com seu estilo episódio o primeiro plano, mais plástico, e com seu fundo informativo o segundo plano, mais amplo, dos “panoramas”. Numerosos autores contribuíram para esses repertórios. Tais coletâneas são uma manifestação daquele mesmo tipo de trabalho literário a que Girardin abriu as portas no suplemento cultural dos jornais. Eram o traje de salão de um tipo de escrita por natureza destinada a ser consumida nas ruas. Nesse gênero tinham um lugar de destaque os fascículos, em formato de bolso, a que se chamava “fisiologias”. Ocupavam-se da descrição de tipos humanos como aqueles que se encontravam quando se observava o mercado. Do vendedor ambulante dos *boulevards* até os elegantes no *foyer* da Ópera, não havia figura da vida parisiense que escapasse à pena do fisiologista. A grande época do gênero é a do começo da década de quarenta. É a alta escola do suplemento literário, pela qual passou a geração de Baudelaire. A este ela pouco tinha a dizer, como mostra o fato de bem cedo ele ter seguido o seu próprio caminho. (BENJAMIN, 2020, p. 37-38).

O estudo de Benjamin sobre Baudelaire enfatiza bastante a contribuição deste escritor no processo de tradução das obras de Edgar Allan Poe¹³, contudo, priorizo aqui a

¹¹ As obras de Charles Baudelaire contribuem com o imaginário de cidade moderna, esta consonância fica bastante expressa quando o mesmo retrata suas experiências em Paris, Lyon, Londres, entre outras grandes cidades, nos encontros com grandes nomes das artes e como a cidade pode lhe proporcionar isto, além, da contribuição na construção do imaginário do fato histórico. “Essas palavras me faziam pensar em Maquiavel jogando dados com os camponeses. Ora, um dia, um domingo, avistei Delacroix no Louvre, em companhia de sua velha criada, aquela que tão devotamente cuidou dele e o serviu durante trinta anos, e ele, o elegante, o refinado, o erudito, não desdenhava mostrar e explicar os méritos da escultura assíria a essa excelente mulher, que o escutava, por sinal, com uma sincera atenção. A lembrança de Maquiavel e de nossa antiga conversação penetrou imediatamente em meu espírito” (BAUDELAIRE, 2008, p. 105 – 106).

¹² Benjamin (2020, p. 17): “No original *Kaiserpanorama*: método de projeção de imagens, antecessor do cinema, constituído por um grande ciclorama circular em que eram projetadas imagens de paisagens. O espectador, sentado no centro do círculo, tinha a ilusão de ver de cima, através de um sistema de estereoscópios individuais, o que passava diante dos seus olhos”.

¹³ Em uma literatura recheada pelo medo que a vida urbana trazia aos moradores das grandes cidades, Edgar Allan Poe, instiga seus leitores no mundo das distopias da urbe. “Certa manhã, a sangue frio, enrolei o laço à volta do seu pescoço e enforquei-o no ramo de uma árvore, enforquei-o com lágrimas jorrando-me dos olhos e com o mais amargo dos remorsos no coração.” (POE, 2008, p. 72).

forte ligação que tanto o escritor francês como o autor das obras de suas traduções tinham em comum: o fascínio pela vida nas ruas da cidade como um reflexo das sensações possibilitadas pela vida moderna. Até mesmo nos romances de mistério do poeta americano têm fortes comparativos de sensações que a modernidade exprimia em Baudelaire. A vida em Paris propiciava para Baudelaire um contato com estas sensações, uma cidade em que o hábito do café nas esquinas ia muito além de apenas beber o líquido, mas de se fazer parte deste contexto de sociedade. Paradoxalmente, se encantava pela “solidão em meio à multidão”, vendo-se isto em obras de Poe em que o centro da narrativa é a forma encontrada através do “desaparecimento do rastro indivíduo no meio da multidão da grande cidade”. Paris no final do século XIX transpirava as modernidades urbanas, nas passagens¹⁴ (*passage*) via-se como um local para boemia da cidade, prostitutas fazendo parte do “corpo” da *urbe*, o operário nestes locais vivenciando a correria cotidiana, “a rua transforma-se na casa do flâneur, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes”. Ou seja, as passagens seriam “metonímias” de Paris, pequenas cidades dentro dela. Lá encontrava a figura do “observador” do dia a dia (BENJAMIN, 2020, p. 39).

As cidades eram, no conjunto do início da modernidade, a reunião das multidões e eram nelas que o indivíduo se fazia ser visto através dos afazeres diários e dos locais de entretenimento do coletivo, tendo-se aí a possibilidade de as massas estarem inseridas neste contexto urbano diante das elites.

Com a multidão, a natureza exerce o seu direito elementar sobre a cidade. Mas não é apenas a natureza que assim reclama os seus direitos. Há em *Os miseráveis* uma passagem espantosa em que o ondular da floresta surge como arquétipo da existência das massas. “O que acontecera naquela rua não surpreenderia uma floresta; os altos fustes e a vegetação rasteira, as plantas medicinais, os ramos caoticamente enredados uns nos outros e a erva alta levam uma existência obscura; algo de invisível se move entre esse formigar imenso, o que está abaixo do homem distingue através de uma cortina de nevoa o que está acima do homem”. Essa descrição contém aquilo que melhor caracteriza a experiência de Hugo com a multidão. Nela, aquilo que está abaixo do homem entra em relação com aquilo que está acima dele e o rege. É essa promiscuidade que inclui todas as outras. A multidão é para Hugo um ser híbrido que forças disformes e sobre-humanas geram para aqueles que estão abaixo do homem. O traço visionário subjacente à ideia da multidão em Hugo faz mais justiça ao ser social do que no tratamento “realista” que ele lhe concedeu na política. De fato, a multidão é um jogo da natureza, se é permitido aplicar o termo a uma situação social. Uma rua, um incêndio, um acidente de trânsito juntam pessoas que, enquanto tais, libertam-se de uma determinação de classe (BENJAMIN, 2020, p. 64).

¹⁴ “As passagens [...] são galerias com cobertura de vidro e revestimentos de mármore que atravessam blocos de casas, e cujos proprietários se juntaram para poder entregar-se a tais especulações. De ambos os lados as galerias, que recebem luz de cima, estendem-se os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura” (BENJAMIN, 2020, p. 39).

Este sentido do coletivo nas cidades, durante a ascensão da vida moderna, provocou um desabrochar de um estilo de vida que permitia uma nova relação das artes com as classes sociais, uma nova organização social do Estado, de aproximação das artes com os grandes públicos.

As novas tecnologias desenvolvidas no início do século XIX e a característica dessa sociedade, abordada aqui anteriormente como inserida no modelo fordista-taylorista, contribuiu para uma ampliação do acesso às artes na modernidade, impactando nas relações sensitivas dos indivíduos nas grandes cidades. Neste ponto, a arte cinematográfica teve grande contribuição.

Os padrões de cópias das artes sempre existiram, além de corriqueiramente serem aprimorados de gerações a gerações. “A obra de arte foi em princípio sempre reproduzível. Sempre foi possível a pessoa imitar aquilo que foi feito por pessoas” (BENJAMIN, 2019, p. 54). Entretanto, diferentemente é a reprodução técnica, nela a arte é construída em conjunto ou individualmente como a origem da própria arte em questão, exemplo, fotografia, cinema e a literatura.

As outras artes, antes do cinema, eram artes de público restrito. O cinema surge como uma novidade nas exposições de variedades ou nas feiras e *vaudevilles*. Sua capacidade de reprodução e expansão atingiu um público que desejava com ardor mergulhar nesse processo. Assim, a reprodução técnica da arte não se enquadra como uma cópia ou uma falsificação, mas como um mecanismo de alcance maior, seja nos filmes ou nos discos de músicas.

O aqui e agora do original compõe o conceito de sua autenticidade, sobre o qual se funda, por sua vez, a representação de uma tradição que repassou esse objeto até os dias de hoje como um mesmo idêntico. A totalidade do campo da autenticidade mantém-se alheia à reprodutibilidade – e naturalmente não somente à reprodutibilidade técnica. Enquanto, porém, o autêntico mantém em sua completa autoridade em relação a produção manual, que via de regra se distingue dele como falsificação, não é esse o caso em relação à produção técnica. A razão para tal é dupla. Primeiramente, a reprodução técnica mostra-se mais autônoma em relação ao original do que o manual. Ela pode, por exemplo, revelar na fotografia aspectos do original que são acessíveis somente à lente ajustável, que escolhe seu ponto de vista arbitrariamente, mas não ao olho humano; ou, com ajuda de certos procedimentos, como a ampliação e a câmera lenta, pode reter imagens que simplesmente escapam à óptica natural. Isso em primeiro lugar. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil. A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era

executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo (BENJAMIN, 2019, p. 56-57).

A aura da obra de arte estava ligada de forma latente aos seus autores, contudo o cinema rompe com esta exclusividade e permite ao espectador adentrar a uma nova aura, a experimentarmos uma nova experiência. A reprodutibilidade técnica nos permite termos novos estímulos sensoriais. É um novo mundo: a tela permite a exposição de imagens, sendo ela, uma janela, por possibilitarmos vermos um mundo além do que vivemos e ao mesmo tempo é um espelho, ao vermos personagens e narrativas que nos identificamos. A dinâmica das relações capitalistas contribui com esta relação, o cinema torna-se um forte instrumento social para os indivíduos se verem e serem vistos.

Mas o que é aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessa montanha, desse ramo. Estando de posse dessa descrição, torna-se fácil perceber a condição social inerente à deteriorização contemporânea da aura. Ela repousa sobre duas circunstâncias, ambas ligadas ao crescimento progressivo das massas e à intensidade crescente de seus movimentos. A saber: *“Aproximar as coisas de si” é uma preocupação tão apaixonada das massas de hoje quanto apresenta a sua tendência a uma superação da unicidade de cada coisa dada por meio da gravação de sua reprodução.* A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possuível por meio da imagem – ou melhor, da cópia, da reprodução – torna-se mais e mais presentes a cada dia. E a reprodução, do modo como é oferecida pelos jornais ilustrados e noticiários cinematográficos, diferencia-se de modo inconfundível da imagem. Unicidade e duração estão tão unidos nesta quanto transitoriedade e repetibilidade naquela. A remoção do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a assinatura de uma percepção cujo “sentido para o idêntico no mundo” aumentou de tal modo que ela, por meio da reprodução, o extrai até mesmo do que é único. Revela-se, assim, no âmbito intuitivo, aquilo que na teoria se torna perceptível na crescente significação da estatística. O alinhamento da realidade com as massas e das massas com ela é um evento de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a intuição (BENJAMIN, 2019, p. 59-60).

A modernidade nos permite perceber, nas fotografias, um valor imprescindível que é o semblante humano. A nostalgia que a fotografia provoca dentro de sua aura, o rosto humano é retratado com sua glorificação e singularidades. Estas tiram o observador da “zona de conforto”. Com isto, o desempenho artístico é demonstrado pela fotografia e podemos afirmar que o cinema seguiu esta mesma linha, tendo na reprodutibilidade técnica a sua diferença diante da reprodução através da cópia. Não somente no sentido retórico de linguagem artística, mas também na construção desta obra de arte, o cinema, agora em uma complexidade maior do que a da fotografia, tem na montagem sua grande construção do

magnífico, do belo, da arte em si. A aura da arte não tem cópia. É na montagem onde se encontra a aura do cinema (BENJAMIN, 2019).

Na construção cinematográfica percebe-se diante da nossa objetiva¹⁵ natural uma arquitetura em conjunto, são muitos referenciais na filmagem: o diretor, o cinegrafista, a parte de formação da *mise en scène*, entre outros. Tudo isto, diferencia a relação sensitiva do cinema em comparação ao teatro, por exemplo. Mas, também faz do cinema uma arte inovadora, uma manifestação artística das efervescências sociais presentes na modernidade. “O comportamento mais reacionário – diante de um Picasso, por exemplo - torna-se altamente progressista em face de um Chaplin” (BENJAMIN, 2019, p. 86). Este fator é causado pela ausência da percepção em tempos iguais da arte através do coletivo diante da pintura, já com a reprodutibilidade técnica, isto é possível no cinema.

A grandiosidade da reprodutibilidade técnica faz com que, no início do século XX, a arte cinematográfica torne-se um importante elemento de Estado. Não somente na essência da participação institucional, mas como uma ferramenta que possibilita uma publicidade das ações de determinados grupos governamentais. O filme serve para educar e ao mesmo tempo desconstruir. Na modernidade o cinema nasceu e foi diante destas múltiplas possibilidades que a arte fílmica foi o “tijolo” e a “vidraça” nos períodos bélicos e pós-guerras. Os Estados Totalitários usufruíram disso criando inclusive secretarias especializadas em fabricação de filmes, mas o cinema tinha o seu “antídoto” também para isto, ele era uma arte de resistência.

“Fiat ars – pereat mundus”, diz o fascismo e espera, como o reconhece Marinetti, da guerra a satisfação artística da percepção sensível alterada pela técnica. É esta claramente a última instância do *l’art pour l’art*. A humanidade, que em Homero fora um dia objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético em primeira ordem. Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte (BENJAMIN, 2019, p. 99).

Chegamos aqui na encruzilhada da modernidade, o choque da formação civilizada de uma sociedade que alcança um magnífico estágio tecnológico, com novas ferramentas sociais que possibilitam novas sensações na vida cotidiana diante da barbárie humana da destruição, das guerras, das ideias extremistas.

Primeiramente, vale destacar que o advento da modernidade gera um forte debate acerca do que é o moderno em relação ao que é arcaico. As diversas relações nas quais o saudosismo perde para o encantamento diante da tecnologia permitem que muitos indivíduos

¹⁵ Objetiva aqui no sentido de “conjunto de lentes” do corpo humano, ou seja, nosso aparelho ótico.

coloquem de forma latente que, quanto maior é o avanço tecnológico, mais moderno está o ambiente social. Lógico que isto é uma afirmação simplista e fraca em termos científicos. Além disso, uma segunda disputa de narrativa social é a definição de que a modernidade vem com a construção de uma sociedade inserida no contexto de civilização, sendo algo que antecede a isto a sociedade em plena barbárie. Mas, como vimos acima, na citação de Benjamin, a modernidade possibilitou tanto momentos de barbárie como de melhorias para a sociedade atingir sua organização voltada à civilidade. Não se visa nesta pesquisa um aprofundamento sobre estas temáticas, mas é de grande valor para a relação entre o cinema e a vida moderna entendermos como a sétima arte foi uma dádiva humana para a resistência em momentos de barbárie.

O advento da arte fílmica dinamizou a aproximação entre o que os governos queriam transmitir e a assimilação do grande público. Em diversos momentos da historiografia do cinema percebemos a presença desta arte, em particular, como elemento formador unificado. Mas é a rebeldia de determinados realizadores que rompem este objetivo pré-moldado. É neste ínterim que se busca nesta dissertação compreender como a vida moderna se pode se integrar ao cinema criando projetos civilizatórios em situações de extrema barbárie.

A modernidade caracteriza-se por uma mudança na mentalidade, a psicogênese e uma mudança da concepção do Estado, a sociogênese. A mudança de pensamento do homem medieval em relação ao seu lugar de indivíduo marcou o florescimento da renascença europeia. O próprio intelectual do pós-feudalismo valoriza as artes e as ciências. A autoconfiança e a autoimagem são pontos de identificação desta transformação do pensar. As nações como um conjunto de agrupamentos humanos passam a moldar institucionalmente a vida emocional do indivíduo (ELIAS, 1994).

A formação da modernidade levou as relações sociais, principalmente nas grandes cidades a um limiar entre o que seriam ações consideradas civilizadas e os opostos como barbárie. O Brasil da transição entre democracia e ditadura visto na década de 1960 é uma metonímia destes processos. As artes serviram de grandes estruturas de resistências e de luta contra o Estado de exceção.

Este forte conflito entre civilização e barbárie marcou a sociedade desde os seus primórdios da antiguidade, aonde o homem não romano, que vinha das regiões fora dos limites do Império de Roma e que não falava o latim enquadrava-se como bárbaro. Em uma passagem mais contemporânea da historiografia, o próprio atentado de 11 de setembro de 2001 gerou um forte debate acerca desta distinção entre o civilizado e o seu oposto, as ações terroristas possibilitaram uma *via crucis* de barbárie gerando barbárie. Os aviões sequestrados

pela Al Qaeda expulsaram de forma abrupta o sentido de bárbaro do ser humano, assim como a famosa Guerra ao Terror¹⁶ é uma resposta bárbara (WOLFF, 2004).

Nota-se que não apenas no radicalismo fundamentalista ou nos instintos imperialistas se limitam os conceitos de bárbaro. Em uma afirmação mais contundente, não temos uma única formação de bárbaro, mas ações de barbárie da humanidade. A sociedade moderna emancipa-se em um cortinamento social, onde o que são conceitos e valores desta determinada sociedade inserem-se no mundo civilizado e qualquer outro modelo divergente é fadado à pecha de bárbaro.

Então, quem é civilizado, e quem é bárbaro? Os fanáticos terroristas suicidas do 11 de setembro são a vanguarda da civilização? Ninguém defende essa opinião, nem mesmo os muçulmanos ou os países árabes, até porque esses atentados nos parecem, por sua dimensão inédita e sua brutalidade cega, atos particularmente *bárbaros*. Porém, simetricamente, os Estados Unidos podem pretender encarnar a civilização, e podem-se considerar *bárbaros* os seus inimigos, ou aqueles que não reconhecem seus valores? É igualmente difícil pensar assim, mesmo porque quando um país, uma sociedade ou uma cultura se identifica à civilização, qualificando como bárbaros seus adversários, quase sempre é para justificar iniciativas imperialistas menos recomendáveis. Há então outro risco, simétrico ao anterior: o de que uma pretensão à universalidade (a civilização é única, é a mesma para todos e para toda a humanidade) esteja a serviço de um desejo de uniformização (um único modelo de humanidade para a toda humanidade) ou, pior, de um objeto expansionista (“nós somos a civilização, eles são a barbárie”). Nesse caso, a escolha histórica com que depararíamos hoje já não seria entre “civilização e barbárie”, e sim um entre duas formas de barbárie: a barbárie destrutiva do fanatismo versus a barbárie devastadora da civilização (WOLFF, 2004, p. 20)

Portanto a estrutura da barbárie não fica expressa em uma linha tênue de apenas ser o diferente do que o “eu” acredita ser civilizado, assim como civilização também não se limita ao “meu” conceito individualizado e estigmatizado. Tornou-se lugar comum a indiferenciação entre essas duas posições. Tal paradigma moderno, que popularmente distingue o “civilizado” do “bárbaro”, classifica uma sociedade *urbanizada* como um exemplo latente de civilização, ou seja, quanto mais urbanizada, mais civilizada. “O bárbaro supostamente se inclui num estágio inferior da evolução política, num estágio pré-civil ou, pelo menos, pré-urbano” (WOLFF, 2004, p. 21). Ainda nisso, enquadra-se a formação da antiguidade onde o não-romano é o bárbaro, e por fim, a não-humanidade como elemento de barbárie, seria o ser humano sem nenhum valor humanista, visto em eventos históricos tais como o holocausto, os genocídios, os extermínios de crianças, entre outros.

¹⁶ Após os atentados de 2001 o governo de George W. Bush iniciou uma ofensiva militar designada como Guerra ao Terror através de invasões bélicas aos territórios do Afeganistão e Iraque.

Uma procedência válida neste trabalho para a síntese do civilizado diante da barbárie é a união das teorias sociais, como Norbert Elias em seu “O Processo Civilizador”, as teorias evolucionistas, onde o homem inicia sua trajetória bárbara e atinge mais à frente a civilidade e a socialização como elemento de civilidade. A sociogênese provoca na vida urbana moderna alguns novos panoramas de relacionamentos sociais que ficam expressos no coletivo das cidades, são valores da modernidade que institucionalizam o conceito de civilizado. Além disso, o homem cria mecanismos para limitar o que passam a serem consideradas como ações primitivas, ou seja, de barbárie.

Há porém, duas diferenças importantes entre “cultura” e civilização. A primeira é de ordem quantitativa. Uma civilização supõe um vasto conjunto geográfico e histórico, estende-se por longas gerações a diversas sociedades, a numerosas etnias ou nações, e atravessa continentes, línguas, ou mesmo religiões e regimes políticos – a cultura, em contrapartida, é local. Pode-se falar, por exemplo, em “civilização neolítica” para designar o vasto movimento que assinalou, há 8 mil anos, em diversos lugares da Europa central e do Ocidente mediterrâneo, a passagem da pedra talhada para a pedra polida, o surgimento da agricultura e da pecuária, com a domesticação das primeiras plantas e animais e, portanto, a sedentarização dos homens e o surgimento das primeiras aldeias – o que não impedia a existência local de técnicas, crenças, costumes e ritos diferentes, que constituíam diferentes culturas. No mesmo sentido, pode-se também falar em “cultura francesa” ou “brasileira”, mas diz-se “civilização ocidental” para designar um conjunto tão vasto quanto indeterminado no espaço e no tempo. Em última instância, uma civilização é algo tão amplo que nos referimos a ela no singular, a civilização, como se só houvesse uma. O bárbaro é então, evidentemente, simplesmente, aquele que está *sem* civilização ou *fora* da civilização. Evidentemente, deparemos aqui com um problema: a civilização é uma ou múltipla? As duas posições parecem problemáticas. Se há apenas uma civilização, é necessariamente o conjunto a que nós próprios pertencemos, e fora dela há apenas bárbaros de toda espécie, qualquer que seja a *cultura* a que pertençam. Em contrapartida, se há várias civilizações, torna-se difícil diferenciá-las das culturas e estabelecer entre elas uma hierarquia segundo uma escala que indique um suposto avanço *da* civilização. É então que se chega à segunda diferença entre cultura e civilização, que não é mais apenas quantitativa, mas é também qualitativa (WOLFF, 2004, p. 24-25).

As etiquetas sociais que marcaram a formação do mundo urbano após a crise do sistema feudal tão bem retratadas na obra supracitada de Norbert Elias, escrita em 1939, possibilitavam ações humanas que preconizavam a distinção de classes sociais, não somente em questões de poder e econômicas, mas também na formação de uma identidade cultural burguesa. O uso dos talheres, a forma de se sentar à mesa, os sons emitidos durante a mastigação são todos elementos que constituíam a linha tênue do processo civilizador. Percebemos que distanciamento social poderia ser marcado pelas relações do indivíduo com os afazeres do cotidiano, “a barbárie, a ideia simples e única de barbárie, oposta à ideia única e simples de civilização, não existe”. Podemos passar destas atividades corriqueiras para os

sentidos dogmáticos expressos pelas religiões contemporâneas, exemplo, o cristianismo mais ocidentalizado e o islamismo mais ligado ao Oriente¹⁷. Ambas têm como suas bases firmes de religiosidades os seus respectivos livros sagrados, nestas duas obras escritas não se tem a referência expressiva de ódio ou repúdio de uma religião em relação à outra. Diversas vezes em noticiários ou qualquer outro meio periódico de notícias, quando acontece um atentado terrorista, líderes e seguidores de ambos os credos, sentem a dor e a tristeza pelo fato ocorrido, ao menos externam isso. Todavia é comum também, observarmos que surgem nestes atos diversas análises simplistas preconizando a ideia de que ali encontramos a civilização sendo atacada pelo bárbaro, sendo o modelo Ocidental civilizado e o outro o oposto. “O mais errado, porém, seria imaginar que certos povos, certas culturas ou certas religiões seriam, por natureza, ‘bárbaros’[...], ou seja, mais perigosos, agressivos ou intolerantes que os outros” (WOLFF, 2004, p. 31).

Em uma amarração argumentativa considero nesta pesquisa que o período inicial do século XX possibilitou atravessarmos esta linha entre civilização e barbárie, ou mesmo nublá-la a ponto de convergir uma à outra definição e construção histórica. A vida urbana movida pela forte industrialização de modelo fordista fez com que o ser humano vivesse não com a barbárie estrangeira, no sentido do indivíduo de fora daquela cidade, mas com os conflitos entre ações bárbaras dentro dos mesmos nichos frequentados por pessoas de uma mesma localidade. O bárbaro e o civilizado estão no mesmo local, o civilizado tem as mesmas ferramentas sociais para construir uma sociedade harmônica, ou ao menos com conflitos reduzidos, que o bárbaro. O bondinho que leva o cidadão das cidades para casa ou ao trabalho é o mesmo bondinho que possibilita pânico nas pessoas que o frequentam, o mesmo cinema que foi criado para reproduzir o indivíduo no seu ambiente fazendo-o ver e ser visto é o instrumento de disseminação do ódio através da propaganda governamental. Não são os modelos sociais em um conjunto generalizado que se observa a essência da barbárie, mas nas decisões dos seres humanos que em detrimento de uma humanização universalizada preconiza seu individualismo nefasto, em todas as etapas da história isto será possível, ou seja, isso existirá. Para Francis Wolff (2004, p. 43), “portanto, existem, sim, bárbaros e civilizados,

¹⁷ Ressalte-se que, essa percepção do Oriente é uma construção histórica, discursiva, simbólica e política construída pela Europa “ocidental” e pelos Estados Unidos. Conforme atesta o clássico estudo de Edward Said (1990, p. 15), “[...] sem examinar o orientalismo como um discurso, não se pode entender a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura europeia conseguiu administrar - e até produzir - o Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente durante o período pós-Iluminismo”. Esse Oriente inventado é o espaço da violência, do radicalismo religioso, do exotismo e do erotismo. Oculta-se, nessa construção, que esse Oriente, notadamente o islâmico, está entranhado na história e nos costumes da Europa “ocidental”, principalmente no que tange às instituições, artes, ciências, arquitetura, vocabulário e erudição.

práticas ou culturas bárbaras, práticas ou culturas civilizadas, mesmo que toda cultura, qualquer que seja, possa ser exemplo de civilização ou mergulhar na barbárie”.

A construção materialista da história necessita de um distanciamento diante da interpretação dos documentos, uma vez que todo documento cultural também é um documento de barbárie. Sendo assim, o mesmo laudo que legitima o cinema como aspiração civilizacional oculta a pecha que a sétima arte carrega, também, de mecanismo de exploração colonial, por exemplo, a expansão da narrativa clássica hollywoodiana e o *American Way of Life*.

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em reviver uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia (*Einfühlung*). Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desanima de apropriar-se da autêntica imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. Flaubert, que a conhecia, escreveu: “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Casthage”. A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece propriamente uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso já diz o suficiente para o materialismo histórico. Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados de bens culturais. O materialismo histórico os observa com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialismo histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2012, p. 244-245).

Tomando por princípio essa relação entre documento de cultura e documento de barbárie, refletimos sobre os iniciais anos do século XX, no Brasil, que foram de fortes transições no estilo de vida social, econômico, político e cultural do país.

2.1 O Brasil e a modernidade civilizatória: cinema e entretenimento

Neste período, a República já estava instaurada em formato positivista e liberal, nossas raízes latifundiárias do passado permaneciam no poder governamental, os escravizados sofriam em grandes cidades carregando com eles o desleixo do Estado. O nosso produto base da balança comercial brasileira era o mesmo que durante vários anos enriqueceu

o Império e principalmente a região de São Paulo. Os imigrantes, agora faziam parte das realidades urbana e rural brasileiras, muitos faziam parte da mão-de-obra das indústrias, conseguiam destaque na produção agrícola, movimentavam-se em sindicatos e também eram uma pequena nova elite com o sucesso de algumas destas famílias que vinham, principalmente, da Itália. Mas foi nesta primeira metade do século passado que encontramos as dificuldades desta época, os problemas econômicos do pós I Guerra Mundial, o próprio café atingido em cheio pela Grande Depressão, a pandemia da Gripe Espanhola e as relações sensíveis que as grandes cidades construíam na identidade cultural da população, um grande exemplo, a cidade de São Paulo.

Desde os seus primeiros dias, o ano de 1919 trouxe uma inusitada excitação às ruas de São Paulo. Era alguma coisa além da turbulência instintiva, que o calor um tanto tardio de verão quase tropical da cidade naturalmente incitava nos seus habitantes. De tal modo esse novo estado de disposição coletiva era sensível, que os paulistanos em geral, surpresos consigo mesmos, e os seus porta-vozes informais em particular, os cronistas, se puseram a especular sobre ele. E logo, por toda a parte, se falava da felicidade especial de um novo ano que anunciava o fim dos três flagelos que atingiram a cidade, submetendo-a a aflições terríveis em 1918, os chamados “três Gês”: a Gripe (espanhola), a Geada e os Gafanhotos. Outras versões ampliadas denunciavam entre calafrios os “cinco Gês”, acrescentando àqueles também a Guerra (Primeira Guerra Mundial) e as greves (as grandes greves de 1917 e 1918). De fato, parecia-se estar saindo de uma conjuntura particularmente catastrófica. A epidemia da gripe espanhola, difundida pelo mundo a partir do foco dos campos de batalha da Europa, caíra sobre a cidade com uma voracidade que evocava a peste negra medieval: em alguns meses prodigalizou São Paulo de valas coletivas lotadas de cadáveres, com não poucos moribundos atirados às fossas ainda vivos de permeio, nas correrias desencontradas do pânico. As geadas intensas e as nuvens de gafanhotos se tornaram, em 1918, um pesadelo recorrente e opressivo nessa cidade estreitamente dependentes dos sucessos da lavoura cafeeira. As greves, pelo pior que se temia, haviam vindo para ficar, mas a barbárie da Guerra, essas, ao menos, garantiam as autoridades internacionais, acabara para sempre. Com a segurança da paz mundial, as expectativas se voltaram para o último *front* e nada impedia que se nutrissem esperanças de alcançar a harmonia mundial e a paz social. Depois de tantos tormentos, era imperativo que o futuro fosse brilhante. Correndo adiante dos fatos, como os sedentos atrás de uma miragem, homens e mulheres injetavam um fundamento emotivo à própria euforia e se lançavam a ela (SEVCENKO, 1992, p. 24-25).

Diante desta nova identidade cultural urbana, o entretenimento, a diversão, os locais de encontros populares da cidade ganharam força justamente pela mistura dos fatores sócias relatados no parágrafo anterior. O futebol que no país hoje ganhou *status* de modalidade esportiva mais comercializada, teve no início do século XX grande força de participação dos indivíduos das urbes. A ida aos eventos futebolísticos era uma prática social que permitia a relação sensível de se ver e ser visto dentro destes ambientes.

“O futebol em São Paulo, principalmente no ano de 1919, evoluiu espantosamente.” Assim, comentava o cronista esportivo d’*O Estado*, em matéria ilustrada com uma fotografia de aproximadamente 20x30 cm, mostrando uma multidão compacta, uma massa humana colocada ombro a ombro, padronizada pela regularidade circular dos chapéus e dos ternos acinzentados. Essa cena, surpreendentemente nas suas primeiras revelações, vai se tornando cada vez mais freqüente e comum, embora seu crescimento constante ao longo da década ainda continuasse a maravilhar os comentaristas. Num curto período, sem dar tempo para que as pessoas se acostumassem ao fenômeno, a vida da cidade gera essas agregações maciças, em que tanto a multidão é atraída pela fruição em comum de um espetáculo, quanto pelas próprias proporções inusitadas das massas envolvidas. O público se constitui numa manifestação espetacular em si mesmo, o que acrescenta uma dimensão extra ao evento, multiplicando a intensidade das emoções que ele suscita. Os encontros futebolísticos rápido se tornariam a principal fonte desse duplo deleite, fixando um modelo, assim para os cidadãos como para as autoridades, a ser reproduzido em diversas outras oportunidades e circunstâncias (SEVCENKO, 1992, p. 57-58).

Outra grande novidade do cotidiano paulistano era o automóvel como parte do cenário urbano. Os carros iam além da utilização como um meio de transporte, passava a ser um atrativo para o esporte, as corridas inseriam-se como mais uma diversão moderna. “Em São Paulo, o automobilismo era um culto”. A produção deste novo bem cresceu após a I Grande Guerra Mundial, no caso do Brasil refletia a ostentação exploratória do capitalismo. “O automóvel herdou assim o estigma proveniente do recente passado escravista, que associava necessariamente as posições de poder com o exercício da brutalidade” (SEVCENKO, 1992, p. 73-74). O governo tinha nos carros uma construção de identidade de administração estatal que o país iria ver durante os anos populistas das décadas de 1950 e 1960, nascia aí a política de privilégios ao transporte rodoviário.

A mesma euforia que se via na Coney Island de Nova York durante a modernidade do final do século XIX e início do século XX, o mesmo fervor cultural dos vaudevilles de Paris neste mesmo período, veremos na década de 1920 em São Paulo. Uma indústria do entretenimento que atingiu estas localidades, atingiu, também São Paulo. O cinema, a sétima arte que em movimento construía a linguagem que tanto refletiria o próprio estilo de vida urbano da primeira metade do século passado.

A indústria cinematográfica, em prosperidade galopante, sobretudo os estúdios norte-americanos, beneficiários exclusivos dos transtornos que a Guerra impusera aos concorrentes europeus, supera os teatros e adquire um papel proeminente como forma popular de lazer nas grandes cidades. Os norte-americanos, com suas técnicas propagandísticas e amplos sistemas de distribuição, conseguiam colocar, em 1920, mais de 70 milhões de metros de filme no mercado sul-americano, um terço do total de sua produção. Os filmes naturalmente eram só uma parte da indústria, de expressiva monta igualmente, constando de um manancial caudaloso de revistas, informações, mexericos, fotografias, pôsteres, souvenirs, discos, fãs-clubes e turnês

artísticas. Esse predomínio do cinema americano, mais rigorosamente codificado e submetido a convenções artísticas e narrativas tradicionais, em detrimento do cinema europeu, dado a experimentalismos formais e ousadias de entrecos, certamente o impacto revolucionário da nova linguagem artística dentre o público paulista. Mas em compensação, criou instantaneamente uma legião de entusiastas ardorosos, que encontravam no dinamismo técnico e temático da forma cinematográfica a arte compatível por excelência com os estímulos voláteis da cidade. E se tornavam sua clientela voluntariamente cativa e feliz (SEVCENKO, 1992, p. 92-93).

As medidas urbanísticas nas grandes cidades brasileiras estiveram ligadas ao florescimento de atividade econômicas, políticas, sociais, de entretenimento, entre outras, mas vale destacar também, que no início do século XX, as questões higienistas despontaram para a perspectiva de novas formações arquitetônicas, com projetos que visavam combater de forma intervencionista, as epidemias e as aglomerações sociais em guetos do centro urbano. O maior exemplo, foi na cidade do Rio de Janeiro, ações de expulsão de pessoas de suas residências, obrigatoriedade da vacinação e novos projetos urbanísticos inspirados em outras cidades, figuraram o imaginário de progresso e modernidade da segunda capital do Brasil, porém, contribuindo ferozmente na identidade discriminatória da sociedade brasileira presente nestas formações urbanas.

Os conceitos de capitalização, aburguesamento e cosmopolitização talvez sejam os mais abrangentes e aqueles que identificam as raízes mais profundas do processo que acompanhamos e cujo efeito mais cruel foi a Revolta da Vacina. Foi nesse contexto que observamos o conjunto de transformações que culminaram com a reformulação da sociedade brasileira, constituindo a sua feição material mais aparente e ostensiva, o processo de Regeneração, ou seja, a metamorfose urbana da capital federal, acompanhada das medidas de saneamento e da redistribuição espacial dos vários grupos sociais. Esse processo de reurbanização trouxe consigo fórmulas particularmente drástica de discriminação, exclusão e controle social, voltadas contra grupos destruídos da sociedade. E foi na intersecção sufocante dessa malha densa e perversa que a população humilde da cidade viu se reduzir a sua condição humana e sua capacidade de sobrevivência ao mais baixo nível. A soma dessas injunções, vistas pelo seu ângulo, traduzia-se em opressão, privação, aviltamento e indignidade ilimitados. Sua reação, portanto, não foi contra a vacina, mas contra a história. Uma história em que o papel que lhes reservaram pareceu-lhes intolerável e eles lutaram por cuja mudança (SEVCENKO, 2018, p. 114).

As metrópoles brasileiras contrastavam com a perspectiva de uma sociedade em que o processo de conquista de liberdade dos escravizados ainda era uma novidade de poucos anos, mais especificamente na transição do Império para a República, mas que também remontava uma realidade difícil dos negros nestes núcleos urbanos, pouca disponibilidade de mercado de trabalho, a discriminação social, a marginalização de regiões centrais, além do forte interesse político da época em repudiar e proibir manifestações de identidades culturais

de matrizes africanas, exemplo a capoeira. Somado a estes fatores os processos de migração e imigração nas *urbes* do Brasil que ampliaram nossa miscigenação, além da forte utilização de povos vindos, principalmente da Itália e Alemanha como mão-de-obra barata. Muitos vinham com o sonho da terra disponível para o plantio, porém, enraizavam-se nos núcleos urbanos, trabalhando em fábricas. Isto, possibilitou, durante a Primeira República, uma forte ebulição dos movimentos sindicais. Atrelado a estas modificações políticas, econômicas e sociais que contribuíram para um novo imaginário de cidades no país diante da formação republicana, as fomentações de pensamentos europeus do final do século XIX visto no positivismo dos militares proclamatórios rompia com a léxis da razão iluminista do forte poderio da maçonaria que tanto estava alicerçada no período imperial.

Entretanto, a importância da Maçonaria, monárquica ou não, parecia ter entrado agora em declínio. Ao lado dela, e às vezes se confundindo com ela, surgia uma doutrina, também agnóstica, e que na era do Progresso visava a nada menos do que a regeneração da Humanidade pela Ciência. O positivismo, tal como se generalizou entre nós, não era uma doutrina monolítica, porque o Mestre, além de haver deixado discípulos e seguidores que preferiram tomar depois caminhos próprios, não raro heterodoxos, deixou obras numerosas, de épocas diversas, que se prestaram a interpretações várias. Em muitos casos, o papel predominante, politicamente do positivismo, não é tanto o da filosofia, ou da seita, ou da religião, mas o estado de espírito e o clima de opinião que, a partir dele, passou a contaminar vastas camadas, marcando até alguns que se prezavam de combatê-lo (HOLANDA, 2012, p. 335-336).

Ainda nesta mescla de fatores que contribuía para o crescimento das cidades e que se relacionavam à ideia de modernidade e progresso, conceitos tão caros neste trabalho, o Rio de Janeiro era a metonímia de um país que largava a forte presença ruralizada de sua população para entrar no caos urbano. As aglomerações nas grandes cidades resplandeciam o gosto inovador de se viver próximo ao litoral, o país continuava nas “mãos” dos latifundiários, detentores do poder político e econômico do Brasil até o presente¹⁸. Os donos de lavouras de café do sudeste tornar-se-iam os proprietários de mansões do novo logradouro dos ricos de São Paulo, a Avenida Paulista, os grandes proprietários de terras da região de Ilhéus (tão bem retratada nas obras do fabuloso Jorge Amado¹⁹), agora estariam em seus

¹⁸ O cenário político brasileiro diante da construção constitucional de isonomia dos poderes previsto na atual legislação do país, atrelados aos grupos elitistas surgem as bancadas do poder Legislativo que irão representá-los, tais como a “bancada da bala”, grupo de senadores e deputados federais que apoiam o processo armamentista da população que está ligado ao governo do Jair Messias Bolsonaro, a “bancada evangélica”, grupo ligado as Igrejas Neopentecostais e a “bancada ruralista” que preconizam utilizar-se do poder político para conseguir autorizações e modificações de leis que possibilitam o fortalecimento das estruturas latifundiárias (DIP, 2018).

¹⁹ “A opção de Jorge Amado em representar literariamente a cultura do cacau no sul da Bahia não é casual. Entre outras razões, a história pessoal do escritor entrelaça-se com a história de imigrantes que partem para as terras do sul baiano no intuito de melhores condições de vida, uma vez que se propagandeava país afora imensas porções

casarões na Avenida Sete de Setembro em Salvador (popularmente conhecida como Corredor da Vitória), os açucareiros que remontam ao poderio latifundiário de Pernambuco comprariam suas propriedades na Ilha do Recife²⁰.

Já em Salvador, a estrutura reformista copiada do modelo carioca e parisiense esteve presente, já citada no parágrafo anterior, na vinda da elite para a Avenida Sete de Setembro. O projeto visava desfazer-se do imaginário colonial que tanto marca a primeira capital do Brasil para o surgimento de uma região que simbolizava o progresso da modernidade.

Entre 1912 e 1916 a migração das elites para os bairros do distrito da Vitória foi consagrada por um amplo programa de alargamentos viários comandados por J.J. Seabra, ministro do Interior e Justiça na gestão Rodrigues Alves – o mesmo que convocara a comissão secretariada por Everardo Backheuser em 1905. As obras de Seabra culminavam com a abertura da avenida Sete de Setembro, novo bulevar que assegurava o rápido deslocamentos dos bairros residenciais das elites para o centro. Foi também o momento de modernização arquitetônicas das novas vias públicas de Salvador, promovendo-se a demolição total ou parcial das igrejas coloniais como a Ajuda, São Pedro, Rosário e Mercês reconstruídas todas na linguagem dos movimentos historicistas europeus. O mesmo ocorria na restauração do palácio do governo estadual, bombardeado durante a intervenção de 1912, na reforma da Câmara e nos novos edifícios da Rua Chile, sede do comércio refinado da cidade e via de recepção do tráfego da avenida Sete. Os novos palacetes da Vitória, também historicistas, encontravam sua identidade comum às obras que redefiniam os espaços públicos da velha capital baiana (MARINS, 2021, p. 129).

Apesar destes esforços de se fazerem das grandes cidades “filiais” dos empreendimentos dos ricos e das elites, a confluência de diferentes grupos sociais, já visto aqui pela imigração, migração, ex-escravizados e burgueses, faziam destas novas metrópoles áreas de graves problemas sociais. No Rio de Janeiro, as medidas sanitárias e excludentes praticadas no início do século não solucionaram estes entraves sociais.

As iniciativas reformadoras tomadas pelas autoridades públicas, sobretudo após a posse de Rodrigues Alves em 1902, esbarravam também na mescla de atividades e funções que se justapunham em quase todas as ruas da cidade,

de terras férteis e devolutas naquela região. De modo que, a família de Amado, assim como tantas outras, migra para aquelas terras e consegue seu quinhão, tornando-se pequenos proprietários. Biografia pessoal à parte, o ciclo do cacau desponta no imaginário amadiano, ao mesmo tempo, como um meio de documentar e problematizar a realidade política e econômica do Brasil do começo do século XX, mas também como um espaço privilegiado de onde se poderia entender e explicar a formação histórica local e, por extensão, nacional” (SANTOS, 2017, p.57).

²⁰ Vale ressaltar aqui a brilhante crítica social desenvolvida por Kléber Mendonça Filho no filme *Som ao Redor*, onde ele trabalha a distopia do medo das grandes cidades brasileiras diante da violência urbana e como isso é uma herança do modelo forjado desde a colonização do país através da elite latifundiária. O mesmo proprietário de engenhos que usa da violência de seus “jagunços” para manter seus interesses nas zonas rurais é o que mora nas “coberturas” luxuosas dos grandes centros. **O SOM ao Redor**. Direção: Kléber Mendonça Filho. Produção Emilie Lesclaux. Brasil: CinemaScópio, 2012. 1 DVD (131 min.), color. Distribuição em vídeo: Vitrine Filme; The Cinema Guild.

em especial nos distritos centrais. Casas de comércio dividiam paredes com habitações luxuosas ou remediadas, e não raro com cortiços, estalagens ou casas de cômodos. Tudo alinhado diretamente sobre as ruas, mediados pelas numerosas janelas e portas, e pelos muros dos quintais (MARINS, 2021, p. 107).

Com isto, a cidade do Rio de Janeiro tinha um elemento da modernidade importantíssimo que era o estilo de vida urbano das favelas, heranças de tradições culturais de povos dominadores que se imbricavam com tradições culturais dos povos escravizados e/ou nativos, mesmo com forte esforço destes grupos elitistas em sucumbir a construção destes legados. Inclusive de assassinatos de pessoas que fossem consideradas inapropriadas pelo ponto de vista dos privilegiados do poder público. O viver em uma favela da cidade era desenvolver ações que iriam além do habitual trânsito de pessoas indo ao trabalho, ao lazer ou até mesmo as regiões de encontros sociais. Tinha-se nestas áreas da capital do país até a década de 1960 a representatividade de uma identidade social miscigenada, que tanto firma o alicerce do que é ser brasileiro. Eram os locais de se praticar o futebol, a capoeira (mesmo que proibida por lei), a religiosidade através do sincretismo religioso, dentre outras atividades que são presentes até hoje no imaginário das grandes metrópoles do país²¹.

As favelas, surgidas no Rio de Janeiro quase contemporaneamente à República, inauguravam de modo exemplar o rol de frustrações das elites em eliminar as convivências de habitações e populações diversas no seio da maior e mais importante cidade brasileira de então, fornecendo um paradigma do que se processaria ao longo do século XX em quase todas as medidas que visavam a exclusão social mediante a condenação e eliminação de habitantes inconvenientes (MARINS, 2021, p. 110-111).

Não menos distante do espírito desta realidade da passagem do século XIX para o século XX que se via em grandes cidades do Brasil e em referência às metrópoles de Nova York e Paris, Aracaju inflamava-se da perspectiva de *Belle Époque* copiando o Rio de Janeiro, na tentativa de construir na capital do estado, o modelo de urbe que se via no início dos anos 1900.

As ações governamentais que propiciaram à cidade do Rio de Janeiro remover parte da população dos centros para modernizar os antigos sobrados, casarões e cortiços que ocupavam as áreas de grande acúmulo de pessoas, em medidas sanitárias para a contenção de

²¹ Movimento capturado pelo cinema nacional já na década de 1950 com os filmes “Rio 40 graus” (1955) e “Rio Zona Norte” (1957), nos quais o cineasta Nelson Pereira dos Santos explicita as contradições da “Cidade Maravilhosa” com suas paisagens de “cartões postais” sendo emolduradas com as crianças vendedoras de amendoim que buscavam não só seu sustento, mas circularem como “gente” nos espaços públicos, os sambistas explorados pela já consolidada indústria fonográfica, as mulheres reféns da violência e de uma dada posição “natural” do ser feminino.

epidemias que assolavam a capital do país no início do século XX faziam do carioca um espectador e ao mesmo tempo um protagonista da metrópole que se vestia de moderna. Lembrando que este propósito de “moderna” seria um Rio de Janeiro com uma arquitetura parisiense em um claro e plagiado projeto urbano, copiado dos traços presentes na capital francesa construída nas formas de Le Corbusier. A atual cidade maravilhosa era no início do século passado uma metonímia da Europa antes da I Grande Guerra Mundial, em solo tropical. As vestimentas que intensificavam o calor de uma localidade espremida entre o Oceano Atlântico e a cadeia montanhosa, além de estações do ano não bem distribuídas ditavam a moda do carioca. O passeio pela orla de Copacabana seria feito por homens em ternos, gravatas e chapéus de inspirações europeias e as mulheres, não diferentes, em vestidos que eram encontrados facilmente em qualquer loja ou em qualquer ateliê na Champs-Élysées. O entretenimento ficava por conta de várias atividades diárias que remontavam as influências europeias em nosso país: os cafés, as praças de atividades com foco no divertimento e no lazer, os esportes que proporcionavam o nascimento de agremiações e clubes que fazem parte da identidade cultural do Rio de Janeiro, entre outras atividades como o Cinema, o Teatro, os espetáculos musicais que, também, inseriam-se nesta nova relação de sensações entre os cidadãos e a capital do Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Percebe-se que estas medidas sanitárias e de reconstrução arquitetônica com a finalidade de ser ter um modelo de *urbe* que agradasse a elite política dominante e que excluísse parte da sociedade que era vista com um entrave para o *status quo* social não era de exclusividade da capital do Brasil, o Rio de Janeiro, estas ações se espalharam para diversos outros centros urbanos, mesmo que sendo extremamente custosas estas políticas reformistas das cidades.

As dificuldades geradas pela experiência fragmentária e irresoluta das reformas urbanas do Rio de Janeiro repercutiriam nas maiorias das cidades da República, que tentavam reproduzir nos estados os modelos europeus ou cariocas de readequação espacial. E se já havia sido trabalhosa a obtenção dos imensos financiamentos que pagariam as reformas cariocas, no Recife, em Salvador e Porto Alegre as dificuldades foram ainda maiores - tanto para implementar intervenções que livrassem as cidades das epidemias e da “promiscuidade” entre espaços públicos e privados, quanto para homogeneizar vizinhanças ou assegurar a exclusão das moradias populares do centro (MARINS, 2021, p.125).

Entre outros processos históricos da modernidade das grandes cidades está, também, imbuído na cidade do Rio de Janeiro a forte influência dos movimentos sociais e operários inspirados nos acontecimentos europeus do século XIX. A capital do Brasil na época foi palco de revoltas populares, revoltas militares e de conflitos em prol da luta dos direitos dos

operários. Esta realidade figurava-se em outras capitais dos estados brasileiros. O início do século XX, no Brasil, é uma etapa de imensas proposições acerca da realidade social e do indivíduo, o que firmava um momento ideal para o nascimento do PCB – Partido Comunista Brasileiro. Sendo esta uma importante instituição de representação política dos intelectuais, estudantes e proletariados influenciados pela revolução bolchevique da Rússia, encontrando-se na capital fluminense uma realidade propícia para a fundação desta sigla partidária.

O PCB é fundado em março de 1922 e a reunião dos dias 25, 26 e 27 desse mês é considerada como sendo a do Primeiro Congresso. O resultado é esforço de lideranças e facções do movimento operário em diversas partes do país, movimentos esses desenvolvidos em planos diferentes, mas que acabaram se encaminhando para um processo de direcionamento único. A simpatia pela Revolução Russa e a posterior divisão provocada entre as correntes anarquistas, a crise estrutural do movimento operário após 1919, o nascimento dos grupos comunistas, além do próprio desenvolvimento da questão europeia sobre a Revolução Russa – é anarquista ou comunista? – provocam, pouco a pouco, o surgimento de corrente favorável a aplicar, entre nós, os métodos revolucionários bolcheviques (CARONE, 1989, p. 90).

Se tal efervescência era evidente nas nascentes metrópoles nacionais, como se comportavam as capitais dos demais estados? Como se situava o pequeno estado de Sergipe, recém independente da Bahia (1820), com uma capital que fora a quarta cidade construída no país que, por conseguinte, distanciava-se do ideário de modernidade?

2.2 Sergipe entra na cena da modernidade civilizatória: cinema e imaginário urbano

Em Sergipe, a nova capital do estado seria um ambicioso projeto do presidente de província Inácio Barbosa durante meados do século XIX. Os interesses dos latifundiários e das elites sergipanas vistos na Conciliação²² política em ter um centro administrativo provincial próximo às suas terras produtoras de açúcar foi um fator determinante para a transferência da capital. Seria o “pontapé” inicial da inserção de Aracaju como uma cidade moderna, planejada e arquetizada, um pioneirismo em planificação urbana para a época.

Na história de Sergipe, a Conciliação deixou uma marca evidente: o projeto modernizador do Governo Inácio Joaquim Barbosa, em torno do qual terminaram congregando-se camondongos e rapinas. Racionalizar o comércio do açúcar foi uma das metas perseguidas pelo governo,

²² “A partir da década de 50, o Brasil passou por importantes transformações. A abolição do tráfico de escravos deu início ao lento processo de extinção da mão-de-obra escrava. Ao mesmo tempo, implantavam-se as bases para a industrialização, introduzia-se o transporte ferroviário, criavam-se bancos. Esse elenco de novidades revela o ajustamento da economia e da sociedade brasileira às novas exigências do capital. É nesse período que os interesses na região do Prata levarão o Brasil a envolver-se em guerras com a Argentina, Uruguai e Paraguai. A Conciliação vai assim corresponder aos novos papéis que o Estado tem que desempenhar, afastando momentaneamente as repetidas mudanças de governo e diminuindo as dificuldades que se colocavam nesse sentido ao governo imperial”. Ver em: SOUZA (1991, p. 127-166).

procurando, até mesmo, livrá-lo da tutela da Bahia. Sua realização maior foi a mudança da capital da Província, para a região economicamente mais importante, a zona do Cotinguiba, novo centro de produção do açúcar. A instalação da capital *nas praias desertas do Aracaju* que se deu em 17.03.1855, representou a vitória dos produtores da Cotinguiba sobre os do decadente vale do Vasa-Barris, onde se situa a antiga capital, São Cristóvão. A nova capital, cidade portuária, seria uma capital moderna, completamente planejada, concebida como marco da era de progresso que se queria implantar na Província. A transferência de todos os serviços públicos e dos funcionários para a cidade que ia sendo construída, causou problemas, resistências quanto às condições de habitação, higiene e saúde da população que deveria ali estabelecer-se. Foi a Conciliação que deu ao governo condições de enfrentar, livre das lutas mais acessas dos partidos, as resistências (SOUZA, 1991, p.136-137).

A cidade de Aracaju transitava pelo imaginário social, político, econômico e moral da ideia de modernidade. Seria uma capital moderna socialmente, pois, seus parques e praças iriam propiciar os encontros sociais que remetem ao ver e ser visto, uma nova cidade com a ligação geográfica orbitando em seus centros econômicos e de dominação política, já que, esta, estaria próxima ao Vale do Cotinguiba onde estavam localizados os latifúndios dos líderes que dominavam a estrutura de poder de Sergipe. Além de seu valor moral, onde os aracajuanos iriam conceber tradições e costumes que refletiam este imaginário social.

Das muitas ideias que se sobrepõem relacionadas ao termo “modernidade” (e deixando de lado o grande número de significados adjacentes denotados por “modernismo”), talvez três tenham dominado o pensamento contemporâneo. Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante (SINGER, 2010, p. 95).

A transição da capital sergipana de São Cristóvão para Aracaju demonstrava os reflexos de um período imperial brasileiro que avançava através da economia cafeeicultora e exportadora. Às margens do Rio Sergipe, a cidade dos cajueiros e das araras propiciava a aproximação com o porto por onde se escoava a produção latifundiária do estado.

A fundação de Aracaju estava ligada a um momento em que a economia do país passava por significativos avanços, consolidação econômica do Segundo Reinado e, nessa ocasião se fazia necessário a criação de um núcleo citadino que correspondesse com a situação econômica e, concomitantemente pudesse favorecer a mesma. Logo, a colonial São Cristóvão com seus casarões, igrejas, conventos e praças oriundas do século

XVI, não atendia a tais critérios, uma vez que não havia uma saída para o mar que ajudasse no comércio (CRUZ, 2016, p. 34).

Além de Aracaju ficar próxima aos fazendeiros que dominavam a política de Sergipe, a cidade que se tornaria a capital da província, também era privilegiada, pois, os navios maiores poderiam atracar no porto não muito distante, o que não acontecia em outras localidades que dotavam de capital político, é o caso de grandes centros urbanos que se destacavam no século XIX.

Nesse quesito, Aracaju derrotou também outras cidades como Estância, Laranjeiras e Maruim, que apesar de possuírem portos, os mesmos não comportavam grandes embarcações. Outro fator significativo foi a proximidade com o vale do Cotinguiba, a região econômica mais poderosa da Província, onde a cana-de-açúcar, mote da riqueza da aristocracia sergipana, era largamente produzida. [...] (CRUZ, 2016, p. 35-36).

Contudo, a questão econômica que é de grande valia na decisão política de fomentar a cidade de Aracaju, não fez logo de início a população desta urbe entrar de vez na modernidade e na ideia do progresso tão forte no imaginário deste período. A capital provia de vários problemas de saneamentos e de infraestruturas, somente nos primeiros anos da República no Brasil, que Sergipe teve sua capital em moldes inspirados na *Belle Époque*.

Paulatinamente Aracaju vai se consolidando como capital, no entanto a ideia de construir uma cidade moderna, a exemplo das cidades europeias, não ganhou impulso no século XIX. Precisaram de meio século e alguns anos para que o alvorecer da modernidade finalmente tocasse o Tabuleiro de Pirro, algo que foi desejado por Inácio Barbosa durante a monarquia, mas só se figurou na República, quando Sergipe deixa de ser uma Província do Império e se torna um Estado da República Federativa (CRUZ, 2016, p. 43).

A proposição de modernidade em Aracaju chega com as transformações urbanísticas da cidade ao longo da primeira metade do período republicano, obras de saneamento básico e de infraestruturas são iniciadas e remodelam a estrutura arquitetônica da cidade, além do engajamento político e social nas medidas de ações de higiene que marcam outras inspirações diferentes, além das parisienses no Brasil desta época. Na capital de Sergipe nascem novas áreas verdes que fortificam os laços sociais de encontros, diversão e entretenimento.

A reforma dos jardins aracajuanos, além de propiciar lugares arborizados e arejados, dentro dos padrões higiênicos em voga, eram apropriados para o desenvolvimento das teias das sociabilidades entre a população. Dotados de elementos modernos, oriundos de outros países, os jardins se tornaram locais onde a remodelação era constante, com o intuito de mostrar aos habitantes as obras que transformariam Aracaju em uma cidade moderna, civilizada e ajardinada. O conceito de cidade-jardim é algo tipicamente inglês como podemos observar. É interessante ver que pelo menos nesse aspecto, as reformas urbanas saíam do contexto de urbanização francês. Os habitantes de uma urbe arborizada, nesse molde, desfrutariam de uma vida dual, onde os prazeres campestres estavam ligados às agitações dos grandes centros

urbanos. Simultaneamente, a criação de áreas verdes e arborizadas fazia parte do processo de embelezamento das cidades, como vimos anteriormente, as cidades de Natal, Belém e Franca, que ao realizarem suas reformas urbanas, arborizaram áreas principais da urbe. A arborização das cidades foi reconhecida como “recurso a serviço da salubridade urbana”, pois as árvores ajudariam na circulação do ar, evitando a disseminação de doenças, de acordo com a teoria dos miasmas (CRUZ, 2016, p. 51-52).

No início dos anos 1920, Aracaju consolidava ainda sua modernidade devido ao nascimento de uma nova burguesia local. Essa foi se fortalecendo através do crescimento econômico do pós-guerra e ganhava capital político aliando-se aos latifundiários que herdaram o poder do período imperial. Isto estimulou o governo do Coronel Pereira Lobo investir nas ações urbanísticas:

Havia um interesse em Pereira Lobo de realizar mudanças e melhoramentos na sociedade sergipana, principalmente em Aracaju onde uma nova classe oriunda dos benefícios gerados pela Primeira Guerra, criou novos hábitos para viver o cotidiano. Essa burguesia nascente, representada por novos ricos, e comerciantes de outras cidades, teve que se juntar aos antigos representantes da aristocracia rural para conseguirem sua legitimação no espaço da capital (CRUZ, 2016, p. 60).

Aracaju, como nova capital, seria o passaporte para uma ideia de progresso e de modernidade, que durante o início dos anos 1900 vigorou em algumas das grandes cidades brasileiras, principalmente, a segunda capital do Brasil, o Rio de Janeiro, em projetos de modernização de centros urbanos que copiavam a arquitetura parisiense. Em Aracaju, os traços de Pirro firmavam este conceito urbanístico com linhas retas que refletiam a razão iluminista através de quadras que formavam um tabuleiro de xadrez.

Na política, Aracaju durante o final do século XIX e início do século XX, servia de cenário para o fortalecimento das novas formações partidárias que constituíam o período republicano em Sergipe recém iniciado. Novas elites se contrastavam com velhas oligarquias latifundiárias que se enraizavam cada vez mais no poder.

Os velhos políticos, muitos deles senhores de engenho, foram denominados, juntamente com os seus adeptos, de “Cabaús”, do nome do mel de engenho, enquanto que os adversários tiveram o nome de “Pebas” ou tatus. Estas denominações apareceram em 1894, quando o grupo composto principalmente por militares e republicanos históricos, inconformado pela vitória dos políticos adesistas nas eleições para a Assembleia Legislativa, resolveu tomar o governo através de golpe. Isso ocorreu durante o mandato do primeiro presidente eleito do Estado, o General José Calazans. Os republicanos, liderados por Silvio Romero, ignorando os resultados eleitorais proclamados pelo governo, ocuparam e consideraram eleitos apenas os candidatos do seu partido. O presidente Calazans e os deputados que o seu governo havia considerado eleitos, saíram de Aracaju para Rosário do Catete, procurando de lá administrar o Estado. Mas os republicanos instituíram novo governo, dirigido por João Vieira Leite, e um Legislativo

formado apenas por deputados republicanos. Essa situação, que se transformou num caso de repercussão nacional, fez a política sergipana dividir-se entre pebas (os republicanos) e cabaús (os velhos políticos), mantendo-se os pebas no poder até 1898, quando o Monsenhor Olímpio Campos, que se tornara chefe dos cabaús, conseguiu aliar-se com uma parte dos pebas, criando o Partido Constitucional Sergipano (PCS). Os pebas que não participaram desse acordo com os cabaús, liderados pelo Coronel Valadão, recriaram o Partido Republicano Federal, constituindo-se oposição (SOUZA, 1991, p. 141).

Este contexto de modernidade e progresso gerava paradoxos na sociedade sergipana, tais como um forte analfabetismo diante de alguns esforços iniciais para se tentar melhorar a educação em Sergipe. Isto provocou em Aracaju, o florescimento de algumas ações governamentais para o fomento da educação mais qualificada. Já ao final do século XIX surgem na capital algumas instituições de educacionais importantes para a formação de intelectuais sergipanos, porém, ainda continuava tendo números altos de analfabetos e de pessoas sem acesso à educação.

Em Sergipe, o primeiro presidente do Estado, Felisbello Freire, sentindo a necessidade de promover modificações no ensino estadual, tentou fazer uma grande reforma, para que a educação se tornasse menos elitista e atingisse também as classes menos favorecidas. A maior instituição sergipana foi o Ateneu, criado em 1870, centro de formação de grandes intelectuais sergipanos. A Escola Normal, criada em 1874 para que o ensino primário tivesse melhores mestres, com boa formação pedagógica, mas acabou sendo frequentada apenas pela classe média do sexo feminino, devido aos baixos salários pagos ao magistério. Em geral, os cursos superiores eram para os homens, pois dificilmente os preconceitos herdados de uma sociedade patriarcal deixariam que as mulheres saíssem de seus lares para estudar fora do Estado. De um modo geral a Primeira República continuando politicamente sob o controle dos coronéis, deu poucas oportunidades de melhoria da formação educacional da população sergipana (GONÇALVES, 1991, p. 262).

Ainda na década de 1920 o governo de Graccho Cardoso teve uma importante relevância no desenrolar de obras visando ao desenvolvimento das ações educacionais na capital, Aracaju entrava na modernidade diante de um conceito de projetos arquitetônicos que focavam a educação, através do nascimento de novas escolas.

Uma das principais ações do Presidente Graccho Cardoso foi a construção ou implantação de grupos escolares em suntuosos palacetes e prédios. Todavia é importante frisar que a incursão nesse assunto não será algo amplo. Devido aos discursos de modernidade, civilização e progresso estarem ligados com as construções “Templos da Civilização” (CRUZ, 2016, p. 101-102).

Têm-se nas formações arquitetônicas destas novas instituições educacionais as fortes influências vistas no Rio de Janeiro como uma metonímia da *Belle Époque* francesa. As construções não seriam apenas para o funcionamento do ensino, mas, além disso, seriam as

ideias de modernidade e progresso na cidade representadas pelas fachadas dos prédios²³. Os aracajuanos teriam uma relação de sensibilidades com a nova perspectiva de cidade que remontava o término do século XIX e início do século posterior.

A representatividade dessa reforma não figurava apenas nos impressos, ela instituiu-se também na construção dos prédios escolares públicos; isso não só por ter reunido as escolas isoladas em um único edifício, mas pela monumentalidade deste. O edifício-escola ou como chamavam na época, a escola-palácio, significava o momento da renovação. A política educacional baseada nos princípios do ideal republicano culminava num processo de reinvenção do espaço escolar e social. Nessa direção, as reformas dos espaços escolares estavam ligadas aos pressupostos pedagógicos que pretendiam inserir novos hábitos e valores para civilizar e homogeneizar a sociedade. A educação tornou-se um símbolo integrado à República pela crença na sua capacidade de regenerar, disciplinar e moralizar. Essas reformas urbanas procuraram relacionar as ideias higienistas do final do século XIX com a ideia de uma nova estética preocupada com o aformoseamento das cidades (VALENÇA, 2008, p. 176).

Ainda no governo de Graccho Cardoso, obras de higienização estruturaram a modernidade em Aracaju. O mundo passava por crises epidemiológicas, a própria gripe espanhola de 1918 modificou o panorama urbano de diversas cidades pelo mundo. No Brasil novos modelos urbanísticos e ações governamentais para “higienizar” os centros das capitais foram implementados. Remodelar a *urbe* ia além do embelezamento citadino, implicava em aspirações a um símbolo de modernidade, mas também de equacionar os problemas sócio estruturais. Dentre estes, adotar medidas que contribuíssem para o combate epidêmico: “ao assumir a presidência do estado em 1922, Graccho encontrou uma estrutura de saúde pública deficitária e diversas epidemias assolavam a capital e o interior de Sergipe” (CRUZ, 2016, p. 125-126).

Um dos principais legados de Graccho Cardoso foi o Instituto “Parreiras Horta” destinado ao processo de higienização da capital e dos combates às epidemias. As obras desta instituição preconizavam o desenvolvimento científico neste campo: “Por isso que em 14 de novembro de 1922, criou uma lei que autorizasse a fundação de uma instituição, que seguiria os mesmos parâmetros de pesquisa do Instituto Oswaldo Cruz.(...)” (CRUZ, 2016, p. 128).

²³ Tal modelo de gestão pública da educação também norteou a política educacional da também planejada Belo Horizonte, fundada em 1897 para substituir a antiga Ouro Preto como capital de Minas Gerais. Segundo Faria Filho (2000), os grupos escolares foram construídos em regiões centrais da cidade e considerados palácios da modernidade: símbolos de majestuosidade, limpeza e espaço próprio para uma moderna cultura escolar. A modernidade podia ser vista em suas majestosas arquiteturas, materialidade do progresso e da mudança. Por sua vez, as escolas isoladas, que funcionavam nas periferias de Belo Horizonte, geralmente de modo improvisado nas casas das próprias professoras, comportando várias séries/turmas diferentes em um mesmo espaço eram o símbolo do arcaico, do atraso e da miséria. Em contraste aos suntuosos palacetes, as escolas isoladas eram tidas como pardieiros!

Outra relação que se percebe em Aracaju na primeira metade do século XX com as cidades que expressavam as relações sensitivas com a modernidade através de novas relações cotidianas entre os cidadãos e as urbes, foi a implementação do transporte público em bondes elétricos. Estes seriam a inserção da cidade em um imaginário de modernidade visto em outros exemplos já citados aqui neste trabalho, como em Nova York.

A partir do final da década de 1920 surge o bonde elétrico, mais rápido que o antigo, movido à tração animal, porém, segundo Murilo Melins, em Aracaju Romântica Que Vi e Vivi, ainda era lento. Aracaju era servida por bondes elétricos vindos da Alemanha. Eram pequenos, vagarosos, abertos em ambos os lados. Os passageiros tinham o acesso ao transporte através de dois estribos de cada lado por toda a extensão. Na parte interior, dez bancos de madeira em tiras iam de um lado a outro; os encostos eram removíveis (CARVALHO; SANTOS, 2008, p. 188).

Neste clima de *polis* moderna que a cidade de Aracaju despontava para as relações sensitivas diante da arquitetura e do estilo de vida urbanos. A nova capital do estado de Sergipe tinha sua Coney Island e sua Quartier Latin²⁴, seriam, neste caso, as confluências das praças centrais do “tabuleiro de damas”. O cidadão aracajuano utilizava esta região da cidade para sentir-se inserido no contexto urbanístico e para a diversão.

O conjunto das três praças no centro urbano, Fausto Cardoso, Almirante Barroso e Olímpio Campos, existentes desde o projeto urbano da cidade, foi rodeado de edificações representativas e simbólicas. Espaços que equilibram a presença simbólico formal do poder político e religioso com a participação social, isto é, o uso comunitário desse conjunto (NUNES, 2003, p. 47).

O início do século XX em Aracaju é o período de grandes tentativas de mudanças nas formas de pensar da sociedade local e de construir um imaginário de modernidade atrelado ao progresso, as ações educacionais da primeira década visavam a construção de pedagogias que se relacionavam com este conceito de moderno unindo-se a formações arquitetônicas que firmavam o caráter higienista tão forte no país nos primeiros anos da República, como visto nas ações sanitários do Rio de Janeiro.

Foi possível apreender que as ações de Rodrigues Dórea, Helvécio de Andrade, Carlos Silveira e Baltazar Góes direcionadas para a implantação dos ditames da Pedagogia Moderna nas escolas possibilitaram uma leitura da influência do movimento modernizador em Sergipe. Como difusores dessa modernização pedagógica, esses reformadores, mediaram a construção de uma cultura escolar sergipana baseada em um novo fazer pedagógico com a introdução de novos métodos de ensino, novas práticas pedagógicas e higienistas (VALENÇA, 2008, p. 188).

²⁴ Regiões das cidades de Nova York e Paris, respectivamente, onde a população local encontra-se para o lazer, para o entretenimento e para relações sociais.

Nestas ações em diversos campos, principalmente na educação, este período inicial do século passado em Aracaju, além das aspirações modernistas arquitetônicas e no pensar de forte influência da cidade do Rio de Janeiro e por sua vez, da Paris de Le Corbusier, as mudanças educacionais da nova capital de Sergipe, diante da Escola Normal, com a uniformização do ensino, também refletiam o que se implementava neste período em São Paulo, a atual maior metrópole do Brasil.

Eles também enfatizavam a importância de medidas que deveriam ser desenvolvidos no sentido de uniformizar o sistema de ensino, o método, a definição dos conteúdos, as normas que deveriam ser seguidas pelas escolas e a seleção prévia dos livros didáticos. Apesar desses reformadores não terem sido os pioneiros a difundir as ideias da Pedagogia Moderna em Sergipe, tiveram uma produção bastante significativa a este respeito. Os mecanismos de difusão das suas ideias refletiam a posição que ocupavam no *campo educacional*. Dentre eles, a imprensa sergipana com os artigos, folhetos, ensaios e livros; as salas de aula da Escola Normal e as conferências pedagógicas no salão da Hora Literária, do Centro Pedagógico Sergipano e do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. As ideias que defendiam eram *apropriações* efetuadas da aproximação com as reformas e produções dos intelectuais da educação de São Paulo. Principalmente, do pensamento dos intelectuais da educação envolvidos com a propagação da Escola Nova e da Escola Ativa, como de Lourenço Filho, Sampaio Dórea, Caetano de Campos, Afrânio Peixoto e Farias de Vasconcellos (VALENÇA, 2008, p. 189).

As ações urbanísticas na capital, Aracaju, estavam intensificadas, principalmente no início do século passado. Muitas formações arquitetônicas refletiam o contexto de progresso, aqui abordado, a chegada da luz elétrica durante as primeiras décadas dos anos 1900 contribuiu para esta sensação de *urbe* moderna. Isto refletia uma tendência que o Brasil tinha durante este período.

No Brasil a construção de um paradigma moderno foi observada entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Período este, marcado por grandes transformações: a abolição; o advento da República e a restauração financeira do país com capital estrangeiro, proveniente da chamada “Segunda Revolução Industrial”. Sob esse último acontecimento, instaurou-se a possibilidade de reformulação das estruturas urbanas, oriunda da necessidade de um grupo dominante que pretendia entrar em sintonia com o mundo civilizado (SANTOS, 2003, p. 240).

Diante disso, conclui-se que Sergipe não traçou caminhos diferentes, ainda que guardemos suas peculiaridades. A nova capital deleitava-se em consonância com muitas influências urbanísticas modernas, até mesmo, devido ao seu ponto estratégico durante a afirmação da mudança do centro administrativo, sendo retirado de São Cristóvão. Já na década de 1910, Aracaju notabilizava-se pelo desenvolvimento da indústria e do comércio, demarcando o acerto da decisão tomada há meio século por Inácio Barbosa.

Faz-se mister dizer que é lógico que em contexto de cidade moderna, os serviços de saneamento básico, distribuição de água encanada e luz elétrica, entre outros, fazem parte desta pecha de modernidade. Em Aracaju, durante a década de 1910 via-se a necessidade destes serviços, sendo notado inicialmente no governo de Siqueira de Menezes.

A cidade parecia veloz ao caminhar sobre trilhos e água, mas necessitava também de outros equipamentos urbanos essenciais à sua nova condição. Lacunas que a cada administração começavam a ser preenchidas. No início do governo de Siqueira de Menezes (1911-1914), observou-se que faltava à capital um bom serviço de água, iluminação elétrica e esgoto (SANTOS, 2003, p. 253).

Com o início da disponibilidade da luz elétrica na cidade de Aracaju, os afazeres sociais tornavam-se mais comuns. Além do dia, a noite para a sociedade era intensa, com bares, eventos e o Cinema, que seria mais um local de encontros e de sensibilidades urbanas, assim como nas grandes cidades como vimos neste trabalho.

A utilização desses recursos, principalmente a iluminação elétrica, passou a ser comentada nos periódicos. A Biblioteca Pública da cidade, por exemplo, ao lado da estatística de frequência de visitantes, comunicava o seu horário de funcionamento e avisava sobre a inclusão de um turno à noite. Bares e cafés passaram a entender suas atividades noite à dentro. Também para os cinemas, havia as sessões noturnas. Logo, a cidade iluminada à luz elétrica parecia dormir tarde! O tão cobiçado serviço também passou a figurar nos periódicos, principalmente nos anúncios de alguns estabelecimentos comerciais (SANTOS, 2003, p. 253).

Mesmo não sendo uma cidade “grande”, uma metrópole nacional, Aracaju ao longo da passagem do século XIX para o início do século XX já possibilitava em seus cidadãos o sentir-se moderno, o estar em uma localidade onde tinha-se primazia pelo progresso: preocupações com a higiene, a saúde e as aparências corporais demonstravam o quanto a sensibilidade da urbe estava inserida no dia a dia nova capital de Sergipe.

Este modelo urbano, também fazia de Aracaju uma cidade de forte acesso de pessoas de baixa renda que visavam sair de suas localidades em busca de um imaginário de vida melhor na capital. A modernidade traria seus reflexos sociais. Para Freitas (2003, p. 262) “no início do século XX, Aracaju passou a ser um local de atração para as pessoas de baixa renda que buscavam melhorar as condições de vida, haja vista os problemas enfrentados no campo”.

Seguindo este padrão de urbanização propondo um contexto de cidade moderna, durante as primeiras décadas do século passado, a capital de Sergipe passou a constituir formações de bairros mais afastados do centro. Seriam as áreas da periferia, sendo estas as regiões de concentração de pessoas não assistidas pelo poder público e marginalizadas pelos líderes políticos de Aracaju.

A disciplina que vamos perceber na cidade de Aracaju, ou melhor, dentro do “quadrado de Pirro”, é estabelecida pelos poderes dirigentes que ditam as regras de conduta e de estabelecimento do cidadão em diversas áreas da cidade. E é essa mesma disciplina que exclui o cidadão e o faz estabelecer-se em regiões periféricas (FREITAS, 2003, p. 262).

Outro forte problema que encontramos em Aracaju durante este período foi a crescente especulação imobiliária, muito presente nesta capital até o atual século XXI²⁵, ou seja, ficou-se incorporado nos padrões econômicos-imobiliários da cidade. Com isto, a população mais pobre instalou-se em áreas mais afastadas do antigo projeto inaugurador de Sebastião Pirro, em moradias rudimentares diante das encontradas no centro cartesiano deste projetista, principalmente devido a uma rigorosa ideia de disciplina social presente na capital de Sergipe nas décadas iniciais dos anos 1900.

Apesar dos problemas que enfrentava a nova capital, várias pessoas pobres vieram habitá-la. As baixas condições financeiras dessa população dificultaram a moradia dentro do “quadrado de Pirro”, porque as terras tinham preços elevados e o código de posturas impedia a moradia de pessoas menos abastadas, as quais se estabeleciam fora dos limites do plano. Assim, seguindo a ideia da cidade disciplinar várias casas de palha foram construídas e novas casas foram surgindo, seguindo um alinhamento e padrão estabelecidos pelo código de posturas (FREITAS, 2003, p. 267).

Percebe-se nesta ideia de novas formações de bairros, que na cidade de Aracaju o centro da capital durante este período seria o local de vivência deste conceito de progresso e modernidade.

O Centro era o coração da cidade, onde a “concepção neurológica da modernidade” se materializou. Parques, passeios públicos, fontes, ampliação do “Quadrado” para o Oeste (as zonas mais pobres), sobretudo a balaustrada da Rua da Aurora e a construção do Porto para escoar a produção e receber seus ilustres políticos e visitantes, frente ao Rio Sergipe, produziram uma movimentação diferenciada na cidade. A movimentação que dinamizou uma sociedade pequeno-burguesa expressou-se no avanço da industrialização, na melhoria dos espaços públicos, palcos das novas formas de lazer e entretenimento que emergiam no cotidiano aracajuano (DANTAS JUNIOR, 2012, p. 273).

Outra novidade que versou em Aracaju nos idos das primeiras décadas do século XX foi a chegada de práticas esportivas, até então não incorporadas ao cotidiano da cidade. Dois locais de importante contribuição para isso foram o Centro Operário Sergipano, com a mobilização dos trabalhadores para as atividades sindicais, mas também esportivas e culturais, e a Fábrica de Tecidos Sergipe Industrial, por meio do empresário Thales Ferraz, que contribuiu com o fomento do teatro, cinema, quadras esportivas, campos de futebol,

²⁵ A presença da especulação imobiliária em Aracaju não é de exclusividade do passado, ainda se encontram na cidade elevados preços de moradias em casas e edificações em toda a capital, fruto de diversos processos históricos desde a formação da capital. Ver em: Gesteira; Cavalcante (2016).

através do “Parque Sergipe Industrial”, que apesar desta ligação com a alta burguesia era o local de vivência do proletariado aracajuano.

O “Parque Sergipe Industrial”, todavia, refletiu no seio operário, além das ideias civilizadoras acerca do papel social do esporte, um movimento oriundo das ruas do Centro de Aracaju, vivido por uma elite que incorporava as novidades vindas das metrópoles. O movimento esportivo iniciou-se, então, no alvorecer do século XX (DANTAS JUNIOR, 2012, p. 277).

A presença de modalidades esportivas no cotidiano de Aracaju nas primeiras décadas do século passado fazia do Rio Sergipe um importante local de entretenimento e de encontros dos populares, o remo incorporava-se como um esporte valioso na comunidade, o que não era novidade no Brasil durante este período, pois, segundo Dantas Junior (2012, p. 280), “o Remo foi o mais importante esporte do início do século XX no Brasil, exercendo influência visual e simbólica em toda a população, notadamente as elites, e unindo a organização esportiva aos discursos de benefícios à saúde”.

Curiosamente, a denominação do rio como ‘Cotinguiba’ era bastante comum na época, servindo como “o símbolo da riqueza socioeconômica do estado”. Como já vimos anteriormente, o fomento da transferência da capital durante o governo de Inácio Barbosa tinha como principal motivação a aproximação com as regiões dominadas pelas oligarquias rurais de Sergipe, levando o atual Rio Sergipe ser conhecido assim. “Tal convenção geraria calorosos debates que repercutiram, inclusive, nos signos esportivos em processo de consolidação” (DANTAS JUNIOR, 2012, p. 279).

Duas agremiações esportivas sergipanas nascem fruto desta efervescência esportiva das primeiras décadas do século XX imbricadas à modalidade esportiva, o remo. As disputas de regatas ao longo do curso do Rio ‘Cotinguiba’, na capital, propiciaram na elite local investimentos em embarcações, em maquinários náuticos, entre outros, assim, algumas “famílias seriam o sustentáculo para o surgimento e consolidação do remo em Aracaju, destacando seus caracteres de lazer moderno e requintado, fundando as instituições demarcadoras desses símbolos na sociedade aracajuana: os clubes de regatas” (DANTAS JUNIOR, 2012, p. 282). As cores seriam as marcas de distinção entre estes clubes esportivos, o “Sport Club Cotinguiba”, azul e branco e o “Sport Club Sergipe” com a tonalidade vermelha e branca.

Aracaju exalava a mesma perspectiva de sensibilidade de cidade que se via na capital do Brasil, na época, o Rio de Janeiro. Uma urbe que integrava as ações higienistas e o estilo de vida moderno. Surgiam novas áreas de lazer e de entretenimento, a capital dos latifundiários açucareiros entrava no século XX no mesmo formato urbano da *Belle Époque*

parisiense que tanto inspirou o centro administrativo brasileiro do início da República. Para Dantas Junior (2012, p. 290), “o movimento esportivo clubístico, a participação feminina na cena pública, o desenvolvimento de uma ‘cultura higienista’ de cuidado com o corpo, com os espaços públicos, dinamizavam uma nova perspectiva de consumo dos lazeres, esportivos e artísticos”.

O “Sport Club Cotinguiba” reunia vários intelectuais e políticos da época, pois, era uma agremiação elitista, sendo local para a diversão destes sócios nos finais de semana e para as práticas de atividades esportivas, sendo que este, “é o clube mais antigo de Aracaju em atividade ininterrupta desde a sua inauguração” (SANTOS, 2019, p. 81).

A concepção elitista que identificava o Cotinguiba, o “Sport Club Sergipe” também carregava, sendo a rivalidade futebolística da época.

Dos esportes desenvolvidos no Cotinguiba, o futebol, era a modalidade esportiva mais crescente no Brasil, foi integrado pela diretoria do referido clube, em 26 de agosto de 1916, juntamente com seu maior rival o Clube Sergipe. Nesse mesmo ano, em 10 de dezembro, houve a primeira partida de futebol entre Cotinguiba e Sergipe, segundo o Diário da Manhã, no qual o Sergipe venceu (SANTOS, 2019, p. 81).

Percebe-se que, em Sergipe, este despontar das atividades de lazer segue uma tendência do período em que a elite tem papel imprescindível neste estilo de vida característico da modernidade, assim como nas grandes capitais do país como São Paulo e sua oligarquia cafeeira, ou Rio de Janeiro e suas famílias tradicionais na influência política. Aracaju tinha nos seus abastados, os baluartes do desenvolvimento de áreas reservadas, destinadas a diversão e ao esporte, já que os ambientes ao ar livre eram praticamente utilizados para as atividades religiosas.

Levando em consideração as concepções de civilidade disponíveis no período em que se retrata essa pesquisa, Aracaju foi construindo os seus espaços de lazer a medida em que o seu povoamento foi se expandindo, de acordo com as necessidades e com referências advindas das grandes cidades e de outros países, identificadas em jornais da época. A princípio, os espaços de lazer não estavam definidos, pois as pessoas estavam acostumadas a utilizarem os espaços públicos para lazer, a exemplos das festas religiosas que aconteciam nas praças. Os momentos de lazer eram mais familiares e atrelados a questões religiosas. Os espaços fechados de lazer, em Aracaju, foram construídos pela elite (SANTOS, 2019, p. 44-45).

Ainda atrelados aos anseios da elite local, em Aracaju áreas para o desenvolvimento intelectual e para o tratamento de doenças, surgindo casas para a diversão particular das famílias e clubes de leituras, diferente dos anos 2000, onde a capital sergipana tem a orla de Atalaia como um importante centro de diversão, as praias não atraíam as elites.

Ao mesmo tempo em que o divertimento estava sendo incentivado existia um controle sobre esta diversão. Locais de estudo, como os clubes de leituras foram se expandindo. Existiam também as casas de veraneio, mas as pessoas não utilizavam as praias para o lazer, era mais utilizado por rezadeiras, para banhos medicinais (SANTOS, 2019, p. 48).

A capital inspirada em sua denominação pelas araras e pelos cajueiros vivia, no início da década pioneira do século passado, um grande *boom* de surgimentos de locais para a diversão e para os encontros sociais. Assim como nos esportes, outros afazeres da comunidade aracajuana do período como o consumo de artes fizeram desabrochar áreas com estes objetivos, tais como teatros e cinemas.

Então, com o passar dos anos as casas de divertimento foram se instalando na capital sergipana a exemplo, dos Teatros e cinemas, os mais famosos entre os jornais eram o Carlos Gomes e o teatro São José. O teatro Carlos Gomes foi inaugurado pelo italiano Nicolau Pungitori em 1904, era localizado à rua Japaratuba²⁶, anos depois viria a se tornar o Cine teatro Rio Branco (SANTOS, 2019, p. 50).

O cinema seria a “cereja do bolo” da modernidade e da sensibilidade da população diante do progresso em Aracaju. Ver imagens em movimentos seria estar inserido no moderno, o que era entretenimento ao mesmo servia de passaporte para o imaginário de cidade.

As inovações da modernidade não pararam de fazer parte do cotidiano dos aracajuanos, durante as primeiras décadas do século XX. Uma delas foi o cinema, responsável por entreter a população em suas exibições noturnas. Durante o final do século XIX, a necessidade de captar as imagens do dia a dia se tornou indispensável para a sociedade desse período (CRUZ, 2016, p. 152).

A presença da sétima arte no cotidiano do aracajuano refletia os anseios e receios da vida moderna, a velocidade das coisas, o medo da vida em uma cidade movimentada. “A descrença deu lugar ao momentâneo medo, que logo foi sucedido por espanto e admiração pela nova invenção da modernidade. Tais sentimentos foram sentidos durante a *Belle Époque* e marcaram as gerações vividas nesse período” (CRUZ, 2016, p. 153).

As primeiras apresentações fílmicas em Aracaju estavam imbricadas em um movimento cultural de eventos esparsos, já que o Teatro era uma arte mais difundida na cidade, conforme se percebe nos anúncios de peças teatrais nos jornais aracajuanos (CRUZ, 2016). Isto acontecia, pois, o cinema não tinha muito espaço no dia a dia citadino: “até a primeira década do século XX a exibição de filmes em Aracaju era uma atividade esporádica,

²⁶ Vale ressaltar, aqui, a nota do autor, onde “atualmente denominada como Rua João Pessoa (calçada comercial)”.

realizada por empresas itinerantes que viajavam constantemente” (MAYNARD, 2014, p. 135).

Todavia, ao final da década inicial do século passado, a arte cinematográfica foi se enraizando em Aracaju como uma diversão da sociedade inserida na modernidade e no progresso. Ir às salas de exposições era um dos afazeres de diversão que propiciava o cidadão aracajuano ser visto e ver em telas suas formações imagéticas de vidas. Era, a construção da civilidade diante das normas comportamentais que se tinham nos cinemas.

As posturas de comportamento no cinema ajudaram a manter a ordem nas salas de projeção, uma vez que não era de bom tom que habitantes de uma cidade que se modernizava terem comportamentos que não eram condizentes com os padrões de civilização prescritos naquela época. Com isso, os cinemas começaram a se expandir e logo a capital já possuía algumas opções, além do cinema Rio Branco, inaugurado em 1911, com o nome *Kidema Ideal*. Em seguida, no ano de “1912 apareceu o Elite Cinema (que mudou o nome para Royal em 1914), e em 1913 surgiu o Eden Cinema na Travessa José de Faro. Todos eles estavam localizados na região central da cidade.” No final da década de 1910, os jornais anunciavam as atrações em uma sessão dedicada a diversões e vinha junto com anúncios de circos e teatros, mas na década de 1920, em plena modernização de Aracaju, os anúncios dos cinemas passaram a dividir com o teatro um espaço somente para eles nos principais jornais, a exemplo do *Correio de Aracaju*, que possuía uma sessão intitulada “Palcos e Telas”, onde apresentava as exposições do cinema da semana e as peças que seriam encenadas nos teatros. Logo, o cinema se torna um dos principais entretenimentos da capital sergipana durante a *Belle Époque* (CRUZ, 2016, p. 155).

O mesmo Rio Sergipe que outrora era identificado como “Cotinguiba”, o que gerou diversos conflitos entre os cidadãos em relação a isto, já comentado anteriormente nesta pesquisa, é, também, o rio que embeleza a atual avenida Rio Branco, antigamente identificada como Rua da Aurora e popularmente chamada de “Rua da Frente”. Esta localidade teve relevância devido à presença neste logradouro do Teatro São José, pioneiro na exibição fílmica na capital. “A primeira exposição cinematográfica em Aracaju teria ocorrido em 1899 graças à iniciativa do escritor teatral Cypriano Duarte” (MAYNARD, 2014, p. 133).

O próprio Cypriano Duarte tinha papel fundamental nas exposições fílmicas, dialogando com o público diante das passagens dos *frames*. O que não gerou forte apelo popular de início.

Acostumados às peças teatrais o público aracajuano não se rendeu de imediato às exposições cinematográficas, que embora fossem concorridas, logo receberam o jocoso apelido de “Presepe de Sombras”. A maioria dos filmes eram reproduções de paisagens, cenas do cotidiano, a exemplo dos filmes dos Lumière, com poucos minutos de duração. Eram chamados de “documentários” ou “atualidades”. Durante as primeiras exposições Cypriano ficava no palco comentando os quadros a serem apresentados (MAYNARD, 2014, p. 134).

Outra novidade, além das exhibições com narração do Cypriano Duarte, era o próprio equipamento de exhibições dos filmes, o que atraía mais os jornais da época em termos de propagação dos eventos fílmicos. Segundo Maynard (2014), os jornais de Aracaju começaram a divulgar os títulos de filmes, produtoras, atores e diretores, informando também a chegada de novos aparelhos de projeção, as qualidades dele e sua procedência.

Na primeira década do século XX em Aracaju, o cinema continuava a ser uma forma de entretenimento na qual as pessoas iriam assistir passagens de imagens do cotidiano, uma linguagem cinematográfica ainda “crua”, mas este anseio em ver o aparelho que projetava fazia com que outras salas de exhibições surgissem, de forma temporária, ainda que sem um forte apelo popular: “em 1909 Anísio Dantas e João Rocha instalaram o Cinema Sergipe no Teatro Carlos Gomes, mas o projeto durou pouco tempo. Até 1910 ainda era anunciada a chegada do cinematógrafo a Aracaju” (MAYNARD, 2014, p. 137).

Após a Primeira Grande Guerra Mundial, os jornais modificam suas ações de propagação das exhibições fílmicas e as notícias dos conflitos bélicos deste período contribuíram para a divulgação das obras cinematográficas. Aumentou-se o número de cópias de obras estrangeiras através das distribuidoras, tornando os filmes estrangeiros, principalmente hollywoodianos, uma permanente opção e lazer para os aracajuanos.

A Segunda Grande Guerra Mundial trouxe ao Brasil alguns questionamentos no tocante a postura política do presidente Getúlio Dorneles Vargas. Este tinha implementado em 1937, após o golpe do plano Cohen²⁷, o modelo do Estado Novo²⁸. Após torpedeamentos de navios mercantes no litoral brasileiro e a pressão popular em conjunto com os interesses estadunidenses nos conflitos, as tropas brasileiras são enviadas a Europa. Com isto, tínhamos no país uma ambiguidade latente, pois, a Constituição de 1937 tinha características totalitárias, porém, a FEB – Força Expedicionária Brasileira tinha entrado nos combates para

²⁷ “O objetivo do Plano era criar um ambiente emocional, propício a rápida aceitação do golpe e da nova Constituição, como medidas de emergência e de salvação nacional, pela população. Para isso, foram antecipadas em dois meses as homenagens às vítimas militares ocorridas com a “intentona” de novembro de 35. Ou seja, em 22 de setembro de 37, realizou-se uma romaria cívica e militar ao local onde foram enterrados os mortos do movimento de 35. Na oportunidade VARGAS foi incisivo ao afirmar que o ato representava uma lição de patriotismo e de advertência aos comunistas e fracos que não tinham coragem para defender a Pátria. Concluindo, frisou, enfaticamente, que naquele momento, o povo, o Exército e as Forças Armadas estavam unidos”. Ver em: MEZZAROBBA (1992, p. 94).

²⁸ “A doutrina do regime procura realizar um corte histórico no tempo, mostrando que o presente veio expurgar os erros do passado. As expressões ‘Estado Novo’, ‘Brasil Novo’, ‘Nova Ordem’ etc. denotaram esta tentativa de marcar o regime como uma fase de redenção, de ‘encontro do Brasil consigo mesmo’. Essa redenção só pode adquirir sentido quando contraposta a um período de caos, desordem, desajuste. O liberalismo aparece, então, como a corporificação desse mal, como um verdadeiro desastre para a nacionalidade brasileira, porque seria uma ideologia importada. É, portanto, a partir da prática liberal que os doutrinadores do regime explicam todos os males que se abateram sobre o país”. Ver em: VELLOSO (2019, p. 146).

apoiar o grupo dos Aliados (liderados pelos EUA, URSS, França e Inglaterra) que tinham por meta a destruição dos governos do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Esta realidade fez com que em Aracaju um forte movimento contrário aos costumes e identidades culturais ítalo-germânicos fosse se enraizando na cidade, inclusive de fiscalização de descendentes e imigrantes dos países inimigos.

As consequências da decisão brasileira não demoraram a aparecer. Em Sergipe, os estrangeiros foram convocados a comparecerem ao Departamento de Segurança Pública. Seguindo uma ordem do Interventor Federal, o Chefe de Polícia estava “convidando” a “todos os súditos alemães, italianos e japoneses a comparecerem dentro do prazo de quinze dias, a contar de ontem, quando se efetuou a publicação do Edital para declararem as suas residências” (MAYNARD, 2021, p. 47-48).

Além destas medidas de segurança pública, houve forte perseguição da população da capital de Sergipe a estes “súditos de italianos, alemães e japoneses”, como também, uma intensa ação dos meios de comunicação locais em incitar a xenofobia no estado.

A Imprensa também colaborou para essa atmosfera de apreensão e constante vigilância ao exibir em suas manchetes notas que ratificavam o papel atribuído aos estrangeiros de conspiradores e inimigos do país. Ainda em tais periódicos, encontramos também notícias de transações comerciais desfeitas com firmas estrangeiras nessa ocasião, o impedimento do público em adquirir qualquer mercadoria dos estabelecimentos comerciais dos “eixistas”, demissões destes indivíduos que trabalhavam em cargos públicos e o desejo por parte do Governo de forçá-los a labutarem sem remuneração em obras públicas, como meio de uma “justa vingança” da população (TRINDADE, 2014, p. 20).

Adiante, trabalharemos as características que remontam o contexto dos anos 1950 e 1960 no campo da cultura e das artes, além de construir uma compreensão de como se deram os avanços da sétima arte após os conflitos da Segunda Grande Guerra Mundial, vistos em diversas etapas da historiografia cinematográfica, tais como, o Neorrealismo, o cinema político e o cinema alegórico na Itália, as *Nouvelles Vagues*, os cinemas novos latino-americanos e brasileiro, dentre outros. Correlacionando, assim, a situação dos meios culturais diante de uma forte repressão vivida no Brasil ao longo dos anos da Ditadura Militar, e como se tinha reflexos disso em Sergipe.

3 A CULTURA, AS ARTES, O CINEMA E A CINEFILIA ENTRE A CIVILIZAÇÃO E A BARBÁRIE

Os movimentos sociais e as manifestações artísticas despontaram após a Segunda Grande Guerra Mundial para novas concepções de representações, de narrativas e de linguagens que refletiam um mundo destruído pelos conflitos bélicos do período entre 1939-1945 e a reconstrução em meio a esta situação. Vale destacar que a ideia de reconstruir não vale, aqui, somente para as ações da construção civil, mas também, principalmente, para uma inovadora forma de pensar no campo das artes. A Terra tinha sentido os impactos ao longo do século XX de duas guerras, o avanço do processo de industrialização não só ligado a uma proposta de melhoria de vida, mas também do extermínio dela. A sociedade já sabia os efeitos de uma explosão nuclear, ou melhor, de duas bombas que desfecharam a derrota do Eixo. Neste capítulo busco enveredar-me pelo campo da sétima arte como ação cinéfila permeada entre a civilização e a barbárie.

Os anos de 1950 marcam a chegada dos processos que reformulariam a organização política, social e econômica do mundo. Foi o período da Guerra Fria, etapa da história global que se correlaciona com uma bipolarização ideológica que esteve em torno da geopolítica dos países até final dos anos 1980 e início dos anos 1990. O conceito de riqueza passou a ser questionado sobre vieses bastantes diferenciados. A construção social seria promovida pelos governos com fortes influências externas promovidas pela grande potência ocidental, EUA, e pela grande potência oriental, URSS. Ambas as nações carregavam ao lado dos países aliados a pecha de vencedores da Segunda Guerra Mundial. O liberalismo de Estado seria a alternativa capitalista para “vender” um mundo idealizado pelo imaginário do *American Way of Life*²⁹ de uma vida onde o *American Dream*³⁰ era possível, enquanto, a construção socialista através de uma nacionalização da economia era regida em um Estado burocrático e

²⁹ A ideia a ser retratada aqui é a perspectiva da forte influência dos EUA no mundo pós Segunda Grande Guerra Mundial, os investimentos estadunidenses de reconstrução de muitos países destruídos pelos bombardeios servia para enraizar nestas nações o capitalismo sobre o molde liberal fortemente difundido por esta potência. “Ao trazer para a prática a implantação do Plano Marshall, o governo estadunidense facilitou que empresas e organizações implementassem filiais de seu país em solo europeu, trazendo vagas de empregos e, consigo, a cultura da produção típicas dos Estados Unidos, além de divulgar tais empresas através de uma mídia seguindo o estilo de vida americano (*American Way of life*) para a divulgação de novos produtos, através de novos estilos desenvolvidos em uma outra sociedade e que agora estava sendo exportada além-mar”. Ver em: AFONSO (2015, p. 221).

³⁰ O Sonho Americano é uma expressão utilizada para correlacionar aos diversos movimentos migratórios que existiram nos EUA onde os estrangeiros buscavam no território estadunidense atingirem seus sonhos capitalistas de uma vida melhor, muito romantizado pela cultura e pelo imaginário da sociedade, mas que está intimamente ligado ao processo propagandista governamental para fortalecimento da ideia do liberalismo de Estado. “O conceito do *American Dream* está ancorado na Declaração de Independência dos EUA (1776), que proclama: ‘todos os homens são criados iguais, dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes estão a vida, a liberdade e a procura da felicidade’[...]”. Ver em: GOMES; GONÇALVES (2020, p. 366).

com forte indústria de base. Mesmo, assim, são décadas que refletirão divergências diante das ações humanas. Para Hobsbawm (1995, p. 223) “os 45 anos que vão do lançamento das bombas atômicas até o fim da União Soviética não formam um período homogêneo único na história do mundo”.

O firmamento do *American Dream* deu-se após a Guerra Civil Americana onde a ideia de ter uma propriedade para tirar seu sustento e atrelado a isso progredir dentro de uma visão capitalista fazia com que diversos imigrantes partissem aos EUA com este objetivo. Porém, as decepções eram frutos da exploração da mão de obra estrangeira no país, isso fez muitos destes imigrantes viverem em péssimas condições de vida, além da marginalização e da xenofobia, intrínseca até hoje. Uma construção imagética associada a esta realidade foi transcrita no cinema através dos filmes de inspirações nas histórias da máfia italiana, refletindo uma nação em que a liberdade do Estado se limitava ao poderio do capital, que nem sempre era possível ser atingido por estes imigrantes. O porto de entrada do “sonho americano” também era o portão para uma vida de dificuldades e simbolizada na cena do filme de Francis Ford Coppola, “O Poderoso Chefão – parte II”³¹, onde o personagem Vito Andolini (futuro Vito Corleone) ainda criança chega em Nova York. No início os trabalhadores de outros países estão olhando para a Estátua da Liberdade de frente para eles em uma formação ilustrativa de que será possível viver este “sonho”, depois o menino Vito está preso em uma reclusão de quarentena da alfandega e olha a mesma estátua lhe dando as costas. Cabe alguns questionamentos, tais como: Quem disse que a liberdade é para todos? Será que vocês (estrangeiros) são bem-vindos aqui? Em uma metáfora desta situação vivida pelos recém-chegados à América. Para Silva (2013, p. 10) [...], “essa imensa massa de imigrantes, a sua maioria formada por pessoas muito pobres, gerou em diversas partes do país um número significativo de desempregados. Isso dá início a um sentimento xenófobo entre os antigos habitantes e a massa que chega aos Estados Unidos”³².

Ao longo dos chamados “Anos Dourados”, expressão que se refere às décadas de 1950 e 1960, houve uma tentativa estadunidense de se reafirmar estes dois conceitos,

³¹ **O PODEROSO Chefão – parte II** (The Godfather – Part II). Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Paramount Pictures presents a Francis Ford Coppola Production. EUA: PARAMOUNT, 1974. 3 DVD's (202 min.), color. Distribuição em vídeo: Paramount Brasil.

³² Outra grande referência é a cena de abertura do filme “Gangues de Nova York”, dirigido por Martin Scorsese, em 2002. Nesta, passada em 1846, acontece uma selvagem batalha campal entre dois grupos rivais para o controle das “cinco pontas” da ilha de Manhattan: os imigrantes irlandeses contra os estadunidenses, autodenominados “nativistas”. Os Estados Unidos se fundam sobre a promessa do sonho, mas se fortalecem no sangue e nas mortes de vários dos que o nutriam. **GANGUES de Nova York** (Gangs of New York). Direção: Martin Scorsese. Produção: Harvey Weinstein e Alberto Grimaldi. EUA: Miramax Films, 2002. 2 DVDs (167 min.), color.

American way of life e o *American Dream*, através de medidas econômicas, sociais, políticas e de aculturação em diversos países do mundo. A reconstrução de nações diante de empréstimos financeiros ampliava as zonas de influência dos EUA, juntamente com uma política de intervenção militar bastante forte gerando guerras que eram explanadas pelo governo deste país como uma “caça à ameaça comunista”. Atrelado à esta situação a própria dinâmica capitalista era utilizada na difusão da cultura ocidentalizada liberal com fortes financiamentos na indústria cultural, o cinema hollywoodiano, o teatro da *Broadway*, o *Rock in Roll* e outras manifestações populares estadunidenses serviam de alicerce para a expansão do modelo social a ser copiado, a política do *Big Stick*³³ seria bem mais heterogênea neste período.

Desta forma, surgiu uma nova forma de prazer, associada ao consumo, e viabilizada pela grande e variada oferta de produtos no mercado americano. Esta oferta trouxe como resultado uma padronização. As distâncias foram “encurtadas” através das comunicações, os meios culturais sofreram uma comercialização recorrente deste processo. A sociedade americana fora padronizada. O cinema divulgou o *american way of life* nos Estados Unidos, e posteriormente em toda a América (BENETTI, 2010, p. 3).

Neste contexto a Guerra Fria não se restringia aos processos políticos e bélicos, ela perpassava pela forte influência que os aspectos culturais e das artes poderiam se embricar. A ideia de “anos dourados” estava contemplada nos países que aceitaram em suas economias o modelo liberal do pós-Segunda Grande Guerra Mundial, mesmo que os efeitos deste período sejam expressos em diversos lugares do mundo, além do ocidente. Segundo Hobsbawm (1995, p. 255) “hoje é evidente que a Era de Ouro pertenceu essencialmente aos países capitalistas desenvolvidos que, por todas estas décadas, representaram cerca de três quartos da produção do mundo, e mais de 80% de suas exportações manufaturadas”.

Embora esteja ligado ao forte desenvolvimento dos países capitalistas, a denominada Era do Ouro, também irá refletir uma forte ampliação da melhoria de vida da população mundial, haja vista que teremos, como fruto da forte produção, aumento das colheitas de alimentos, alargamento da geração de produtos da indústria alimentícia e crescimento da expectativa de vida.

³³ A política do *Big Stick* foi implementada pelo governo dos EUA desde o início do século XX como uma ação prática intervencionista nos países da América Latina, onde reafirmavam os valores da Doutrina *Monroe*, enquanto durante os processos de emancipações das antigas colônias eram apoiadas pelos EUA diante de seu lema: “A América para os americanos”, agora, no século passado, estes territórios seriam forçados a apoiarem as medidas do capitalismo ocidental. “Logo, pode-se perceber que a política externa norte-americana tinha interesse no continente latino-americano desde antes da implantação da Doutrina *Monroe*, e se intensificou em 1904, com o *Big Stick*. A diferença dos dois é que a Doutrina *Monroe* proibiu a intervenção europeia no continente, e o *Big Stick* afirmou o direito dos Estados Unidos de intervir em questões da política da América Latina”. Ver em: BORILLI (2015, p. 41).

Apesar disso, a Era de Ouro foi um fenômeno mundial, embora a riqueza geral jamais chegasse à vista da maioria da população do mundo – os que viviam em países para cuja pobreza e atraso os especialistas da ONU tentavam encontrar eufemismos diplomáticos. Entretanto, a população do Terceiro Mundo aumentou em ritmo espetacular – o número de africanos, leste-asiáticos, sul-asiáticos mais que duplicou nos 35 anos depois de 1950, o número de latino-americanos mais ainda. As décadas de 1970 e 1980 mais uma vez se familiarizaram com a fome endêmica, com a imagem clássica, a criança exótica morrendo de inanição, vista após o jantar em toda a tela de TV do Ocidente. Durante as décadas douradas não houve fome endêmica, a não ser como produto de guerras e loucura política, como na China. Na verdade, à medida que a população se multiplicava, a expectativa de vida aumentava em média sete anos – e até dezesseis anos, se compararmos o fim da década de 1930 com o fim da década de 1960. Isso significa que a produção em massa de alimentos cresceu mais rápido que a população, tanto nas áreas desenvolvidas quanto em toda grande área do mundo não industrial. Na década de 1950, aumentou mais de 1% ao ano per capita em toda a região do “mundo em desenvolvimento”, com exceção da América Latina, e mesmo lá houve um aumento per capita, embora mais modesto. Na década de 1960, ainda cresceu em partes do mundo não industrial, mas (uma vez com exceção da América Latina, agora à frente do resto) apenas ligeiramente. Apesar disso, a produção total de alimentos no mundo pobre, nas décadas de 1950 e 1960, aumentou mais rapidamente que no mundo desenvolvido (HOBSBAWM, 1995, p. 255-256).

Estas transformações atingiram as relações sociais e dinamizaram modificações nas identidades culturais urbanas, as décadas que formam os anos dourados são classificadas como o período das agitações da sociedade, a família seria o epicentro dos conflitos ideológicos, políticos e sociais, os jovens abraçariam, em sua parte, as novidades do mundo em mutação.

A crise da família estava relacionada com mudanças bastante dramáticas nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação. Eram tanto oficiais como não-oficiais, e a grande mudança em ambas está datada, coincidindo com as décadas de 1960 e 1970. Oficialmente, esta foi uma era de extraordinária liberalização tanto para os heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres, que gozavam de muito menos liberdade que os homens) quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidência cultural-sexual. Na Grã-Bretanha, a maior parte das práticas homossexuais foi discriminada na segunda metade da década de 1960, poucos anos depois de nos EUA, onde o primeiro estado a tornar a sodomia legal (Illinois) o fez em 1961. Na própria Itália do papa, o divórcio se tornou legal em 1970, e em 1975 um novo código de família substituiu o velho, que sobrevivera do período fascista. Finalmente, o aborto tornou-se legal em 1978, confirmado por referendo em 1981 (HOBSBAWM, 1995, p. 316).

Os anos de 1960 são fortemente lembrados pelas lutas dos direitos civis nos EUA³⁴, as manifestações das sufragistas atreladas às campanhas das feministas deram a dosagem,

³⁴ Os movimentos pelos direitos civis nos EUA foram um conjunto de manifestações sociais e de ações individuais dos afrodescendentes estadunidenses em prol das garantias de cidadania e de combate ao racismo. Muitos líderes que são hoje referências para diversas mobilizações que visam, ainda, derrubar qualquer

naquele momento necessária para o fortalecimento de ações das mulheres diante de uma sociedade misógina e excludente, o que propiciaram algumas conquistas de direitos³⁵, as afirmações dos grupos de identidade sexual LGBTQIAP+ que durante meados do século passado alicerçaram as campanhas em prol do combate à homofobia³⁶. As fortes campanhas dos negros por legislações e ações governamentais que reduzissem os ataques sofridos pelos racistas, mesmo que ainda seja uma questão longe de se terminar no mundo, tornaram-se revoltas populares referenciais das mobilizações atuais³⁷. A chegada do homem à Lua, em 1969, o que proporcionou diversos avanços tecnológicos para a indústria de bens de consumo³⁸, além do movimento *Hippie* atrelado ao grande show de *Woodstock*³⁹ e o maio de

construção racista presente atualmente, ficaram famosas durante a década de 1960. O pastor Martin Luther King lutou contra a discriminação racial e inspirado em várias figuras pacifistas do mundo, tais como, Mahatma Gandhi, e na desobediência civil, teoria arquitetada por Henry David Thoreau, pregou por muitas cidades da América neste período até sua morte trágica em 1965 na cidade de Memphis. O mesmo, era o Malcolm X, porém, mais polêmico, este ativista fundou a '*Afro-American Unity*', grupo para unir os negros do país, também assassinado em 1965, na cidade de Nova York. Outro grupo que esteve intimamente ligado ao conjunto de ações pelos direitos civis nos EUA foram os '*Black Panthers*', ou, Panteras Negras, partido que advogava pela emancipação e o direito de autodefesa dos negros. Cada vez mais cidadãos afro-americanos saíam as ruas em busca de melhores condições sociais. "O movimento dos direitos civis estava próximo da sua principal conquista na suprema corte, ganhando cada vez mais popularidade, King liderou a conhecida Marcha sobre Washington em agosto daquele mesmo ano. Diante de centenas de milhares de pessoas, fez o histórico discurso intitulado '*I have a dream*', cravando seu nome na história como uma das principais figuras na luta contra a segregação racial nos Estados Unidos". Ver em: SILVA (2021, p. 418).

³⁵ O final da década de 1950 e toda a década posterior foi um importante período na história dos EUA devido, também, ao destaque para as lutas feministas. As mulheres buscavam liberdade sexual, direito ao voto, proteção legislativa contra abusos e diversas outras medidas que melhorassem suas vidas em sociedade. As manifestações das sufragistas entram como uma metonímia do engajamento político destas. "Esta foi uma fase em que as mulheres começavam a se organizar em torno de problemas específicos de sua condição. Ao mesmo tempo, com o surgimento da pílula anticoncepcional, a vida sexual das mulheres começava a se modificar. O tema da sexualidade feminina passava a fazer parte de discussões pouco comuns até então. 'Nosso corpo nos pertence', era uma afirmação geral de mulheres em várias partes do mundo. E elas tornavam-se, assim, conscientes de que poderiam valorizar sua sexualidade e o direito de ter prazer, sem haver o risco de gravidezes não desejadas". Ver em: DINIZ (2009, p. 1543).

³⁶ Em 28 de junho de 1969 na cidade de Nova York, na região de *Greenwich Village*, teve início uma manifestação que serve como um dos marcos para a luta pelos direitos LGBTQIAP+ nos EUA. Este episódio ficou conhecido como *Stonewall Riot* (Rebelião de *Stonewall*), durante alguns dias, *gays*, lésbicas, travestis e *drag queens* entraram em confronto com a polícia local como forma de se manifestarem contra a opressão do Estado que era algo corriqueiro na vida destes grupos de identidade de gênero. "Assim, a esta data simbólica passaria a representar desde então a ruptura com todo um passado histórico-social e político de repressão sexual do período pré-*Stonewall*, o Movimento de Liberação *Gay* começou a organizarem-se a exemplo da luta pelos direitos civis contemporâneos a esta época". Ver em: FILHO; MELO (2021, p. 5).

³⁷ Nos EUA durante a década de 1960 várias manifestações marcaram fortes pressões no Congresso estadunidense para criações de leis que viabilizassem ações mais eficazes no combate ao racismo. "Ainda no ano de 1963, o então presidente Jorge F. Kennedy (1917-1963), apesar de declaradamente se opor às manifestações, fez um pronunciamento declarando seu apoio as pautas defendidas pelo movimento dos direitos civis. Ganhando apoio de alguns líderes do movimento, Kennedy colocou em pauta a proposta da lei que mais tarde ficaria conhecida por ter dado fim as '*Leis Jim Crow*'. No entanto, após o assassinato de Kennedy em 22 de novembro do mesmo ano, o projeto teve continuidade dada pelo presidente Lyndon B. Johnson (1908-1973)". Ver em: SILVA (2021, p. 419).

³⁸ Ao longo da Guerra Fria, período de forte disputa ideológica entre EUA e URSS, algumas ações marcaram demonstrações de superioridade e de força em todas as áreas, estas, são chamadas de Corridas (armamentistas, olímpicas e espaciais). Em 20 de julho de 1969, os astronautas Neil Armstrong e Buzz Aldrin chegaram à lua. Este registro histórico possibilitou diversos debates acerca de como o ser humano podia ainda desenvolver mais

1968⁴⁰. Juntos estes acontecimentos conduziram a sociedade a grandes debates acerca da construção de valores.

Com estes fatores a década de 1960 foi importantíssima para a construção cultural ocidental de hegemonização estadunidense, principalmente na América Latina. Nenhuma ação governamental ou de industrial de prática internacionalizadora foi tão eficaz em seus próprios interesses como as construções da indústria cultural dos EUA. Porém, vale destacar que nos períodos imediatamente após a Primeira Grande Guerra Mundial e Segunda Grande Guerra Mundial, os norte-americanos estabeleciam em vários setores seu poderio. Na música, os jovens ouviam nas rádios uma “rebeldia limitada”, e de *Hollywood* vinha o padrão de consumo daquele país, a forma de “colonização” não era mais a da conquista do território geográfico, agora era através de um forte processo de aculturação através da propaganda. O cigarro na orelha, as “lambretas” (motocicletas), os “brotos” (meninas, namoradas, *affaires*, ...) ditavam, o perfil da “Juventude Transviada”⁴¹, imortalizada pelo ator James Dean. Era o momento de apogeu da moda capitalista, contudo, a partir de 1960, o protagonismo de identidade cultural de massas americano foi se reduzindo pelo mundo.

e mais tecnologias que facilitariam a vida sociedade e ao mesmo tempo, quem possuísem estas ferramentas poderiam ter a supremacia global. A única proeza na qual os estadunidenses bateram os soviéticos foi nas viagens tripuladas à Lua. “Cumprindo a promessa feita no início da década de 1960 pelo presidente John Kennedy, os astronautas Neil Armstrong e Buzz Aldrin pousaram na superfície lunar em julho de 1969. Os soviéticos também planejaram enviar cosmonautas ao satélite natural, mas uma série de fatores impediu a concretização deste projeto, levando-os a reorientar o seu programa espacial para a construção de estações espaciais”. Ver em: SIQUEIRA (2018, p. 77-78).

³⁹ A música estadunidense década de 1960 exprimiam a ‘rebeldia’ jovem que emergia em uma sociedade conflituosa e cheia de problemas sociais. Era o período da Guerra do Vietnã, muitos jovens encantados pelo estilo de vida *Hippie* não aceitavam as normas conservadoras, o som servia como ‘grito’ de liberdade e de protesto contra as distopias do país. Em 1969, nos arredores de Nova York o festival do *Woodstock* reuniria cantores, cantoras e bandas que estavam interligados ao pensamento deste grupo de pessoas. “O cenário de guerra tornou-se ainda mais evidente com o envolvimento do país na Guerra do Vietname (1959-1975), que foi a principal razão e fator político que originou o movimento hippie, a geração da contracultura. É necessário entender que esta geração foi uma barreira contra a hierarquia de valores que se estabeleciam. Esta simbolizou a despreocupação num mundo de pessoas ultra preocupadas, num momento de guerra-fria, onde as tensões se acumulavam”. Ver em: REIS; COSTA (2016, p. 7).

⁴⁰ A Europa vivia um cenário na década de 1960 de reconstrução social do ainda resquícios da II Grande Guerra Mundial. Alguns países mantinham ditaduras instaladas na primeira metade do século passado. Na França, os jovens estudantes da Sorbonne questionavam a qualidade do ensino e cobravam do governo do Charles De Gaulle maiores investimentos neste setor. Diante deste cenário manifestações tomaram conta das ruas de Paris e de outras cidades, em conjunto de ações que ficou como o maio de 1968. Além destes estudantes, os movimentos tiveram apoio de trabalhadores, sindicatos e intelectuais. “No dia 3 de Maio o governo encerra a Sorbonne. Os protestos tinham subido de tom, exigindo, entre outras reivindicações, a livre circulação no campus entre o sector feminino e masculino do campus. Começam confrontos entre a polícia e os estudantes que no dia 10 de maio erguem, estima-se, cerca de 60 barricadas, onde participam vários milhares de estudantes. Paris tinha uma longa tradição de barricadas que o Barão Haussman, entre 1852 e 1870, tentou pôr fim arrasando com bairros inteiros, construindo avenidas largas, por onde pudessem circular as forças antimotim, naturalmente também respondendo à crescente industrialização do país e da cidade. O *Quartier Latin* era, porém, de pequenas e esconsas ruas”. Ver em: VARELA; DELLA SANTA (2018, p. 972-973).

⁴¹ **JUVENTUDE Transviada** (Rebel without a case). Direção: Nicholas Ray. Produção: David Weisbart. EUA: Warner Video, 1955. 1 DVD (111 min.), color. Distribuição em vídeo: Warner Brasil.

Essa hegemonia cultural não era nova, mas seu *modus operandi* mudara. Entre as guerras, seu principal vetor fora a indústria cinematográfica americana, a única com distribuição global em maciça. Era vista por um público de centenas de milhões, que atingiu seu volume máximo pouco antes da Segunda Guerra Mundial. Com o surgimento da televisão, da produção cinematográfica internacional e o fim do sistema de estúdio hollywoodiano, a indústria americana perdeu um pouco de sua predominância e mais de seu público. Em 1960, ela respondia por apenas um sexto da produção mundial de filmes, mesmo sem contar o Japão e a Índia (*UN Statistical Yearbook*, 1961), embora acabasse recuperando grande parte de sua hegemonia. Os EUA jamais conseguiram estabelecer um domínio comparável sobre os vastos e linguisticamente mais sofisticados mercados de televisão. Seus estilos juvenis se difundiam diretamente, ou através da amplificação de seus sinais via a intermediária cultural Grã-Bretanha, por uma espécie de osmose informal. Difundiam-se através dos discos e depois fitas, cujo grande veículo de promoção, então como antes e depois, era o velho rádio. Difundiam-se através da distribuição mundial de imagens; através dos contatos internacionais do turismo juvenil, que distribuía todo o globo; através da rede mundial de universidades, cuja capacidade de rápida comunicação internacional se tornou óbvia na década de 1960. Difundiam-se ainda pela força da moda na sociedade de consumo que agora chegava às massas, ampliada pela pressão dos grupos de seus pares. Passou a existir uma cultura jovem global (HOBSEBWM, 1995, p. 320-321).

Esse estilo de vida juvenil ligado aos processos de difusão da cultura de massa através de variados meios de comunicação, da música, do cinema e da televisão, impactaram os choques entre a busca feminista pela liberdade sexual e de vida com os alicerces tradicionais da família ocidental pautadas em parâmetros conservadores cristãos. Para Hobsbawm (1995, p. 330), “a libertação feminina, ou mais precisamente as exigências de controle de natalidade das mulheres, incluindo o aborto e o direito ao divórcio, enfiou talvez a mais profunda cunha entre Igreja e o que se tornara no século XX o pilar dos fiéis”.

Isto demonstrava um paradoxo social interessante ao longo dos meados do século passado: entender que a juventude pós reconstrução da Segunda Grande Guerra Mundial era homogênea é um erro histórico clássico, o que definia na década de 1960 uma realidade conflituosa de valores arcaicos, tradicionais e conservadores diante de nichos sociais sedentos de ideais progressistas, revolucionários e contestadores. A cultura de massa através do forte poderio da indústria cultural estava diante de um momento da história ocidental que refletia os antagonismos de civilização e barbárie, em um mundo de ampliação do acesso aos bens materiais. As diversas mobilizações de prol de Estados mais liberais e mais democráticos não ficavam soberanas, pois, existiam as construções ditatoriais deste período que continham estes ideais tão presentes na juventude dos anos 1968 e 1969. Segundo Hobsbawm (1995, p. 333), “as vantagens materiais da vida num mundo em que a comunidade e a família declinavam eram, e continuam sendo, inegáveis”.

3.1 A Era de Ouro e o cinema em sua verve contestadora

Estes reflexos sociais ligavam-se muito ao que se via e se produzia no cinema mundial. O fim da Segunda Grande Guerra Mundial provocou no mundo toda mudanças de estruturas políticas, reorganização geográfica de alguns territórios, transformações governamentais em algumas nações, e ainda nas artes, e em especial, na sétima arte, em diversas partes do globo viu-se uma efervescência de linguagens e narrativas cinematográficas que buscavam reafirmar novas técnicas, novas abordagens e novas construções fílmicas, são elas, as vanguardas estéticos-políticas⁴².

O neorrealismo italiano foi a primeira destas manifestações cinematográficas que marcaram o período posterior aos conflitos que se encerraram em 1945. Uma Itália que estava saindo de alguns anos sobre as malezas do fascismo, destruída pelos bombardeios e com diversos reflexos sociais que impactavam em um país derrotado. O povo italiano, as identidades culturais, as raízes étnicas e antropológicas da Península Itálica seriam as grandes referências de cineastas dispostos a construir novas abordagens fílmicas.

O início desse movimento de renovação que se dá ao nível da temática, da linguagem, das preocupações sociais e das relações com o público, pode ser datado de 1945, quando começa o *Neo-realismo* italiano. A Itália que, cinematograficamente, fora conhecida pelos seus melodramas, suas divas dos anos 20 e 30, suas superproduções bíblicas, estava saindo do fascismo mussoliniano, da monarquia e da guerra, destruída. Sobre as ruínas, enquanto, paulatinamente se reergue um cinema comercial, desenvolve-se um cinema que cineastas e críticos vinham preparando clandestinamente nos últimos anos do fascismo. Realizavam-se filmes voltados para a situação social italiana, rural e urbana, do pós-guerra. Despojam-se enredos, personagens, cenografia, de todo o aparato imposto pelo cinema de ficção tradicional. Os cineastas voltam-se para o dia a dia de proletários, camponeses e pequena classe média. A rua e ambientes naturais substituem os estúdios. Atores pouco conhecidos ou até não profissionais aparecem no lugar de vedetes célebres. A linguagem simplifica-se, procurando captar este cotidiano e tentando ficar sempre apegada aos personagens e suas reações nas difíceis situações cotidianas [...] (BERNARDET, 2000, p. 93-94).

Construía-se na Itália uma arte cinematográfica onde a riqueza estética era a pobreza das ruas e dos campos do país. Diante da barbárie que fora o fascismo liderado por Benito Mussolini, a reconstrução do país estaria entrelaçada com a ideia de se fazer uma nova arte. As questões sociais e políticas seriam imprescindíveis no desenrolar da narrativa presentes nas películas italianas deste período. O neorrealismo entraria como um dos embriões dos movimentos da sétima arte presentes na América Latina e em especial no Brasil, como forma

⁴² As destruições pós-guerra e as influências culturais difundidas neste período impactaram nas produções fílmicas surgindo movimentos, não necessariamente panfletados, que estilizavam a sétima arte diante de propostas de ações políticas, estes movimentos podem ser definidos como: neorrealismo, *nouvelle vague*, cinema novo, cinema alegórico, cinema existencial, cinema político e *nuevo* cinema.

de arte de resistência em períodos de combates pelas estruturas democráticas. Em termos mundiais, este estilo cinematográfico evidenciava a busca pela ética social diante de um planeta que iniciava suas organizações bipolares que firmariam a Guerra Fria, mesmo tendo desavenças de concepções artísticas dentre os próprios integrantes destas produções fílmicas.

O neorrealismo não é só uma estética. É, também, e talvez seja principalmente, uma ética. Problemas do cotidiano – a fome, o desemprego, a dificuldade de sobreviver – foram os temas preferidos dos diretores neorrealistas. Era um cinema social. As angústias existenciais e metafísicas só começaram a surgir mais tarde, quando a Itália já conseguira se reerguer economicamente. Para conter o avanço comunista, os americanos despejaram seus dólares na Europa, por meio do Plano Marshall, consolidando um modelo industrial e burguês. Como espelho da realidade, o neorrealismo teve de mudar. Essas mudanças não se fizeram sem polêmica. Muitos críticos queriam manter o cinema atrelados aos cânones mais ortodoxos do movimento. Mal comparando, é o que ocorre no Brasil no começo dos anos 2000: há pesquisadores que continuam cobrando a fidelidade dos diretores à estética da fome do Cinema Novo. Veem uma cosmética da fome em tudo que não seja, ortodoxamente, aquele modelo de cinema. Na Itália ocorreu a mesma coisa. Havia os que queriam manter o neorrealismo engessado em certos princípios. Os próprios diretores, De Sica, Rossellini, Visconti, assumiram o risco de mudar. Hoje, com a perspectiva histórica, pode-se dizer que estavam certos e que o cinema italiano foi enriquecido com isso, mas essa mudança não se fez sem sobressaltos, no começo dos anos 1950 (MERTEN, 2015, p. 84).

A destruição vista na Itália após os combates da II Grande Guerra Mundial permitia diversas ações na sociedade deste país visando a reconstrução geopolítica, humanista, social, econômica, política e artística. Mesmo que seja possível afirmar aqui que esta reorganização da Península Itálica não foi feita em uma só perspectiva. O cerne desenvolvido neste trabalho é de relevar o Neorrealismo como uma arte de resistência devido ao que vivia na Itália durante o final da década de 1940 e início da década de 1950. A grande riqueza dos cineastas neorrealistas foi justamente ver na miséria que grassava no país, a matéria-prima para a inspiração cinematográfica, sendo assim, os diretores influenciavam outros realizadores. Para Ballerini (2020, p. 134), “é comum dizer que a era de ouro do Neorrealismo italiano se inicia com *Roma, cidade aberta*, passa por *Alemanha, ano zero*, de Rossellini, *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, e *A Terra treme*, de Luchino Visconti, todos os três de 1948”.

Percebe-se que esta estética da simplicidade e da pobreza vivida em um país destruído pela guerra é um forte legado dos diretores do neorrealismo. A construção de obras utilizando temáticas populares, o povo como ponto central das narrativas, o uso das formas coloquiais de linguagens, além da presença dos dialetos regionais da Península Itálica, a participação muitas vezes de personagens vividos por não atores e não atrizes propiciaram

uma ligação estética inovadora no campo da sétima arte, mudando para novas perspectivas na indústria cinematográfica.

O uso da improvisação também afetava os diálogos, tornando o Neorealismo italiano referência na popularização do coloquialismo. Foi o fim da pomposidade dos diálogos, sobretudo de Hollywood, que tornava a interação humana nos filmes algo falso, longe da realidade. Agora, os diálogos reproduziam gírias, dialetos e palavras usados no dia a dia, aproximando personagens e enredo do público-alvo ao qual os filmes eram destinados – ainda que nem sempre de forma exitosa, uma vez que nem todos os filmes neorrealistas foram sucessos de bilheteria. Ainda assim, diversos diálogos eram gravados posteriormente e sincronizados na montagem, o que nem sempre resultava em algo natural (BALLERINI, 2020, p. 138).

A produção cinematográfica após o neorealismo italiano evidenciava a concretização de novas ideias, novas narrativas e novas linguagens para a sétima arte, eis a grande relevância dos cineastas italianos deste período. Outros movimentos serão vistos em outros países europeus que também foram impactados pela II Grande Guerra Mundial, como foi o caso da França de Godard, Truffaut, entre outros grandes nomes do cinema. Portanto, na Itália, o que se via no final da década de 1940 era uma construção cinematográfica rica e de resistência, mesmo afirmando, aqui, que o cinema da Itália não ficou restrito ao grupo de diretores neorrealistas, mas, como afirma Ballerini (2020, p. 143), “o legado do movimento, no entanto, é evidente dentro e fora do país, influenciando outros grandes movimentos cinematográficos – caso da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo Brasileiro”.

Na França, o cinema teve e continua tendo força cultural no país, vê-se isso com as ações governamentais, desde 1946, e permanecendo em diferentes períodos da história da sétima arte na França⁴³. Após a II Grande Guerra Mundial a França passou por momentos de reconstrução econômica do país com fortes investimentos dos EUA, isso possibilitou a inserção de diversas obras estadunidenses no país. Contudo, alguns jovens realizadores mantinham o costume de realizar encontros na Cinemateca Francesa para debater e assistir obras de realizadores franceses. Um dos grandes nomes deste espaço era o seu próprio fundador, Henri Langlois, responsável pela exibição de películas de diretores da própria França desde o período do impressionismo francês. Entre os combates das duas Grandes Guerras Mundiais a França teve o apogeu de cineastas que formavam as concepções

⁴³ “Criado pela lei de 25 de outubro de 1946, e reformado pelo edital n°2009-901 de 24 de julho de 2009 relativa à parte legislativa do código do cinema e da imagem animada, o « Centro nacional do cinema e da imagem animada » (CNC) é um estabelecimento público administrativo sob a tutela do ministro encarregado da cultura, e dirigido por um presidente”. Ver em: VEYNE, B. **O sistema francês de apoio ao cinema**. Embaixada da França no Brasil: Adida Audiovisual, Outubro de 2009. 23 p. Resumo. Disponível em: <https://www.cinefrance.com.br/arquivos/o_sistema_frances_de_apoio_ao_cinema>. Acesso em: 31/11/2021, 10:09.

impressionistas, destacam-se: Abel Gance, Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein, entre outros. Este conjunto de realizadores formam a primeira onda francesa, como assim era conhecido o movimento dos impressionistas. Com o início da década de 1960, Langlois teve um imprescindível papel na formação da ideia de *Nouvelle Vague*, ou, a nova onda, pois, suas ações contribuíram para o resgate da memória do cinema. A resistência estava em manter as características de patrimônio museológico como um grande alicerce para as obras fílmicas da década de 1960.

A origem da *Nouvelle Vague* é um luminoso momento habitado por muitos personagens, ideias, sonhos e histórias. Nem todos estes personagens são hoje reconhecidos. Nem todos se tornaram cineastas. Alguns, como Henri Langlois, dedicaram-se ao longo da vida a retardar ao máximo a morte do cinema – numa época em que a película era o único registro, frágil e perene. Mas resgatar Langlois não é apenas uma questão de reconhecimento: sua atuação está na gênese do estilo da *Nouvelle Vague*. Uma das mais vigorosas ideias da *Nouvelle Vague* foi considerar o museu, a cinemateca, como *locus* privilegiado para o processo criativo de um filme. Uma ideia transformadora, porque, até então, o cinema era pensado em repartições (estúdios) e com base em uma noção de linguagem sem tradição (MANEVY, 2012, p. 223).

Além da preocupação com o espaço físico do museu como um importante centro para a construção da memória, o que deu bases de historicidade ao movimento da *Nouvelle Vague*, outra latente contribuição de Langlois foi na concepção do resgate histórico através da preservação de películas para a posterioridade. Segundo Ballerini (2020, p. 146), “é preciso dar crédito a figuras como o arquivista e cinéfilo Henri Langlois. Ele foi responsável por guardar filmes fundamentais da França e do mundo, evitando que as latas fossem destruídas durante a guerra”. Sendo assim, para Manevy (2012, p. 224), “a *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema”.

Os jovens cineastas franceses fundamentavam suas produções em concepções trabalhadas através das revistas de cinema, de um alicerce panfletário, onde os realizadores promoveram escritos que identificam a *Nouvelle Vague*, como são os casos dos escritos de Truffaut e Godard, além da “política dos autores”, e a forte influência do jornalista André Bazin. Estas características remontam a “nova onda” francesa.

A “política dos autores” foi uma fonte de grande resistência/influência da presença da cultura cinematográfica estadunidense no país, onde o cinema era uma metonímia do poderio de aculturação implementado pelos EUA na França após a II Grande Guerra Mundial, seria como se este panfleto se constituísse como um documento de mão dupla das inspirações dos diretores da *Nouvelle Vague*, mão dupla, pois, hoje percebe-se que tanto algumas

produções vindas da América contribuíram para o desenvolvimento artístico dos cineastas europeus, deste país, em específico, como também, mais tarde, novos diretores da América irão se render as propostas francesas da década de 1960, ou seja, tanto as produções francesas interessavam aos integrantes deste movimento da sétima arte, como também as obras filmicas dos EUA, desde que fossem filmes selecionados por estes mesmo jovens cineastas franceses, o que os diferenciavam dos antigos diretores de cinema do país.

Na formação intelectual da Nouvelle Vague, a paixão crítica pelo cinema americano clássico foi tão fundamental como o interesse pela literatura e pintura modernas. Na verdade, o interesse pelos autores americanos – pedra de toque da “política dos autores” dos jovens críticos – seria muitas vezes mediado pelos valores e conceitos da arte moderna: a descontinuidade, a incorporação do acaso e da realidade documental, a valorização da montagem. Os artigos que Truffaut e Godard escrevem têm duas frentes: a recusa do que é produzido na França (salvo seleta exceções) e o cinema americano como foco privilegiado para a busca de autores que, de certa forma, driblam o sistema e se impõem como artistas coerentes, capazes de construir uma escritura. Não por acaso, a noção de estilo será muito mais importante para a Nouvelle Vague que para André Bazin e as gerações críticas anteriores (MANEVY, 2012, p. 226).

A “política dos autores” estava concretizada pelas mãos do cineasta François Truffaut. Estas ações nas revistas especializadas, principalmente a *Cahiers du Cinéma*, que fez dele o pioneiro da *Nouvelle Vague*. Nascida em 1959, a “nova onda” constituiria um conjunto de obras cinematográficas que se imbricavam com a identidade e história de vidas de seus próprios realizadores, trariam um novo conceito de narrativas, onde o modelo de narrativa clássica daria lugar para uma decupagem fílmica não linear e o imaginário urbano estaria presente nas películas, as cidades, principalmente Paris, seriam personagens contumazes nos filmes.

Mas foi o artigo de Truffaut que teve forte repercussão na França. Com apenas 22 anos, ele já era reconhecido como um cinéfilo voraz, que tinha visto *A regra do jogo*, de Jean Renoir, dezenas de vezes. Foi graças à cinefilia que ele não caiu no ridículo, uma vez que seus textos desmoronavam o cinema francês feito até então, sobretudo o das últimas décadas – uma forma de ascensão arriscada. Truffaut, Godard, Rivette eram admiradores de Rossellini e da forma como ele priorizava a imagem e o processo fílmico sem amarras prévias, atento ao poder da improvisação. Ele foi uma das inspirações para finalmente colocar a *Nouvelle Vague* em operação, no ano de 1959, data do lançamento dos primeiros filmes do movimento, entre eles *Os incompreendidos*, de Truffaut (BALLERINI, 2020, p. 148).

Percebe-se ainda a forte influência do Neorrealismo Italiano e a forma coloquial da linguagem e o apreço à simplicidade dos personagens. Os filmes possibilitariam ao espectador deparar-se com novas estéticas, os estúdios dariam lugar às ruas da cidade. Ainda em “Os

incompreendidos” o diretor faria sua semi autobiografia, utilizando o ator Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel) como seu *alter ego*⁴⁴. Segundo Ballerini (2020, p. 149), “Truffaut destruiu tradições e rompeu com a gramática cinematográfica ao fazer o personagem olhar para a câmera na cena do interrogatório, numa das sequências mais emblemáticas de todo o movimento”.

A construção de uma autonomia na forma de se fazer cinema entrelaça-se com os conceitos estéticos da *Nouvelle Vague*, como já dito anteriormente, a rua seria o estúdio/cenário, além disso, costumeiramente estes diretores arquitetavam-se diante de baixos orçamentos, contudo, isto não se definia como uma barreira imutável, já que o ponto de fomento das obras era uma nova organização da montagem fílmica.

Para aumentar ainda mais o material a ser montado, a concepção estética da *Nouvelle Vague* permitia, como vimos, a intromissão, sem maiores desculpas, de cartelas, arquivos de filmes, programas de televisão, quadrinhos, pinturas, materiais documentais e outros registros destoantes da narrativa, do enredo ou da tonalidade da cena em curso. Não devemos esquecer que a busca da rua, no caso da *Nouvelle Vague*, tinha a formação sólida dos museus. É nessa dialética entre museu e rua que nasce a *Nouvelle Vague* (MANEVY, 2012, p. 245).

Ainda na perspectiva estética, vale ressaltar que a *Nouvelle Vague* buscou uma relação inovadora entre os diretores e os escritores dos enredos, algumas vezes o próprio realizador era o argumentador dos enredos, porém, em outros casos, via-se a parceria com jovens colaboradores roteiristas, mas encaixa-se como uma proposta deste movimento francês a ideias do “autor/realizador”. Além disso, a implementação do roteiro-dispositivo, onde o argumento é construído diante das filmagens, surgindo novas técnicas de gravações, incrementação do som no momento da produção da obra cinematográfica, poucos profissionais trabalhando nas filmagens (o que era uma necessidade latente diante dos orçamentos baixos) e a importância da *Mise en scène*⁴⁵. Diante disso, Marie (2011, p. 65-66)

⁴⁴ Em diversas passagens do filme percebe-se que François Truffaut buscou identificar no roteiro momentos de sua vida pessoal, aqui destaco a cena em que o personagem Antoine Doinel perde aula para sair pelas ruas de Paris suas aventuras urbanas, porém, em uma das avenidas ele flagra sua mãe aos beijos com um amante, em uma associação, não a traição, mas a infância com pais negligentes que o cineasta teve. Vale destacar também, a relação forte de disciplina cinematográfica entre Truffaut e Jean-Pierre Léaud, onde o ator irá dar sequência as demais obras focadas no personagem Antoine Doinel em mais quatro filmes, ao longo de 20 anos (1959-1979). **OS Incompreendidos** (Les Quatre Cents Coups). Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut. França: Versátil, 1959. 1 DVD (99 min.), P&B. Distribuição em vídeo: Vídeo Filmes.

⁴⁵ “A ‘política dos autores’ inventada pela ala jovem da redação da *Cahiers* tinha uma interessante premissa, hoje bastante conhecida, segundo a qual era justamente em Hollywood, sob a pressão de grandes produtores e no seio de um conjunto de regras técnicas e profissionais, que a assinatura de um autor podia provar que seu lugar de inscrição era mesmo a *mise en scène*. Não raro privado da escrita do roteiro e/ou impedido de exercer qualquer controle sobre a montagem, ao diretor hollywoodiano só restava concentrar sua expressão artística individual naquele conjunto de fatores – incluindo iluminação, *performances*, gestual, enquadramento, decupagem, angulação, etc. – que lhe podia controlar durante a filmagem, no ato da encenação. Em suma,

identifica os seguintes pontos da estética da *Nouvelle Vague*: o autor realizador é também o roteirista do filme; ele não faz decupagem estrita preestabelecida, um grande espaço é deixado à *improvisação* na concepção das sequências, dos diálogos e da atuação dos atores; são privilegiados os *cenários naturais* e se exclui o recurso aos cenários reconstituídos em estúdios; utilização de uma equipe “leve”, de poucas pessoas; opção pelo “som direto”, gravado no momento da filmagem, em vez de pós-sincronização; tentativa de não empregar iluminação adicional muito pesada, com a escolha, junto com a câmara, de uma película bem sensível; utilização de não profissionais para interpretar os personagens; quando se recorre a profissionais, opção por novos atores, dirigidos de maneira mais livre.

Estas características listadas por Michel Marie proporcionaram uma arte fílmica mais próxima à humanização dos personagens, pessoas que narrariam em atuações simples os dilemas da vida urbana, o imaginário das cidades e as relações humanas diante da modernidade.

O movimento privilegiava histórias humanas, preferencialmente em locações. Em muitos casos, optava pela simplicidade das tramas, aprofundando-se em apenas um personagem ou elemento narrativo, a fim de evitar a superficialidade – tão comum em produções que pretendiam contar histórias complexas e caíam inevitavelmente na superficialidade – tão comum em produções que pretendiam contar histórias complexas e caíam inevitavelmente na superficialidade. Tanto Truffaut quanto Godard tinham pouquíssima experiência prática com o cinema antes de seus longas de estreia; havia inclusive boatos de que não entendiam muito bem da técnica, uma vez que privilegiavam a formação do olhar – o que para eles poderia levar anos, enquanto a técnica se podia aprender em poucos dias (BALLERINI, 2020, p. 150).

Não há dúvidas de que as ações dos realizadores da *Nouvelle Vague* possibilitaram a cineastas do mundo inteiro se inspirarem e produzirem novos olhares sobre a arte cinematográfica. A mesma capital francesa palco tanto das locações dos filmes deste movimento será uma imprescindível personagem de diretores da Hollywood contemporânea, por exemplo. Era a cidade dos diretores franceses do final da década de 1950 e início da década de 1960, e hoje é a cidade de Woody Allen em “Meia-noite em Paris”⁴⁶, com o mesmo recorte de perspectiva cinematográfica. Para Ballerini (2020, p. 150-151), “a Paris retratada por grande parte dos diretores da *Nouvelle Vague* fugia dos clichês turísticos habituais,

restava-lhe a *mise en scène*. [...]”. Ver em: OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. 1ª edição. 4ª reimpressão. Campinas-SP: Papirus, 2019. p. 33-34.

⁴⁶ O filme se inspira nas obras da *Nouvelle Vague* demonstrando as ruas e avenidas de Paris como uma fonte de construção da narrativa, em uma volta ao passado o personagem encontra grandes nomes das artes em uma ode ao encantamento que é viver em uma cidade que desabrocha as manifestações artísticas. **MEIA-NOITE Em Paris**. (Midnight in Paris). Direção: Woody Allen. Produção: Helen Robin; Letty Anderson; Stephen Tenenbaum; Jaume Roures; Raphaël Benoliel. Espanha/EUA/França: Versátil; Gravier Productions; Mediapro; Televisió de Catalunya (TV3), 2011. 1 DVD (94 min.), Cor. Distribuição em vídeo: Paris Filmes

encontrando ruelas, cafés e discotecas marginais frequentadas pelos próprios jovens diretores”.

Estes ajustes estéticos da linguagem cinematográfica da *Nouvelle Vague* demonstram como, mesmo em momentos de baixa disponibilidade do capital financeiro e a presença da indústria cultural estrangeira, como na França no final da década de 1950, a arte se faz resistente em termos de inovação e busca por uma identidade. Isso será também explicitado nas narrativas deste movimento, algumas escolhas de como contar a história e as técnicas para a narração, presentes nos jovens turcos⁴⁷, servirão de contraponto ao que o mercado cinematográfico estava habituado até então.

No que se refere à narrativa, os filmes da *Nouvelle Vague* fazem um uso frequentemente inventivo de voz *over* (como a voz de Alpha 60 em *Alphaville*, de Godard, 1965), do *flashback* (como *Jules e Jim*, de Truffaut, 1962), explicitando intervenções sonoras ou visuais. Um outro importante cineasta da *Nouvelle Vague*, Alain Resnais, será um exímio explorador das relações de tempo, confundindo referências e quebrando a estabilidade da narração. Pode-se dizer que a *Nouvelle Vague* explicita a figura do narrador, em oposição a um cinema em que a história “parece contar a si própria”. Não por acaso, a produção desse período traz o embrião de futuras experiências de metalinguagem em que, de modo geral, o cinema filma o próprio cinema (de maneira prosaica, é o que Truffaut fará em *A noite americana*, 1973). De certa forma, nos filmes de Godard e Resnais, a todo momento somos lembrados da experiência cinematográfica (MANEVY, 2012, p. 245).

Como o período de meados do século XX era uma etapa na história europeia de reconstrução e busca pela resistência das artes, principalmente do cinema, o que vimos no Neorrealismo Italiano e na *Nouvelle Vague* constrói no mundo um parâmetro que irá influenciar cineastas do mundo inteiro, são as vanguardas das novas escolas cinematográficas. Desde o final da II Grande Guerra Mundial o mundo da sétima arte visualiza nas suas ações alternativas múltiplas para a construção do imaginário de modernidade urbana diante de um período anterior de barbárie.

A *Nouvelle Vague* deixou seguidores pelo mundo. O Nuevo Cine latino-americano, o Cinema Novo Brasileiro, o Cinema Marginal brasileiro, o Cinema Novo português, japonês, alemão, e muitos outros focos de renovação se inspiraram ou mesmo incorporaram a linguagem da onda francesa em sua produção (MANEVY, 2012, p. 250).

Estas inspirações europeias do pós-guerra contribuíram para ações cinematográficas imbricadas na construção de um viés de crítica ao modelo social e político, isto era bastante perceptível no Cinema Alegórico italiano, também conhecido como pós-neorrealismo, os

⁴⁷ Esta era uma das formas de identificação dos realizadores que compunham o grupo da *Nouvelle Vague*, em associação ao movimento na Turquia que quis derrubar a monarquia.

cineastas buscavam utilizar a alegoria do momento em obras que reconstituíam a representatividade italiana mundial, porém, sem a simplicidade vista nos neorrealistas, diante de grandes produções e da comédia em suas películas. Portanto, para Ballerini (2020, p. 141), “o Pós-Neorrealismo alçou a emissora RAI ao protagonismo do cinema. Esta financiou filmes e patrocinou carreiras de diversos diretores, não só apoiando a produção como distribuindo as obras”. Foi momento do surgimento de grandes nomes da sétima arte na Itália, Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, que mergulharam nesta proposta de alegorias, porém, vale ressaltar a observação feita por Bordwell e Thompson (2013, p. 718), que, “apesar disso, elementos do Neorrealismo são ainda bastante visíveis nos primeiros trabalhos de Federico Fellini (*Os boas-vidas [I Vitelloni]*, 1954, é um bom exemplo disso) e Michelangelo Antonioni (*Crimes d'alma [Cronaca di un amore]*, 1951)”. Com várias películas já realizadas Fellini conseguiu firmar-se como uma das maiores referências fílmicas da história do cinema, para Cousins (2013, p. 250), “tão grande foi sua influência sobre diretores tão diversos quanto Martin Scorsese e Woody Allen que o termo ‘feliniano’ tornou-se comum na crítica cinematográfica”.

O mesmo pôde ser visto em outro país europeu, a Suécia, nação que despontava na década de 1950 como um centro de produções audiovisuais e teatrais ligadas a Ingmar Bergman, realizador de diversas produções na televisão. As bases do existencialismo sueco eram intensificadas através de suas primeiras obras fílmicas. Bergman construía um modelo de cinema que refletia os anseios da vida social, os entraves dos conflitos existenciais humanos, com forte dose de experiências de sua vida particular.

O seminal cineasta sueco Ingman Bergman acertou o passo em meados da década de 1950. Ele nasceu em 1918 em uma família luterana rígida e seu pai era pastor da família real sueca. Do mesmo modo que outros mestres da claustrofobia cinematográfica, como Hitchcock e Polansky, o jovem Bergman era às vezes castigado, sendo trancado em um armário. Como acontecera com Orson Welles, encantou-se pelo teatro desde os 5 anos, tendo escrito peças e montado shows de bonecos. Entrou na universidade e escreveu roteiros no início da década de 1940 e começou a dirigir em 1944, explorando temas do fosso entre as gerações pós-guerra na Suécia. *Noites de circo (Gycklarnas Afton)*, 1953) foi sua primeira obra a adotar a profunda seriedade moral que viria a se tornar sua marca registrada. Era ambientado em um circo e tratava seus personagens como indivíduos psicologicamente impulsionados, quase como marionetes manipuladas de cima, sujeitos a forças sobre-humanas da fatalidade e do destino espiritual. Teve grande êxito localmente, mas foi o sucesso internacional de seu subsequente *Sorrisos de uma noite de amor (Sommarnattens Leende)*, 1955) no festival de cinema de Cannes que estabeleceu o diretor como um artista do cinema mundial (COUSINS, 2013, p. 247).

As investidas artísticas de Bergman em seus filmes permitiam um contato maior com o mundo das mentalidades humanas, os defeitos e qualidades sociais estavam influenciados pelas ações humanistas guiadas através das múltiplas formas de pensar enquanto ser humano. Em “Monika e o desejo”⁴⁸, o cineasta sueco coloca aos espectadores a ideia de que a liberdade se refugia em uma exceção a regra diante da nudez e do sexo, isto conflitava a geração da década de 1950. Segundo Cousins (2013, p. 294), “nenhum diretor dessa época relacionou mais explicitamente a estrutura do cinema à estrutura e aos funcionamentos da mente humana”.

Estes movimentos cinematográficos que permearam uma nova mentalidade fílmica na Europa do período após a II Grande Guerra Mundial até o final da década de 1950, proporcionaram diversas influências nas construções de filmes que se imbricavam nas ações políticas das décadas de 1960 e 1970. Na Itália, em meio ao desenvolvimento do cinema alegórico deste país, alguns cineastas focavam constituírem obras que militassem diante dos seus espectadores. O conservadorismo cristão italiano era agora perturbado por filmes que valorizavam a liberdade sexual. Para Cousins (2013, p. 330), “enquanto o rigor religioso de *O Evangelho segundo São Matheus* (Itália, 1964) de Pier Paolo Pasolini havia impressionado as autoridades católicas de seu país, sua ‘Trilogia da vida’ escandalizou-as”. As bases deste cinema político vão inspirar cineastas da América Latina e dos EUA, principalmente, os nomes pioneiros da Nova Hollywood, como foi o caso de Bernardo Bertolucci que após a repercussão positiva nos cinemas estadunidenses diante da exibição do filme “O conformista”, 1970, chamou a atenção de Francis Ford Coppola e Martin Scorsese, como afirma Cousins (2013, p. 332), “o filme foi amplamente visto nos Estados Unidos e tornou-se uma referência para jovens diretores como Francis Coppola, que mais tarde contrataria o diretor de fotografia Storaro para *Apocalypse Now* (EUA, 1979)”.

Percebe-se o quanto o período entre 1946 até 1979 foi bastante rico para a cinematografia mundial. É uma época de reconstruções, construções e inovações na sociedade, na economia, na política e nas artes, principalmente, no cinema. No Brasil tivemos neste intervalo de anos, mudanças de estruturas políticas e organizacionais do Estado, saímos de uma ditadura com moldes totalitários, o Estado Novo, e já em 1946 tivemos o início de

⁴⁸ Neste filme Ingman Bergman traçou um lindo paralelo entre o amor, a nudez e o sexo com as buscas humanas pela liberdade, filmado no verão como uma metáfora de um curto espaço de tempo de felicidade que era uma forma de camuflar as dificuldades da vida dos personagens de Monika (Harriet Andersson) e Harry (Lars Ekborg). Destaco, aqui, a cena ímpar do cineasta em que ele faz um close do beijo entre os personagens protagonistas colocando o espectador face a face com o existencialismo presente na narrativa. **MONIKA e o Desejo**. (Sommaren med Monika). Direção: Ingman Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia: Versátil, 1952. 1 DVD (98 min.), P&B. Distribuição em vídeo: Publifolha.

uma etapa democrática constitucional no país, a Terceira República. Nesse momento, partidos políticos foram formados, processos eleitorais presidenciais através de votação direta foram executados pela população, porém, diversos impactos da Guerra Fria foram vistos nas atuações governamentais deste momento: a proibição do funcionamento do PCB (Partido Comunista Brasileiro) em 1947, durante o governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, surgimento da Escola Superior de Guerra (ESG) que firmava um grande laço ideológico entre o Brasil e os EUA; mas também uma maior organização das ações dos trabalhadores e estudantes ligados aos movimentos sociais. A grande interrupção desta etapa democrática deu-se em 1964, quando o país viveu o início da ditadura militar com forte apoio de instituições civis. Neste panorama, o cinema brasileiro despontou em diversos formatos estéticos e narrativos, porém, destaque aqui, o Cinema Novo, pois, foi o movimento que mais inspirou-se nestas vanguardas estéticos-políticas do pós-2ª Guerra.

A situação social e política do país no início da década de 1960 era também um fator de convergência dos interesses desta geração. O Brasil distinguia-se de outros países não-socialistas pelo processo político para o qual se dirigia naquele momento preciso. Processo que fazia crer aos observadores a iminência da tomada de uma via pré-revolucionária. Os intelectuais e os artistas de esquerda engajaram-se no projeto de transformação social e, no cinema, um grupo de jovens lançou-se na realização com o objetivo de dotar o cinema brasileiro de uma linguagem e uma estética ancoradas na realidade social e cultural do país (FIGUEIRÔA, 2004, p. 17).

Apesar das fortes influências dos movimentos europeus, principalmente, o neorrealismo italiano e *Nouvelle Vague*, o Cinema Novo vinha de uma tradição estudantil de movimentos populares que visavam a construção da identidade brasileira. Havia um esforço conjunto de construir uma brasilidade e que isto seria o diferencial e a riqueza estética deste movimento no país, em contraponto os cineastas brasileiros percebiam as dificuldades de se inserirem no mercado cinematográfico, bastante dominado pela indústria hollywoodiana.

O Cinema Novo tinha duas perspectivas: a elaboração de um cinema até então inexistente no Brasil, que expressasse o povo oprimido e se dirigisse ao público cinematográfico em geral; e a conquista do mercado pelo produto brasileiro contra o estrangeiro. Esta segunda perspectiva exigia um trabalho a um nível empresarial (mesmo que o nível empresarial fosse baixo, quase artesanal às vezes). Exigia que a gente a quem se dirigiam os filmes fosse o público pagante de cinema. Exigia um certo tipo de relacionamento com o governo: os fracos produtores brasileiros não podiam enfrentar os trustes da distribuição norte-americana e só medidas protecionistas adotadas pelo governo lhes permitiam alguma forma de vida econômica (BERNARDET, 2011, p. 162).

Contudo, ratifica-se, mesmo diante destes objetivos dos cinemanovistas, as imprescindíveis referências da cinematografia europeia, para Cousins (2013, p. 311),

“somando a esse trabalho o neorrealismo italiano, tem-se algo como *Vidas Secas* (Brasil, 1963), de Nelson Pereira dos Santos. Ele e Torre Nilson, juntos com as novas ideias sobre cultura e pós-colonialismo [...], formaram o alicerce do Cinema Novo”. Ainda nessa perspectiva, vale ressaltar a firme e latente afirmação de Ballerini (2020, p. 160) onde que, “na segunda metade dos anos 1950, o cinema brasileiro começou a se redefinir, inspirado no neorrealismo italiano, que influenciou todos os maiores diretores da nova geração. O primeiro fruto dessa influência foi *Rio, 40 graus*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1955”. Este fervor da juventude europeia articulada com novas propostas para o cinema também fez parte da realidade do Cinema Novo no Brasil, já que uma importante instituição que contribuiu para o fomento deste movimento foi o CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes).

3.2 Brasil, Cinema Novo e a juventude contestadora: cinema e política

A formação da identidade nacional brasileira ao longo do século XX perpassa por uma busca nas artes em atingir uma construção estética que afirme o regionalismo e o modernismo que teve seu ápice durante a Semana de Arte Moderna de 1922. O Brasil estava engatinhando ainda como uma República, com forte controle político das elites e em meio a uma imigração intensa em seu território. O modelo de vida urbano começava a despontar, esta mesma oligarquia que dominava a política, que por sua vez era latifundiária, agrária, via nas urbes a necessidade de melhorias de infraestrutura para intensificarem seus relacionamentos comerciais, são construídos portos, bairros planejados e até mesmo cidades arquitetadas com este objetivo.

Após esta eclosão urbanística o movimento tenentista do Brasil auxiliado com diversos interesses de grupos políticos de oposição ao modelo concentrado nas mãos das elites de São Paulo e Minas Gerais possibilitaram a chegada à presidência de Getúlio Dorneles Vargas, em um governo com forte apelo trabalhista e com intensos investimentos no setor industrial, principalmente, a Indústria de Base. Contudo, o final da Segunda Grande Guerra Mundial mudou o panorama geopolítico, atingindo, inclusive a economia, sociedade e política brasileira, o país, em 1946 se estruturava em uma formação política populista, modelo governamental enraizado nas ações de novos partidos políticos que firmavam os interesses de grupos específicos, em uma república democrática e representativa. A UDN – União Democrática Nacional, o PSD – Partido Social Democrático e o PCB – Partido Comunista Brasileiro despontavam como as principais agremiações partidárias entre 1946 e 1964. A UDN representava os interesses de banqueiros, grandes empresários ligados aos EUA e donos

de empresas de telecomunicações era antigetulista, contra a intervenção do Estado na economia e opunha-se as leis trabalhistas. Na política regional lideranças locais estavam filiadas a UDN, tais como, Antônio Carlos Magalhães, o ACM (BA), Carlos Lacerda (RJ), Assis Chateaubriand (MA/PB), Júlio Mesquita (SP), José Sarney (MA) e a família Marinho (RJ).

Outra importante agremiação política era o PSD, fortemente ligado aos latifundiários que se fortaleceram ao longo da Era Vargas e que também, assim como a UDN, tinha grandes nomes das elites locais regionais associados ao partido, era o caso, por exemplo, de Juscelino Kubitschek (MG), Ulysses Guimarães (SP) e Tancredo Neves (MG). Assim como o PSD, outro partido varguista era o PTB, porém, com um viés político de representação dos trabalhadores, ligado aos sindicatos legalizados ao longo do governo Vargas, tinha grande força nas cidades e defendia a nacionalização e intervenção econômicas. Neste, destacam-se as figuras de Getúlio Vargas, João Goulart e Leonel Brizola.

Um partido que também merece grande atenção ao longo desse período da história brasileira é o PCB, em 1947 ele entrou na ilegalidade devido ao seu cancelamento no governo do General Eurico Gaspar Dutra, esta situação estava em sincronia com a política de alinhamento promovida por este presidente, de aproximação com os EUA. Esta medida possibilitou ajuda estadunidense na criação da ESG – Escola Superior de Guerra. Mesmo sem poder lançar candidatos aos cargos públicos até 1985, quando o então presidente José Sarney aprovou a legalidade de alguns partidos, incluindo o PCB, os militantes foram imprescindíveis nas agitações políticas em diversas frentes e movimentos sociais ao longo dos governos populistas 1946-1964 e da resistência à Ditadura Civil-Militar no Brasil. Ligados a intelectuais, estudantes, sindicalistas e artistas, grandes lideranças desta agremiação partidária destacavam-se no cenário nacional, Luís Carlos Prestes (um dos principais nomes na fundação do partido ainda na década de 1920, líder da Coluna Prestes), Cândido Portinari (artista plástico do modernismo brasileiro), Jorge Amado e Graciliano Ramos (destacam-se na literatura regional do modernismo brasileiro), Mário Lago (ator, teatrólogo e compositor), Caio Prado Júnior (historiador) e Oscar Niemeyer (arquiteto).

Diante deste cenário as artes tiveram grande importância como uma “válvula de escape” de resistência. Muitos movimentos estudantis e de intelectuais despontaram neste período entre 1945-1964 como reflexo de uma efervescência por uma arte nacional e identidade brasileira, tendo no Partido Comunista Brasileiro o engajamento do que se pode chamar de “arte de esquerda”. Para Napolitano (2020, p. 23), “após a Segunda Guerra

Mundial, o Partido Comunista Brasileiro emergiu como uma das agremiações políticas mais prestigiadas pelos intelectuais”.

Dentre estas manifestações artísticas, destaca-se a sétima arte, que por sua vez, entre os intelectuais do PCB – Partido Comunista Brasileiro, refletia o a crítica a cultura de massa que objetivava o domínio de grandes mercados consumidores, o cerne da questão cinematográfica, entre estes, era atingir uma construção fílmica longe das influências contumaz dos EUA, ainda em Napolitano (2020, p. 26), “em torno das ideias dos críticos de cinema do PCB surgiu um conceito de cinema brasileiro: o capital, o estúdio e o laboratório deveriam ser 100% nacionais”. Um projeto civilizador pelas artes no Brasil perpassava pelo debate político e estético do cinema, muitos integrantes dos Centros Populares de Cultura, do Partido Comunista Brasileiro e dos movimentos sociais da esquerda popular não orgânica⁴⁹ viam nas produções de filmes e nos debates acerca da cinematografia um ato de resistência e de ação militante política. Para Schwarz (2009, p. 53), “o tema dos romances e filmes políticos do período é, justamente, a conversão do intelectual à militância”. O Cinema Novo representava a construção dessa identidade jovem e contestadora que vislumbrava resistir aos ensejos do capitalismo mundial, em um período de forte entrada de capital estrangeiro no país. Além disso, a relação entre os cineastas deste período e a atuação político-partidária era imbricada pelos CPC's – Centros Populares de Cultura e o PCB – Partido Comunista Brasileiro, como por exemplo, o realizador Leon Hirszman, que segundo Ramos (2018, p. 39), “de todo modo, Leon, na época do CPC, era quadro do Partido Comunista Brasileiro, órgão que dominava os centros aos quais também se vinculavam, de modo mais ou menos ortodoxo, Estevam Martins e outros como Ferreira Gullar ou Vianinha”. Justamente estas ações ao longo do período democrático brasileiro que deram aos intelectuais da sétima arte ligados a esquerda a criticidade relevante para a tentativa de identificar erros estratégicos que possibilitaram o não impedimento, juntamente com outros fatores, do golpe de 1964. Para Napolitano (2020, p. 53), “aliás, foi na área do cinema que a autocrítica da esquerda, refletindo sobre as razões da derrota de 1964, radicalizou-se mais cedo”.

Em Sergipe o cotidiano político refletia as condições impostas a nível federal, as agremiações partidárias eram derivadas dos interesses locais, porém mantendo-se a conjuntura do Brasil pós-Segunda Grande Guerra Mundial. No estado destacavam-se a UDN – União Democrática Nacional, tendo como seus principais líderes Leandro Maciel, Seixas Dórea e Luiz Garcia, a aliança entre o PSD – Partido Social-Democrata e o PR – Partido

⁴⁹ Entende-se aqui, o intelectual que vem de origem burguesa, mas que por ideologia de militância engaja-se em movimentos sociais das classes baixas.

Republicano, liderados por José Rolemberg Leite e Arnaldo Garcez. A chegada à presidência do Estado em 1961 do político João de Seixas Dórea que firma em terras sergipanas diversos embriões de movimentos artísticos e sociais que replicavam os interesses presentes, também, em outras unidades federativas da nação. Este chefe do Poder Executivo implementaria no estado, entre os meandros do jogo político nacional, a formação presidencialista que encontrava-se em referendo popular. Esse manejo entre representar os interesses conservadores da UDN e a medidas reformistas de Jango propiciaram a Seixas Dórea capital político.

Em Sergipe, o governador João de Seixas Dórea tentou integrar-se nessa política reformista. Antes havia participado da Frente Parlamentar Nacionalista, atuando com audácia, tomando iniciativas que encontravam repercussão, despertando a simpatia dos jornalistas do Congresso. Incorporou-se à campanha para eleição de Jânio Quadros, servindo para amenizar os ataques da esquerda nacionalista engajada na campanha do marechal Lott, e ampliou seu prestígio. (DANTAS, 2004, p. 140-141).

Contudo, desde o governo de José Rolemberg Leite pode-se afirmar que em Sergipe as manifestações culturais despontavam como riqueza popular e de interesses políticos, vistos nos campos da educação, jornalismo, econômico, patrimonial-histórico, saúde e lazer. Isto fez do estado um importante núcleo de produções artísticas, com figuras icônicas sergipanas, tais como Antônio Maia na cerâmica, Jenner Augusto e Celso Oliva nas artes plásticas, a criação da Sociedade Sergipana de Fotografia (1950), na música erudita o funcionamento do Instituto de Música e Canto Orfeônico e a criação da SCAS – Sociedade de Cultura Artística de Sergipe que atuava no fomento do teatro e da música clássica.

Ao lado desse grande incentivo à música e ao teatro, a Sociedade de Cultura Artística promovia a publicação de livros e contribuía para ampliar a educação artística da elite. Dentro desse movimento sem precedentes em Sergipe, essa associação chegou a possuir cerca de 1200 sócios, apresentando espetáculos refinados, despertando vocações e criando novas demandas. (DANTAS, 2004, p. 164).

Já no início da década de 1960 os CPC's chegavam aos estados, principalmente, através dos encontros e das ações promovidas pela UNE – União Nacional dos Estudantes, trazendo práticas desenvolvidas em diversos setores artísticos em busca da construção da identidade nacional, além da fundação de CPC's locais, a exemplo do CPC do Centro Acadêmico Silvio Romero (CASR). Para CRUZ (2017, p. 214), “em Sergipe, a experiência cepecista já havia sido vivenciada já havia sido vivenciada em abril de 1962 com a passagem da primeira UNE-volante pelo estado”.

Estas trocas de experiências nas UNE-volantes e a difusão da música, do teatro e do cinema através dos CPC's propiciaram em Sergipe um enraizamento de ideias políticas que circulavam no âmbito nacional. Segundo Dantas (2004, p. 169), “ao tempo em que sergipanos iam participando de iniciativas locais, acompanhavam a produção de ideias provenientes sobretudo do sudeste”.

4 OS NARRADORES DO CCS: PRÁTICAS CULTURAIS DE RESISTÊNCIA CIVILIZATÓRIA ANTE À BARBÁRIE

A sétima arte em Sergipe prefigura realizações em todo o estado, tendo no período dos governos populistas suas primeiras realizações. Nomes como Clemente Freitas, Evaldo Costa e até mesmo um jovem estudante de Direito que mais tarde tornar-se-ia um político forte local, Marcelo Déda Chagas se enveredaram pela cinematografia.

Não obstante aos anos fervorosos da década de 1940 em que o mundo vivenciou a Segunda Guerra Mundial e seus reflexos no cotidiano da sociedade, Sergipe teve em seu território experiências de ataques bélicos, em que na costa entre os municípios de Aracaju e de Estância navios mercantes foram torpedeados, fato este que contribuiu para a entrada do Brasil nos conflitos. Para Cruz e Aras (2018, p. 35), “entre 15 a 20 de agosto de 1942, desencadearam-se os mais violentos ataques contra as unidades da Marinha Mercante do Brasil”.

O clima de pavor instalou-se na capital Aracaju, modificando o estilo vida pacato de uma cidade que tinha pouco mais de 50 mil habitantes, carestias de alimentos, aumento do preço dos produtos e a falta de energia impactavam a população.

Parte de Aracaju ficou às escuras e, a partir daquele momento, seria preciso fazer racionamento de energia para equilibrar a situação. O SLFA advertia que a iluminação pública seria prejudicada por muitos meses. Era preciso manter um fornecimento especial de energia para clínicas médicas, dentárias e hospitais. Os jornais também sentiram a falta de energia, pois o funcionamento do maquinário, como a linotipo, precisava de potência. (MAYNARD, 2021, p. 82-83).

Neste fervor dos conflitos bélicos da Segunda Grande Guerra Mundial, o estado de Sergipe dispunha de cinemas como praças de encontros sociais e de espelho da sociedade, os filmes educavam, doutrinavam, divertiam e replicavam a população. Na década de 1940 inicia-se a primeira ação cinematográfica de produção e realização de filmes no estado. Na cidade de Estância, na região sul, Clemente Freitas promove o nascimento de obras sergipanas. Segundo Moreno (1988, p. 19), “Clemente filmava em 16 mm e 8mm, os acontecimentos de sua cidade natal, [...], além de documentar as enchentes do Rio Piauitinga”. Mesmo sendo filmagens que mostravam cenas do cotidiano, estas películas documentavam o estilo de vida da *urbe* que estava inserida na formação de influência da *Belle Époque* de Sergipe. Além deste estanciano, outros realizadores inserem-se no pioneirismo cinematográfico. “Outro nome lembrado é Evaldo Costa que registrou cenas do cotidiano. Mas ninguém conseguiu tanto como o maroinense Wilson Silva que foi para o Rio de Janeiro

e produziu películas memoráveis sem perder contato com sua terra” (DANTAS, 2004, p. 165).

Já na capital as décadas de 1940 e 1950 proporcionaram o apogeu de diversas salas de exibições fílmicas, o que fazia de Aracaju uma cidade moderna em seu cotidiano, era o caso do Cinema Guarany, localizado na esquina da Avenida Pedro Calazans com a Rua Estância.

O Guarany exibia toda a espécie de filmes, os românticos, estrelados por Rita Hayworth, Deanna Durbin, Merle Oberon, Maria Montez; religiosos, como ‘Vida Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo’, exibido na Semana Santa, quando filas intermináveis se formavam, interrompendo até a passagem do bonde que trafegava nas imediações; as comédias do Gordo e o Magro, About e Costello, Irmãos Max, Três Patetas, etc.; os dramalhões mexicanos, como ‘Santa’, ‘Senhora Tentação’, e ‘Noites de Ronda’, inspirados nas belas canções de Agustín Lara e sua bela esposa Maria Félix, e o picante ‘Paixões Tormentosas’, estrelado por Maria Antonieta Ponds, impróprio para menores de 18 anos; os cow boys, com Tim Mix, Buck Jones, John Wayne, Alan Ladd e os famosos seriados ‘Besouro Verde’, ‘Deusa de Joba’, ‘As Aventuras de Tom Brown’ e ‘Flash Gordon’, cujos capítulos semanais eram acompanhados pelos meninos nas matinês das 13:30 horas, aos domingos (MELINS, 2007, p. 115).

Ainda na cidade de Aracaju, o Cine Rio Branco localizado no que hoje é conhecida como Rua João Pessoa, à época Rua Japarutuba, despontava como a principal zona de entretenimento cinematográfico do município. Para Melins (2007, p. 118), “durante sua longa existência, o Cine Rio Branco foi a casa de espetáculo mais importante de Aracaju”. O Cine Vitória destacava-se pela arquitetura em formato de cineteatro o que proporcionava maior experiência visual e artísticas, englobando, música, teatro e filme. Este modelo de casa de exibição, segundo Maynard (2021, p. 108), “a combinação entre o cinema e o teatro no mesmo ambiente seguiu pelas primeiras décadas do século XX”.

No setor central da capital sergipana, mais precisamente na Rua Pacatuba e depois de um tempo, transferiu-se para a Rua Itabaianinha, estava o Cine Rex, que teve muita popularidade através das exibições dos filmes do projeto “hollywoodiano” brasileiro, a produtora Vera Cruz, além deste, ainda na década de 1950, tinha o Cine Aracaju, localizado na Rua Laranjeiras, não muito longe deste, estava o Cine Pálace, em frente a Praça Fausto Cardoso. Contudo, não se resumia ao centro do tabuleiro de Pirro as salas de exibições, no Bairro Santo Antônio destacava-se o Cine São Francisco, o que era de bom agrado aos moradores de bairros vizinhos, entretanto, estes mesmos frequentadores e autoridades perseguiram os proprietários de origem alemã.

Quando do torpedeamento dos navios brasileiros na costa sergipana, fatos que precipitaram a entrada do Brasil na Segunda Grande Guerra, os

proprietários do cinema, por serem de nacionalidade alemã, passaram por maus momentos, acusados de serem (quinta-coluna), ou colaboradores do nazismo, tendo alguns destes sido presos e o Convento ameaçado de depredação, por parte da população revoltada com o covarde ataque aos nossos vapores mercantes (MELINS, 2007, p. 124).

Com tantas salas de exibições a cidade de Aracaju tinha uma forte ebulição de debates cinematográficos, sejam simples conversas entre os frequentadores destes locais ou até mesmo encontros periódicos tendo como temática o Cinema e todas as suas problemáticas. Falar sobre a narrativa cinematográfica, o contexto em que obras foram produzidas ou até em momentos pontuais, discutir estética e linguagem cinematográficas. Para Dantas (2004, p. 165), “enquanto isso, em Aracaju, o interesse pelo estudo do cinema crescia. Foi criado o *Clube de Cinema de Aracaju* (Cicla) que teria perdurado de 1952 a 1956, incentivado pelo SCAS”. Isto se vê na memória de um de seus integrantes, o fotógrafo, cineasta, diretor de teatro e ator, Augusto César Macieira.

O Cineclube de Aracaju (CICLA) foi fundado na década de 1950 por Ivan Valença, Alberto Carvalho e companhia e depois teve uma refundação porque ele acabou, e teve também, o Cinema de Arte na Sociedade de Cultura Artística de Sergipe, Zé Carlos Teixeira, o ex-secretário de Cultura era o presidente e na década de 1960, por volta de 1965, foi refundado o Clube de Cinema de Aracaju⁵⁰

A década de 1950 era o período de forte investimentos do Governo Federal na Indústria de Bens de Consumo, mais precisamente no período presidencial de Juscelino Kubitschek, assim as estratégias econômicas desta administração foi privilegiando a entrada de multinacionais automobilísticas, concentradas em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A criação da SUDENE – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste visava combater o quadro da seca, o êxodo rural e o desemprego na região, o que não foi tão eficaz, além, do sucateamento de ferrovias no país, com a priorização das rodovias satisfazendo aos interesses das montadoras. O automóvel entrava como um objeto de desejo, mas, também, como um símbolo de uma geração consumista. O arquétipo da “Juventude Transviada” ditava a rebeldia conservadora, em que os jovens seguiam um padrão mercadológico. O Cinema era o chamariz para esta identidade, os filmes de Hollywood invadiam as salas de exibições do país como uma forma de divulgação do *American Way of Life*. Paralelamente a este processo, a Europa pós Segunda Grande Guerra Mundial também influenciava amantes do cinema e

⁵⁰ Augusto César Macieira em entrevista dada ao autor desta pesquisa, no dia 20/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 44.

cinéfilos em geral pelo mundo, o *Neorealismo* Italiano e a *Nouvelle Vague* Francesa davam inspirações a cineastas no Brasil, esta confluência de estilos estimulavam os adolescentes de Aracaju a debaterem sobre a sétima arte. Ivan Valença, jornalista e crítico de Cinema proporcionava através da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe a possibilidade destes debates. Para Fontes (2019, p. 57-58), “o jovem Ivan Valença fez as programações mais geniais de nossa época. Além de ver filmes que não entrariam no circuito comercial nós tínhamos a oportunidade de encontrar pessoas como nós”. Essa proposta idealizada por Ivan Valença confluía com a possibilidade de uso da sala de exibição do Cine Rio Branco.

Então o Ivan, que naquele momento estava com a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe nas mãos, produzindo filmes de arte no cinema Rio Branco, coisa e tal barata, fundou o Clube de Cinema pra gente ver filmes que não passavam nem no Cinema de Arte, que eram filmes de circuito feito por gente como a gente e que esses curtas, ensaios de curtas, que se faziam em Salvador, Alagoas, em Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo, que a gente trocava muita figurinha⁵¹.

Para os participantes do Clube de Cinema de Sergipe acerca da data de fundação, devido a confusões com o CICLA – Cine Clube de Aracaju, também conhecido como Clube de Cinema de Aracaju, é latente entre os membros que pioneirissimamente, este, é a primeira formação cineclubista da capital. Para Moreno (1988, p. 19), “em 24 de junho de 1952 foi fundado em Aracaju o Clube de Cinema de Aracaju (CICLA), que realizou um brilhante trabalho em prol da difusão da sétima arte. O CICLA foi extinto em 1956, tendo em vista problemas entre os membros da diretoria”. Contudo, vale destacar a importância de espaços históricos da cidade, como é o exemplo do IHGS – Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe.

Em Aracaju, Sergipe teve vários Clubes de Cinema. O primeiro de todos, no que me consta é o CICLA (Cine Clube Aracaju), que fazia suas exibições no auditório do IGHS (confusão do entrevistado com IHGB). O mesmo passava filmes fora do “circuitão”, fora do que o Cinema Vitória, Rio Branco e o Pálace não, porque em 1950 ainda não existia, mas o Rex, o Guarany. Então, ele passava e privilegiava as produções francesas e italianas, sueca e até filme indiano⁵².

⁵¹ Entrevista de Ilma Fontes dada ao autor desta pesquisa no dia 08/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 55.

⁵² Entrevista de Ivan Valença dada ao autor desta pesquisa no dia 20/04/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 67.

O SCAS – Sociedade de Cultura Artística de Sergipe tinha sua vertente cinematográfica que era o Departamento de Cinema, imprescindível para os debates políticos em torno da sétima arte, além da relação forte entre os cinéfilos e o teatro. Não se dissociavam, filmes e peças estavam no “cardápio” dos integrantes da SCAS, para Macieira nesta instituição “não se trazia somente filmes de arte para cá, trazia também uma série de peças de teatro”⁵³.

As ações cinéfilas dos integrantes do antigo CICLA continuaram ao longo da década de 1960, o entusiasmo com as produções cinematográficas europeias da França e Itália, o contato com os filmes asiáticos e a realização em grandes centros como a Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo do movimento cinemanovista era o “combustível” que mantinha os encontros de amantes da sétima arte em Aracaju. Com o fechamento, devido a divergências entre dirigentes, do CICLA, ex-integrantes deste cineclube fundaram o CECA – Centro de Estudos Cinematográficos de Aracaju.

Em 23 de novembro de 1963, os jornalistas e críticos de cinema Ivan Valença e José Carlos Monteiro fundaram o CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS DE ARACAJU (CECA), que teve vida efêmera, pois suas atividades foram encerradas em agosto de 1964 (MORENO, 1988, p. 20).

Com o golpe de 1964 o funcionamento do CECA ficou ameaçado, não pela censura jurídica, mas pelo receio de seus integrantes de estarem em reunião que poderia configurar-se como uma aglomeração em prol de discurso político opositor ao governo federal. Ivan Valença faz um recorte em sua memória da exibição do filme *O Silêncio*⁵⁴ de Ingmar Bergman, em que após algumas sessões, a autoridade fiscalizadora, a polícia militar, proibiu que a obra fosse novamente exposta no cineclube. A forte influência italiana era vivenciada pela frequentadora Ilma Fontes, tendo a Cinecitá de Roma como uma “Meca” cinematográfica, pois, vinham de lá as icônicas produções de Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Bertolucci, Fellini, entre outros⁵⁵.

⁵³ Augusto César Macieira em entrevista dada ao autor desta pesquisa, no dia 20/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 45.

⁵⁴ **O Silêncio**. (Tystnaden). Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia: Versátil, 1963. 1 DVD (96 min.), P&B. Distribuição em Vídeo: Publifolha.

⁵⁵ Tanto Ivan Valença como César Macieira destacam os interesses nos debates acerca da narrativa e da estética presentes no cinema Italiano da década de 1950. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 50-80.

Contudo, foi finalmente em 1966 que o grupo que compunha as agremiações de cinéfilos de Aracaju desde a década de 1950, formou o CCS - Clube de Cinema de Sergipe, com funcionamento em diferentes lugares devido à ausência de uma sede própria, mas, com encontros corriqueiros para cursos na área e cinema, palestras com temáticas cinematográficas, debates e exhibições de filmes⁵⁶. Dentre estes locais destacam-se, a Biblioteca do Município na Escola Presidente Vargas do bairro Siqueira Campos e a Sorveteria Iara, localizada na Praça Olímpio Campos.

O CLUBE DE CINEMA DE SERGIPE (CCS) foi fundado em 23 de novembro de 1966, pelos críticos de cinema da época e amantes do bom cinema e funcionou até 1969. Nesse período o CCS foi reconhecido de Utilidade Pública do Município e Estado (MORENO, 1988, p. 20).

A formação do Clube de Cinema de Sergipe, na capital Aracaju, em meio a um período de Estado de exceção remete ao contexto de resistência civilizatória em um período de barbárie. A construção de um pensamento político, diante de debates acerca de obras fílmicas vindas de diversos países davam aos jovens integrantes do movimento cineclubista uma amplitude de visões de mundo que conflitavam com a repressão ideológica do governo nos meados dos anos 1960. Essa perspectiva de unir críticos de cinema, jornalistas, artistas ou simplesmente amantes de cinema em torno de um debate artístico e estético e de deleite visual dos filmes, propiciava o processo de civilidade, em torno de um bem comum aos seus frequentadores. As ações dentro do Clube de Cinema de Sergipe iam além do consumismo da arte, ou até então, da produção da indústria cultural, não se resumia ao entretenimento. Para Benjamin (2012, p. 79), “foi assim que o ativismo conseguiu dar à dialética revolucionária a face indefinida, numa perspectiva de classe, do senso comum. Num certo sentido, ele foi uma liquidação de estoque nessa grande loja da inteligência”. Este ativismo era idealizado desde o ato de assistir a obras fílmicas que não estavam presentes em salas de exhibições que reproduziam filmes de grandes produtoras e/ou grandes distribuidoras, fato consumado em *Shopping Center's* na atualidade. Segundo César Macieira, o próprio conjunto de ações que culminavam no funcionamento do cineclubes os diferenciavam de espectadores de outras locais de exhibições da sétima arte. “Então, o resultado a logística do Clube era simplesmente, pessoas que adoravam cinema e gostavam de ver filmes bons, não essas porcarias que estão

⁵⁶ Ver Estatuto do Clube de Cinema de Sergipe. Em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 89-92.

sendo exibidas hoje em dia, então a gente lutava por isso”⁵⁷. Essa “luta” era a resistência de cinéfilos em terem a oportunidade de escolherem o objeto artístico de contemplação e não a imposição das estruturas de poder da época.

Os variados mecanismos de barbárie destacam a continuidade das estruturas sociais que firmam os dominadores em condições superiores aos dominados. Apesar do período de maior perseguição às artes e aos movimentos sociais acontecerem durante a ditadura militar no Brasil, com a implementação do AI-5 – Ato Institucional nº5, desde o início da década de 1950 via-se em Sergipe uma política opressiva e de legislações que mantinham intactas as benesses da elite, assim, esta unidade federativa era palco de violência/barbárie.

Daí por diante o clima de tensão fez aumentar a violência no trato das questões políticas locais. Os problemas que cercaram a vitória de Arnaldo Garcez nas eleições de 50 transformaram o seu governo numa sucessão de ataques e vinganças, no interior e na capital. Os atos criminosos de chefes políticos eram acobertados pela impunidade. A UDN realizou campanha nacional, denunciando a situação e pedindo providências. Na Câmara dos Deputados e nos jornais do Rio clamava-se e discutia-se a questão. O Governo Federal enviou a Sergipe um Procurador Geral para apresentar relatório sobre a situação, enquanto intelectuais locais criavam um Centro de Ação Democrática buscando o entendimento entre os partidos. Mas a UDN perseguia com objetividade sua vitória sobre o PSD procurando desgastá-lo interna e externamente. Em 1954, rompeu-se a aliança PSD/PR, enquanto a UDN se fortaleceu aliando-se a pequenos partidos e usando dos meios de comunicação para propagar o partido (Correio de Aracaju e Rádio Liberdade) (OLIVA, 1991, p. 156).

Ou seja, em um período que se valia a Constituição promulgada em 1964, não se tinha no estado um conceito de direito que respaldasse romper o elitismo social. Para Marinho (2015, p.73), “assim, o direito não visa revolucionar as estruturas sociais. Visa, porém, perpetuar os privilégios dos possuidores poder/violência para se manterem”. Este é um dos formatos de barbárie presente nas obras de Walter Benjamin e que era alicerçado, na prática, através do “jogo político” vivenciado em Sergipe. Os filmes escolhidos pelos membros do Clube de Cinema de Sergipe, desde a época em que os encontros eram realizados na SCAS, visavam romper com a estrutura de poder comercial que agradava a elite do estado. Em um período de alinhamento político do Brasil com os EUA, com uma forte ampliação do sistema rodoviário brasileiro para atrair montadoras estrangeiras, incentivos a Indústria de Bens de Consumo, o cinema era engrenagem fundamental de um processo de aculturação voltado ao consumismo. Para Santos (2013, p. 62), “os filmes sobre a transgressão e a delinquência

⁵⁷ Augusto César Macieira em entrevista dada ao autor desta pesquisa, no dia 20/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 47.

juvenil, com os ídolos e personagens identificados com esses elementos (roupas, carros, penteados), lançaram “modismo” nos anos de 1950 e 1960. O jovem tornava-se o consumidor alvo da indústria cultural”, que por sua vez, acomodava o modelo ideológico da violência/barbárie deste período em Sergipe. As exhibições de filmes no SCAS, fora deste contexto, não anulavam, muito menos vetavam que esta mesma indústria cultural não chegasse ao cineclubes, porém, era latente entre os relatos dos integrantes do Clube de Cinema de Sergipe a necessidade de crítica ao modelo “cosmético” de obras cinematográficas. Ou seja, assim como a produção fílmica no Brasil estava em ebulição de novas perspectivas, o público deste cineclubes tinha interesse nestes novos filmes. Segundo César Macieira, “a turma de críticos daqui, leitores de revistas de cinema francês, resolveram fazer uma mudança, uma nova leitura de cinema e sair daquelas comediazinhas que era o que estava em voga na década de 50”⁵⁸.

A interação com cineastas, cinéfilos e membros de outros cineclubes em outros estados do país dava aos participantes do Clube de Cinema de Sergipe a possibilidade de construir sessões para exhibições de filmes, comprar livros que enriqueciam os debates acerca da sétima arte e até mesmo como embasamento teórico político. A sensação exposta através do resgate da memória desses aracajuanos e aracajuanas que viviam nas décadas de 1950 e 1960 na capital é de pertencimento a um seleto grupo de privilegiados que podiam criar situações que burlariam a censura, não somente a censura institucional, como foi intensificada a partir de 1968, mas também, a censura ética, moral ou ideológica praticada em uma cidade conservadora. O espírito jovem é para os membros que viveram sua juventude em atividades cinematográficas em Aracaju, um forte combustível daquela época, já que, nas primeiras atividades do Clube de Cinema de Sergipe, seus principais associados e a diretoria tinham a mesma faixa etária e viam nas ações cineclubistas uma possibilidade de resistência contra esta censura, faziam esses jovens sentirem-se inseridos na luta por transformações em seu próprio tempo, dava-se a estes homens e mulheres a impressão de que podiam ser uma geração diferente da geração de seus pais. Para Benjamin (2012, p. 248), “o sujeito de seu conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consome a tarefa de libertar em nome das gerações de derrotados”. O volume de possibilidades de resistência da sétima arte atacada pelo conservadorismo da violência/barbárie em Sergipe estava nas mãos, em boa

⁵⁸ Augusto César Macieira em entrevista dada ao autor desta pesquisa, no dia 20/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 50.

parte, dos membros do Clube de Cinema de Sergipe, principalmente pela interação com pessoas que também fazia estes movimentos em outros estados do país.

Existia um fio condutor, um elo de ligação que tanto fazia num determinado ângulo você estar em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Sergipe ou Pernambuco, mas você estava por dentro do que estava acontecendo, e isso era um dos grandes braços fortes do Clube de Cinema, que fazia esse circuito e colocava a gente dentro do circuito⁵⁹.

Uma das formas de empecilho claramente vista no funcionamento de todos os cineclubes de Aracaju ao longo das décadas de 1950 e 1960 era a dificuldade financeira. Obviamente, estamos falando de um período em que importar materiais para a realização de filmagens era bastante caro e muito difícil em termos de encomendas. Mas, a coletividade era uma ação forte para combater este obstáculo, muitas produções cinematográficas foram feitas pelos membros do Clube de Cinema de Sergipe, graças ao fruto da resistência coletiva. Fazer filmes seria a natureza revolucionária dos integrantes, a forma de comunicação para a historicidade, sentir-se transformador de sua história, ou ao menos, reativo ao momento de repressão.

Bom, então as dificuldades financeiras eram vencidas através do grupo, cada um entrava com uma parte, um pegava o relógio, o outro ganhou um brinquedo de Natal, e não sei o que, mas fazia uma “vaca” e era por partes. Compra o rolo de filmes aí, depois toma fôlego para a revelação, porque tinha essa parte, porque depois que revela, volta para fazer a edição, depois de feita a edição volta para o laboratório para tirar o copião⁶⁰.

Com isso, os participantes do Clube de Cinema de Sergipe construíam as duas etapas imprescindíveis da civilidade como elemento de sobrevivência e de combate a barbárie do ponto de vista de Walter Benjamin, em que revoluções são frutos de ações fervorosas do coletivo. Para Silva (2018, p. 42), “Benjamin assinala que a barbárie não só acompanha a história cultural humana, mas, também, lhe é constitutiva”. O jogo de entraves para o desenvolvimento das ações cineclubistas geravam contrapontos para os questionamentos dos frequentadores acerca da realidade social e política do país durante a década de 1960. O indivíduo que produzia cinema e debatia sobre a sétima arte no Clube de Cinema de Sergipe ele rompia com o paradigma de alienação diante da repressão de um Estado ditatorial. Em

⁵⁹ Entrevista de Ilma Fontes dada ao autor desta pesquisa no dia 08/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 61-62.

⁶⁰ Entrevista de Ilma Fontes dada ao autor desta pesquisa no dia 08/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 62.

diversos relatos destes associados vê-se as tentativas de proibições de exhibições fílmicas de obras consideradas como inapropriadas pela polícia militar de Sergipe, sempre com a desculpa de preservar a segurança coletiva da população, o confronto entre o direito do indivíduo em contemplar com liberdade a arte e o direito do Estado de exceção. Segundo Ourique (2015, p. 125), “uma das questões relevantes desse confronto é a legitimação e a justificação de atrocidades em nome de uma ordem pública ou da própria segurança da coletividade, o que faz a violência historicamente reconhecida ser sancionada”.

As tentativas e realizações com sucesso de filmagens de documentários na cidade de Aracaju durante o período de funcionamento do Clube de Cinema de Sergipe, a construção de cursos para aperfeiçoamento das técnicas de filmagem, edição e de análises fílmicas e a possibilidade de exhibir filmes para cerca de 100 pessoas, sendo estas obras censuradas pelo Governo Federal em 1968 e 1969, pautavam a consciência de um fazer social como ato de resistência. Para Ilma Fontes, este período “foi bonito, porque houve resistência, porque é nessa hora que a gente vê a personalidade que está por trás do artista⁶¹”. O coletivo revolucionário era o alicerce para se combater a barbárie, contudo, para este coletivo fazer essas prática não se dispensava a teoria argumentativa acadêmica, os integrantes compravam livros, adquiriam obras fílmicas, revistas especializadas, viajavam para outras cidades em busca de cursos, o que enriqueciam os debates durante os encontros, era o efeito intelectual que fundamentavam os pensamentos de liberdade e de resistência, firma-se nesse sentido as duas técnicas que fazem da obra de arte instrumentos de civilidade, propiciadas pelo domínio da natureza da arte pelos membros cinéfilos, daí a importância dos filmes serem expostos na tela do Clube de Cinema de Sergipe.

Seriedade e jogo, rigor e descomprometimento aparecem mesclados em toda obra de arte, embora em proporções muito distintas. Com isso já está dito que a arte está ligada tanto à segunda quanto a primeira técnicas. Aliás, é de se notar aqui que “dominação da natureza” denota o objetivo da segunda técnica somente de maneira altamente contestável ela o faz do ponto de vista da primeira técnica. A primeira realmente pretende dominar a natureza; a segunda prefere muito antes um jogo conjunto entre natureza e humanidade. A função socialmente decisiva da arte de hoje é exercitar esse jogo conjunto. Isso vale sobretudo para o cinema. *O filme serve para exercitar o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente.* Lidar com essa aparelhagem ensina-lhe, ao mesmo tempo, que a submissão a seu serviço apenas trará consigo a libertação quanto a condição humana tiver se

⁶¹ Entrevista de Ilma Fontes dada ao autor desta pesquisa no dia 08/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação:** a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969). 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 63.

adaptado às novas forças produtivas desencadeadas pela segunda técnica (BENJAMIN, 2019, p. 65-66).

A Aracaju da década de 1960 crescia como uma cidade que se inspirava ainda nos anseios modernistas. Uma *urbe* que almejava ampliar seu parque industrial, viver na capital seria um imaginário de vida “civilizada”, refletidas nas ações culturais em todos os campos da identidade aracajuana. Para Carvalho (2003, p. 66), “danças, folguedos, comidas típicas, bordados, artesanatos de barro instalados em Aracaju, durante aproximadamente um século e meio, foram deculturados e substituídos por códigos urbanos, cosmopolitas”. Essa premissa de “desculturação” vivida em Aracaju é a síntese da barbárie ao longo do século passado para os habitantes da capital em períodos tanto democráticos e de uma preocupação de construção da identidade nacional, como vimos através dos CPC’s, contudo, não anulavam a arte da indústria cultural de massa, como também nos anos de ditadura, com movimentos culturais que objetivavam o entretenimento como forma de anular os debates políticos, no cinema o seu maior exemplo eram as Chanchadas e as pornochanchadas, contudo nem sempre esse objetivo era alcançado, pois, mesmo as obras eróticas liberadas pela censura moral e ideológica, estas traziam um diálogo entre seus espectadores sobre uma valorização da arte nacional⁶². Em Aracaju estes movimentos adentravam o cotidiano da cidade através das grandes salas de cinema, das rádios de maiores audiências, dos jornais e dos lazeres públicos, alicerçava-se um modelo urbano individualista que agradava aos interesses políticos da época. Segundo Wolf (2004, p. 23), “a ‘barbárie’ representa aqui a perda de qualquer sentimento humanitário

⁶² “Qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado. Boa parte da produção contemporânea participa alegremente do atual estágio de nosso subdesenvolvimento: o milagre brasileiro. Apesar de o ocupante permanecer desinteressado em relação ao nosso cinema, a presente euforia dos donos do mundo encontra meios de se transmitir a muitos de nossos filmes. Ela se manifesta, sobretudo, em comédias ligeiras – também em um ou outro drama epidérmico – situadas quase sempre em invólucros coloridos e luxuosos que espumam prosperidade. O estilo é próximo dos documentais publicitários cheios de fartura, ornamentados por imagens fotogeneticamente positivas do ocupado e pelo bamboleio amável de quadris nas praias da moda, combinados ao louvor de autoridades militares e civis. Essa simultaneidade audiovisual um pouco insólita não significa que um setor qualquer do poder público tenha inspirados – dentro da fórmula de que hoje o circo complementar do pão é o sexo – o erotismo que irrompeu ao cinema brasileiro de uns anos para cá. A ideia divertida infelizmente não é verdadeira; foi certamente propalada por espíritos desconfiados e insensatos, mas chegou a intrigar as altas esferas. Essa facilidade de circulação da tolice nos tempos que correm esclarece em todo caso a relutância oficial diante do condimento mais atraente que possui o espetáculo de um Brasil milagroso, com muito apetite e tendo como satisfazê-lo, morando bem e vestindo-se melhor, trabalhando pouco e sem problemas de locomoção. O erotismo desses filmes, apesar do afobamento, da vulgaridade ineficaz, da tendência autodestruidora em acentuar nos quadris, as nádegas, e no seio, a mama, é, com efeito, o que têm de mais verdadeiro, particularmente quando retratam a obsessão sexual da adolescência. De qualquer maneira, e apesar de tudo, vão essas fitas cumprindo bem a missão de tentar substituir o produto estrangeiro. Não obstante a proliferação, constituem elas apenas uma parte da centena de filmes brasileiros produzidos anualmente dentro do tecido habitual de embaraços, ainda inato, criado pelos interesses das metrópoles”. Ver em: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema e Política**. 1ª edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021. p. 138-139.

(assistência ao mais fraco, piedade, benevolência), e parece nesse caso, resultar da dessocialização e da desculturação”.

No conjunto de uma formação moderna de um processo civilizador, Norbert Elias destaca que no Ocidente a monopolização do poder pelo Estado é o fator que fomenta a este processo. Ao longo dos governos populistas o alinhamento político aos EUA em contraponto aos anseios dos movimentos estudantis e de intelectuais buscando uma construção de uma identidade nacional fizeram com que durante o período inicial da ditadura militar no Brasil os ensejos nacionalistas fossem controlados pelo Estado, ou melhor, pelo modelo de governo centralizador. O monopólio do Estado e a publicidade em torno de um governo que “resolveria” ou “salvaria” a população brasileira de um pseudomonstro internacional inseria nas sensações urbanas a ideia do bem-estar social ligada a segurança pública, assim como no início da modernidade europeia. Para Wolf (2004, p. 26), “as pulsões são feitas de modo sublimado, na imaginação, mediante a adoção de uma atitude de espectador e ouvinte, deixando-se levar por sonhos e devaneios”. O cinema entrava como uma zona de conforto para o enfrentamento dessa melancolia pós-golpe de 1964. Ir aos encontros do Clube de Cinema de Sergipe significava pertencer a um modelo de *urbe* e de civilidade, estes ritos de associação por parte da diretoria do cineclubes demonstravam uma construção do ideal de sensações modernas das cidades, existia uma carteirinha de sócio participante, tinha-se um estatuto próprio para as atividades, missões e funcionamento do clube. Assistir as exhibições fílmicas permitiam aos integrantes refugiarem-se em suas “fugas” artísticas, seria uma alternativa a arte valorizada, autorizada e incentivada pela ditadura militar.

A cidade de Aracaju da década de 1960 ainda guardava as características pacatas de uma capital em formação. O tabuleiro de Pirro tinha se expandido para regiões um pouco mais afastadas, mas, logicamente, não tão complexas como as Zonas de expansão vistas nos anos 2000. Os arredores dos bairros Santo Antônio, Industrial e as ruas do Centro firmavam o conceito de uma *urbe* em expansão. Alguns encontros do Clube de Cinema de Sergipe foram realizados no bairro Siqueira Campos (Aribé), o que demonstrava a periferização do movimento cineclubista nesta capital. Segundo Freitas (2003, p. 270), “o Aribé era considerado subúrbio e havia uma preocupação dos políticos em manter a ordem nessas localidades”.

O golpe militar de 1964 representava um rompimento no corporativismo do governo instalado no Brasil desde a Era Vargas, onde o Poder Executivo e as bases presidencialistas equilibravam os interesses, muitas das vezes, díspares entre burguesia e proletariado. Durante os governos das décadas de 1950 e 1960 buscou-se, mesmo com as particularidades políticas

de cada presidente, encontrar um pêndulo que negociasse os conflitos orgânicos da luta de classes. Para Coelho (2014, p. 139), “A democracia populista era marcada por uma política de conciliação de classes em prol do desenvolvimento industrial do Brasil”. Com o começo das investidas políticas e ideológicas do Estado ditatorial, os movimentos sociais ficaram ameaçados e em alguns casos, entraram na clandestinidade. Em Sergipe essa expressão de ruptura democrática foi intensificada com o término, não democrático do governador do estado. Segundo Oliva (1991, p. 159), “é significativo que o golpe se completasse com a deposição de dois governadores nordestinos, Miguel Arraes, de Pernambuco e Seixas Dória, de Sergipe”. A tensão social se instalou em diversos setores da capital de Aracaju, não obstante estavam os integrantes do Clube de Cinema diante desse fato, para muitos o que aconteceu na segunda metade da década de 1960 foi o fator decisivo para o encerramento deste cineclube.

Morreu, não em 64, porque esses movimentos, assim, eles acontecem nos grandes centros e vão chegando, porque havia um certo distanciamento do Rio de Janeiro, a cidade de Aracaju, e de São Paulo, onde as coisas aconteciam. É como uma pedra que você joga no meio do lago e ela vai fazendo umas ondinhas até chegarem às margens⁶³.

O medo fazia parte do cotidiano dos jovens membros do Clube de Cinema de Sergipe, percebe-se isso conversando com os personagens desse período, a dificuldade em se reunirem em grupos é latente tanto que para Ilma Fontes, “se você se reunisse cinco pessoas, você tinha que passar na delegacia mais próxima⁶⁴” quanto para Ivan Valença que retratava também o receio de dar continuidade as ações cineclubistas, pois, segundo ele, “uma das primeiras medidas dos militares foi proibir as reuniões de mais de cinco pessoas, porque corria o risco do exército passar e prender todo mundo⁶⁵”. Além disso, as explicações para a polícia militar de Sergipe que os integrantes deviam dar após exhibições de filmes sem a edição censurada. Ivan Valença, em relação a polícia, disse que “eles iam e não avisavam, eu sei que depois a gente era denunciado, aí depois chamavam a gente para dar explicações

⁶³ Entrevista de Ilma Fontes dada ao autor desta pesquisa no dia 08/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 59.

⁶⁴ Entrevista de Ilma Fontes dada ao autor desta pesquisa no dia 08/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p.59.

⁶⁵ Entrevista de Ivan Valença dada ao autor desta pesquisa no dia 20/04/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 69.

porque passou o filme e o filme veio inteiro⁶⁶”. Outro caso interessante dessa intervenção militar no cineclube foi quando os membros exibiram o filme *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, segundo César Macieira, “esse filme foi proibido pela Polícia Federal, pela censura, pelo governo, e tudo era considerado [na película] um filme altamente subversivo⁶⁷”. Contudo, Ivan Valença em parceria com integrantes de cineclubes da cidade de São Paulo, conseguiu trazer a Sergipe uma cópia, escondida entre as bagagens de uma viagem feita a capital paulista, deste filme, o que propiciou exibi-lo e debater com os espectadores sobre a obra cinematográfica e sua importância para as artes no mundo.

Diante dessa dificuldade, a rotatividade de locais para os encontros ficou cada vez maior, em seu próprio estatuto social, o Clube de Cinema de Sergipe tinha como obrigatoriedade, apenas estar localizado na cidade de Aracaju, por a sede e foro, sendo assim, diferentes ambientes foram utilizados. Contudo, as pressões exercidas pela Polícia Militar e em algumas vezes pela Polícia Federal, fez da Sorveteria Iara o principal centro de encontros dos cineclubistas.

Aracaju refigurava-se como um centro urbano inserido no contexto imagético de modernidade, como já vimos, desde sua formação no século XIX. Seus traços em linhas retas configurando a geometria da exatidão de um tabuleiro de damas com forte influência da maçonaria e do pensamento iluminista europeu, colocavam a capital de Sergipe como uma cidade nos moldes das *urbes* da *Belle Époque*. Ao longo da década de 1960, os pontos de encontros da sociedade aracajuana visavam o entretenimento, a funcionalidade de centro comercial e financeiro e a interação entre seus agentes sociais. Neste contexto ir ao teatro, ir as salas de exibições de filmes, ir ao Parque Teófilo Dantas representava estar inserido em uma urbanidade moderna civilizatória. As peças teatrais davam o “tom” da elegância burguesa e o luxo da imponente com a presença de autoridades e da elite, para Santos (2003, p. 38), “deste modo a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe foi partícipe ativa da vida sócio-cultural de Sergipe na segunda metade do século XX, sendo um ponto de referência de noites de glamour, com belas manifestações artísticas”. O cinema, em sua maioria, refletia nas telas as reproduções sociais que faziam seus espectadores locais se identificarem, os filmes, eram para o divertimento, para aculturar, mas, também, expressavam um imaginário de cidade

⁶⁶ Entrevista de Ivan Valença dada ao autor desta pesquisa no dia 20/04/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 81.

⁶⁷ Augusto César Macieira em entrevista dada ao autor desta pesquisa, no dia 20/05/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 48.

e de relações sociais que eram compatíveis com a ideia de se viver em núcleos urbanos. Assim como Siegfried Kracauer refletiu sobre a experiência de ter assistido em uma cidade da Alemanha do início do século XX, o filme de Fritz Lang, *Metrópolis* e percebeu a ligação das imagens ao cotidiano urbano, em que segundo Kracauer (2009, p. 306), “perfeitamente, os objetos projetados na tela adquirem um aspecto cotidiano, como se estivessem na rua”, nos Cine Vitória, Cine Rex e Cine Pálace os aracajuanos assistiam as obras projetarem narrativas que davam aos habitantes essa mesma perspectiva urbana.

No centro ficava a boêmia aracajuana em busca dos prazeres urbanos noturnos e das atividades sociais diurnas. Ir as esquinas das ruas que são identificadas pelos nomes das cidades do estado, ou nas Ruas João Pessoa e do Barão, significava encontrar bares, cabarés e salões de danças. Em suas memórias, para Melins (2020, p. 144), “as casas noturnas de então eram local de trabalho para os gigolôs, *caftens*, rufiões, músicos, bailarinas, prostitutas, que eram os donos da noite, viviam da noite e para a noite, tinham a alma e fama dos românticos”.

Além dessas lembranças, as regiões centrais da capital de Sergipe possibilitavam encontrar zonas de tranquilidade, um refúgio em meio a agitação urbana. Segundo Melins (2020, p. 64), “guardo boas lembranças da época em que o Parque Teófilo Dantas era um recanto acolhedor com seu lindo aquário, pequeno zoológico, seus córregos limpos e alamedas bem cuidadas, acolhia diariamente o aracajuano para momentos de lazer”. Outro ponto importante desta região era a Boate Cacique Chá, inaugurada em 1949, ao longo da década de 1960 era o refúgio favorito de muitos intelectuais, boêmios e frequentadores assíduos que faziam deste local um *point* de sucesso. Ainda para Melins (2020, p. 44), “Cacique Chá (cantinho iluminado do Parque), que por alguns anos, foi ponto de encontros românticos, refúgio de amigos festeiros, local predileto do meu apaixonado e boêmio coração”.

Era justamente neste parque se localizava a Sorveteria Iara⁶⁸. Uma zona jovem de lazer e de metáfora desse imaginário urbano. A localização, a facilidade de acesso, o conforto das instalações, a possibilidade de poderem se reunir, a complacência dos proprietários em aceitarem os encontros, são alguns dos fatores que contribuíram para os últimos momentos do Clube de Cinema de Sergipe serem nesse recinto, além das reuniões, os planejamentos de filmes rodados pelos próprios integrantes foram feitos nesta sorveteria⁶⁹. Os principais

⁶⁸ Ver Especial 158 anos Aracaju – Sorveteria Iara, produzida pela Fundação de Cultura e Arte Aperipê – Aperipê TV. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iyMwPnaq22Q> > . Acesado em: 10/02/2019.

⁶⁹ Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação**: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969). 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 10.

integrantes do Clube de Cinema de Sergipe foram: Ivan Valença, Ilma Fontes, Anselmo Góis, César Macieira, José Carlos Monteiro, Zé Rosa de Oliveira Neto, Elson Mélo, Djaldino Mota Moreno, Clóvis Barbosa, Saulo Roberto, Alberto Carvalho, Jaime Araújo, Zé Lima de Azevedo, José Carlos Texeira, Ivan Costa, Teresa Prado, Aloísio de Campos, Paulo Barbosa, Fernando Moraes, Fernando Teles, Juarez Ribeiro⁷⁰, Alberto Carvalho, Luiz Antônio Barreto, Ariosvaldo Figueiredo, Orlando Vieira e Francisco Carlos Varela⁷¹.

Esta gama de integrantes que fomentavam os debates e realizavam os encontros do cineclubes demonstram a força social que as atividades cineclubistas em Sergipe tinham em tempos de restrição de liberdade e de Estado de exceção. Nos jornais sergipanos, em especial os que circulavam na cidade de Aracaju nas décadas de 1950 e 1960, a sétima arte estava no cotidiano local como uma fuga do estresse da vida urbana, como entretenimento, mas, também como uma forma de entrelaço cultural com outros países. Era comum nos periódicos a programação diária de exibições filmicas nas salas de sessões de Aracaju, destacando-se os centros cinematográficos Palace, Rio Branco, Rex, Aracaju e Vitória.

Em 1960, a política ganhava força nas manchetes dos jornais devido ao período bastante conturbado da história brasileira do governo de Jânio Quadros, havia-se uma incerteza das propostas administrativas deste presidente diante de um mundo bipolarizado pela Guerra Fria entre EUA e URSS. Os periódicos destacavam as ações estratégicas dos governos estadunidense e soviético, as primeiras consequências da Revolução Cubana e como os políticos locais, de Sergipe, posicionavam-se diante deste cenário brasileiro e mundial. Vale ressaltar, as intensas manchetes preocupadas com os rumos sociais e econômicos do Brasil, além da forte presença nos noticiários do General Lott e do representante do PTB Leonel Brizola. Ainda neste ano, o General Lott e sua esposa estiveram em solo sergipano. Esta conjuntura refletia no que se exibia nas salas de cinema da capital, filmes que perpassavam por países da Cortina de Ferro e obras hollywoodianas. As diversas escolas cinematográficas estavam representadas em suas obras filmicas que passavam nas telas da cidade de Aracaju, em uma semana encontravam-se no Palace o filme *O Desejo* protagonizado por Sophia Loren, no Rio Branco, *Vidas Separadas* com forte atuação de Rita Hayorth, *O Príncipe Valente*, obra hollywoodiana de adaptação dos quadrinhos exibida no Cinema Rex, em outra semana, ainda no mesmo mês, películas como *Sinfonia Dourada*, arte

⁷⁰ Entrevista de Ivan Valença dada ao autor desta pesquisa no dia 20/04/2007. Ver em: MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação: a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969)**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007. p. 77.

⁷¹ Ver em: MORENO, Djaldino Mota. **Cinema Sergipano**: catálogos de filmes. Aracaju: Conselho Estadual de Cultura, 1988. p. 20.

fílmica do cinema alemão passada na tela do Cinema Rex, e ainda, *A Grande Cruzada*, clássico italiano exibido no Palace⁷².

A SCAS – Sociedade de Cultura Artística de Sergipe teve um formato de novos diretores no ano de 1959, o que impactou na reformulação das ações em prol da cultura fomentada através deste espaço. Em 1960, o departamento de cinema da SCAS passou a ser gerido por José Carlos Teixeira, este, buscou parcerias políticas e de instituições privadas para continuar com o Cineclube Aracaju. Os fatores que levaram a estas ações foram: a alta do dólar, o que encarecia trazer filmes e orquestras (o departamento de cinema não era o único setor de investimentos da SCAS) para Sergipe, além do aumento do preço das passagens de avião. “Não ficamos sozinhos. Ao nosso esforço juntaram-se colaborações que não devem ficar sem um registro neste relatório⁷³”.

As ações governamentais e a situação econômica de forte rentabilidade que o cinema proporcionava aos investidores possibilitou em 1959, a fundação de uma sala de exibição nas margens do Rio São Francisco, na cidade de Propriá. Este feito teve grande relevância na vida dos cidadãos deste município e destaque no cenário artístico e cultural de Sergipe, o Cine Propriá era uma referência nacional. “O Cine Propriá foi harmoniosamente decorado pelo pintor Olívio Matias, que utilizou motivos folclóricos locais, sendo inaugurado domingo último com a presença do gerente da Fox em Salvador⁷⁴”.

⁷² GAZETA DE SERGIPE. Aracaju. 2 Abr 1960. p. 4.

⁷³ GAZETA DE SERGIPE. Aracaju. 24 Jan 1960. p. 3.

⁷⁴ GAZETA DE SERGIPE. Aracaju. 30 Jan 1959. p.4.

CONCLUSÃO

O cinema prefigurou um momento histórico fruto dos avanços tecnológicos das revoluções industriais e ultrapassou a ideia de um simples experimento para consolidar-se como uma arte de estética, narrativa e linguagem, todas elas próprias. O homem do século XIX vivia contradições inerentes a vida moderna, guardando suas especificidades regionais e continentais. A Europa passava por fortes transformações sociais, econômicas e políticas. A geografia do continente do Velho Mundo mudava, novas nações, imbricadas em processos de unificações territoriais, surgiam, era o caso da Alemanha, fruto do imperialismo prussiano de Otto Von Bismarck e da Itália que unia seus territórios do Norte, industrializados com as regiões mais ao Sul da Península Itálica. Novas construções de ideologias e doutrinas embasavam a intelectualidade europeia, era nesse clima que o Cinema apareceu, ou seja, como parte integrante da vida moderna.

Faz-se mister que o crescimento de cidades, impulsionadas pelas oportunidades operárias em fábricas, trouxeram uma nova forma de se relacionar em sociedade, esse homem urbano tinha seu estilo de vida impactado por novas ferramentas, novas tecnologias, e com isso, novas sensações sob a ótica do ver ser visto. Estar na *urbe*, era bem mais do que ser apenas um indivíduo naquele espaço. A sétima arte encaixava-se em um contexto de representações nas quais os habitantes dos centros urbanos iam as salas de exibições para serem vistos como parte de um todo social e viam-se nos filmes através das personagens, ambientes cenográficos ou até mesmo na estética artística, o cinema é uma parte imprescindível da vida moderna.

Na medida em que os historiadores desatrelaram o cinema dos primeiros tempos das narrativas evolucionistas e tecnológicas da história do filme clássico, os estudos acerca do cinema e da modernidade passaram a gravitar em torno do século XIX. Falando de modo mais específico, existe a tendência de inserir o cinema no contexto da “vida moderna”, observada por Baudelaire na Paris oitocentista de modo protótipo. Nesse contexto, o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por *flâneurs* não tão anônimos assim (HANSEN, 2004, p. 406).

Neste sentido, vale elucidar que sendo este “fruto” da vida moderna, o Cinema esteve sempre inserido em uma dicotomia perigosa, mas humana de representações, tanto na construção do processo civilizador pós século XIX, como também, nos processos

reformulados de fomento da barbárie. A película pode ser utilizada como uma importante aliada dos modelos educacionais de doutrinação do Estado ou de grupos dominantes, o que não é exclusividade da sétima arte. Exemplos de investimentos governamentais com o propósito de enraizar na população os interesses genocidas ou supremacistas forma vistos na história do século XX, ou simplesmente para cooptação de parcerias políticas, ideológicas, sociais e econômicas, tal como EUA-Brasil.

O cinema foi a peça mais importante no quebra-cabeças propagandístico de aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos durante a II Grande Guerra Mundial, pelo seu impacto social, por sua capacidade de aproximar as pessoas e, também, por vezes, de suscitar a reinterpretação das premissas da ‘boa vizinhança’, elaboradas e coordenadas a partir de escritórios e gabinetes governamentais, no Brasil e nos Estados Unidos (VALIM, 2017, p. 312).

Mas, foi no cinema que a linguagem de resistência e de mecanismo de civilidade que muitos realizadores e espectadores de filmes puderam deleitar-se. Os movimentos cinematográficos pós Segunda Grande Guerra Mundial nos países europeus arrasados pelos confrontos bélicos possibilitaram uma nova perspectiva de sensações humanas diante da indignação e do sofrimento causados pela barbárie. Além disso, a alternativa de comunicação com o público que os filmes poderiam suscitar “gritos” opostos às ditaduras, neste interim os cineclubes eram mais do que apenas locais de exposições de obras, mas ultrapassavam esta função, serviam de “válvulas de escape” contra a censura.

Em Sergipe, o Clube de Cinema era o espaço para os jovens amantes da arte fílmica poderem assistir a filmes que não estavam no circuito popular, contudo, estas áreas de exposições propiciavam desenvolver debates em que as obras eram “fios condutores” para os questionamentos políticos, mesmo em momentos de Estado de exceção. Desde o CICLA – Cine Clube de Aracaju, passando pelo Departamento de Cinema da SCAS – Sociedade de Cultura Artística de Sergipe que se via o interesse corriqueiro em não apenas sentar-se e visualizar obras, mas, dividir pensamentos e experiências com os demais usuários destes locais. Com o golpe de 1964, mesmo ainda em terras aracajuanas, não se tendo uma forte repressão aos cinéfilos nos primeiros 3 anos do governo ditatorial civil-militar, o Clube de Cinema de Sergipe era o “sopro” de resistência e de construção civilizatória para seus integrantes.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Jaqueline Ganzert. *O American way of life* na reconstrução da Europa no pós-guerra. **Revista Relações Internacionais no Mundo Atual**. Vol 1, n. 2, 2015. p. 218-252.
- ALMEIDA, Natasha Hernandez. **O cineclube universitário de Campinas (1965-1973)**. 2013. 199 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2013.
- ANDRADE, Liliane Costa. **Cinema e Segunda Guerra Mundial**: análise da divulgação dos filmes antinazistas norte-americanos nos jornais de Sergipe (1942-1945). 2019. 65 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.
- ARANTES, Haydêe Sant’Ana. **Memórias do cineclubismo**: a trajetória do CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora. 2014. 186 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2ª edição. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2005.
- _____.; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5ª edição. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2012.
- BAECQUE, Antoine. **Cinefilia**: Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- BALLERINI, Frantjesco. **História do cinema mundial**. 1ª edição. São Paulo: Summus Editorial, 2020.
- BARRETO, Alberto. **Aracaju**: Costumes e Festas Populares (1950-1960). 1ª edição. Aracaju: Criação Editora, 2022.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: “efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 1ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018. p. 309-323.
- BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 2ª edição. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- BAUDELAIRE, C. **Escritos sobre arte**. 1ª edição. São Paulo: Hedra, 2008.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 8ª edição revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- _____. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- _____. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. **Rua de Mão única: infância berlinense.** Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. **O anjo da história.** 2ª edição. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BENETTI, Gustavo Frosi. A influência dos Estados Unidos no Brasil: as políticas culturais na época da Segunda Guerra Mundial. **Revista Semina.** Vol. 9, n. 2, 2011. p. 1-13.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Trajatória Crítica.** São Paulo: Martins Fonte, 2011.

_____. **Brasil em tempos de cinema:** Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cinema brasileiro:** propostas para uma história. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____.; RAMOS, A.F. **Cinema e história do Brasil.** São Paulo: Contexto, 1988.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** uma introdução. Campinas-SP: Editora da Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2013.

_____. **Sobre a história do estilo cinematográfico.** Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

_____. **Figuras traçadas na luz:** a encenação no cinema. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2008.

BORILLI, Tainara. **A atuação da Organização dos Estados Americanos (OEA) a partir dos desdobramentos da Revolução Cubana durante o auge da Guerra Fria.** 2015. 79 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do cinema.** 1ª edição. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

BRITO, João Batista de. **Imagens armadas.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CAMPOS, Marina da Costa. **O cineclube Antônio das Mortes:** Trajetória, exibição e produção (1977-1987). 2014. 282 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2014.

CARONE, Edgard. **Classes sociais e movimentos operários.** São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). **Teoria Contemporânea do cinema:** documentário e narrativa ficcional – Volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 69-104.

CARVALHO, Fernando Lins de. O popular e o popularesco: perspectivas para Aracaju. **Revista de Aracaju**. Vol. 1, n. 1, 2003. p. 63-66.

CARVALHO, Maria Clara Andrade de; SANTOS, Luciana de Souza. Entre trilhos e caminhos: os bondes em Aracaju no período de 1900 a 1950. **Cadernos de Graduação: Ciências Humanas e Sociais/Universidade Tiradentes**. Vol. 8, n. 8, 2008. p. 183-192.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: ____; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 317-336.

CLEMENTE, Lúbia Napoleão Arcoverde; ALMEIDA, Maria de Fátima da Silva; GOMES, Rosa Maria de Oliveira. **Arte Cênica, projeções**: a sétima arte em Aracaju, prefigura a dinâmica audiovisual do campo imagético da sala de cinema Palace nas décadas de 1950/1990. 2006. 233 f. Monografia (Curso de História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2006.

CORREIA JÚNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes**: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973). 2007. 234 f. Dissertação (Mestrado em Ciências e Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. **O onírico desacorrentado**: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo – 1928-1988). 2015. 256 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

COUSINS, Mark. **História do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CRUZ, Antônio da. **Escuro! Sala! Emoção!** – o tema do medo no cinema. *Revista de Aracaju*. Vol. 1, n. 1, 2003. p. 25-32.

CRUZ, Jeferson Augusto da. **Uma mão de verniz sobre o tabuleiro de Pirro**: Ecos da *Belle Époque* em Aracaju (1918-1926). 2016. 193 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

CRUZ, José Vieira da. A Juventude Estudantil em Aracaju: Trilhando seus primeiros passos. **Revista de Aracaju**. V.9, Aracaju: FUNCAJU, 2002, p. 65-83.

_____. O uso metodológico da história oral: um caminho para a pesquisa histórica. **Fragmenta**. Aracaju, Volume V, n. 07, 2005. p. 50-60.

_____. **Da autonomia à resistência democrática**: movimento estudantil, ensino superior e a sociedade em Sergipe, 1950-1985. 2012. 526 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

_____. Memórias efervescentes: estudantes, artistas e os movimentos culturais em Sergipe em tempos de sombras. In: Simpósio Nacional de História, XXV, 2009, Fortaleza. **Anais de Artigos**. Fortaleza: ANPUH, 2009. p.1-9.

_____. **Da autonomia à resistência democrática**: movimento estudantil, ensino superior e a sociedade de Sergipe (1950-1985). Maceió: EDUFAL, 2017.

CRUZ, Luiz Antônio Pinto; ARAS, Lina Maria Brandão de. Os Malafogados: memória e guerra na costa do Brasil (1942). **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília**. Museologia e Interdisciplinaridade. Brasília, Volume 7, nº 14, jun/dez de 2018. p. 33-49.

CUNHA, Wilson. **Cinema**. Volume 5. Rio de Janeiro: MEC-FENAME-BLOCH, 1980.

DANTAS, Ibarê. **História de Sergipe**: República (1889-2000). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

_____. **Coronelismo e dominação**. 2ª edição revista e ampliada. Aracaju: Criação, 2019.

_____. **A tutela militar em Sergipe (1964-1984)**: partidos e eleições num Estado autoritário. 2ª edição. São Cristóvão: Editora UFS, 2014.

DANTAS JUNIOR, Hamilcar Silveira. **Estado, educação e hegemonia**: reflexo da pedagogia experimental na Educação Física em Sergipe (1947-1951). 2003. 151 f. Dissertação (Mestre em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2003.

_____. **Da “escolarização do esporte” à “esportivização da escola”**: tradição e espetáculo nos jogos da primavera de Sergipe (1964-1995). 2008. 334 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

D’ÁVILA, Manoel Pascoal Nabuco. **Visão da política de Sergipe (1946 a 2016)**: “Tudo como Dantes...”. Aracaju: J. Andrade, 2017.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. Movimentos feministas da década de sessenta e suas manifestações na arte contemporânea. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas/Transversalidade nas Artes Plásticas, 18º, 2009, Salvador. **Artigos**. Salvador: ANPAP. p. 1541-1555.

DINIZ, Dora Neuza Leal. **Aracaju**: a construção da imagem da cidade. 2009. 270 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DIP, A. **Em nome de quem?** A bancada evangélica e seu projeto de poder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **O processo civilizador**: formação do Estado e civilização. Vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

FARIA FILHO, L.M. **Dos pardieiros aos palácios**: cultura escolar e urbana em Belo Horizonte na Primeira República. Passo Fundo: UPF, 2000.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo**: A onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas-SP: Papirus Editora, 2004.

FONTES, Ilma. **Tempo bom, tempo ruim**: autobiografia. Aracaju: Moura Ramos Gráfica e Editora, 2019.

FREITAS, Bárbara Sheila Gonçalves e. A ocupação periférica do quadrado de Pirro: Aribé (1901-1931). **Revista de Aracaju**. Vol. 1, n. 1, 2003. p. 216-275.

GESTEIRA, L.A.M.G.; CAVALCANTE, L.A.L.M. O Panorama da Especulação Imobiliária na Grande Aracaju: uma leitura a partir da raridade do solo urbano e dos ajustes espaciais do capital. In: ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS – A CONSTRUÇÃO GEOGRÁFICA DO BRASIL: GEOGRAFIA, AÇÃO POLÍTICA E DEMOCRACIA, XVIII., 24 a 30 de junho de 2016, São Luís – MA. **Anais....** São Luís – MA: AGB, 2016. Disponível em: <[1467608360_ARQUIVO_OPanoramadaEspeculacaoImobiliarianaGrandeAracaju02-07.pdf](https://www.agb.org.br/ARQUIVO/OPanoramadaEspeculacaoImobiliarianaGrandeAracaju02-07.pdf) (agb.org.br)>. Acessado em: 13 jul. 2021.

GOMBRICH. E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema e política**. 1ª edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.

GOMES, Graziella Steigleder; GOLÇALVES, Tamiris Machado. A gênese do *American Dream* e sua resignificação no cenário estadunidense contemporâneo: uma análise discursiva. **Migulim – Revista Eletrônica do Netlli**. Vol. 9, n. 3, 2020. p. 362-382.

GONÇALVES, Denise Oliveira. **Aveso e direito**: movimento *hippie* e mercado cultural da moda. 2007. 132 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

GRAÇA, Tereza Cristina Cerqueira da. **Pés de anjo e letreiros de neon**: ginásios na Aracaju dos anos dourados. Aracaju: Editora UFS, 2002.

GRÜNER, Eduardo. Pier Paolo Pasolini: a tragédia do real. In: YOEL, Gerardo. (org.). **Pensar o cinema**: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 235-250.

HANSEN, Mirim Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 405-450.

HOBBSBAWM, Eric J. **A era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). 2ª edição. 32ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **O Brasil Monárquico** – Vol. 7: do império à república. 10ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

LOURENÇO, Júlio César. **A contribuição da atividade cineclubística do Chaplin Club (1928-1931) para a maturidade da crítica cinematográfica brasileira**. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011.

LUPI, Márcio; OLIVEIRA, Victor Hugo Abranche de. Cinema e Modernidade: Quanto custa um ingresso de cinema?. **Anuário da Produção Acadêmica Docente**. Vol. 5, n. 12, 2011. p. 65-81.

MALAFIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. 2012. 318 f. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

MALUSÁ, Vivian. **Católicos e cinemas na capital paulista: o cine-club do Centro Dom Vital e a Escola Superior de São Luís (1958-1972)**. 2007. 165 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 7ª edição. Campinas-SP: Papirus Editora, 2012. p. 221-287.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Campinas-SP: Papirus Editora, 2011.

MARINHO, Clayton Rodrigo da Fonsêca. **O conceito de barbárie em Walter Benjamin**. 2015. 179 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2015.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhanças: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando A. **História da Vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio**. (org.). 1ª edição. Vol. 3. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021. p. 102-164.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo francês. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 7ª edição. Campinas-SP: Papirus Editora, 2012. p. 89-108.

MATOS E SILVA, César Henriques. **O espaço público político e urbanidade: o caso do centro da cidade de Aracaju**. 2009. 181 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **De Hollywood a Aracaju: a Segunda Guerra Mundial por intermédio dos cinemas (1939-1945)**. 2013. 220 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

_____. “Presepe de Sombras” em Aracaju (Sergipe-Brasil): uma reflexão sobre exibições cinematográficas no início do século XX. **Revista de História da UEG**. Vol 3, n. 1, 2014. p. 131-142.

_____. **De Hollywood a Aracaju:** antinazismo e cinemas durante a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro; Recife: Autografia/EDUPE, 2021.

MEIHY, José Carlos S. Bom. **Manual de História Oral.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Manual de história oral.** 3ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MELINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi.** 3ª edição. Aracaju: Unit, 2007.

MELINS, Murillo. **Aracaju:** Reminiscências e devaneios. Aracaju: J. Andrade, 2020.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema:** entre a realidade e o artifício. 5ª edição. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2015.

MEZZAROBBA, Orides. Plano Cohen: a consolidação do anticomunismo no Brasil. **Revista Sequência.** n. 24, 1992. p. 92-101.

MIRANDA NETO, Onesino Elias, SANTOS, Shislane Cristina dos, CAMPOS FILHO, Walter César Vasconcelos. **Cinéfilos em ação:** a história do Clube de Cinema de Sergipe (1960-1969). 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2007.

MORENO, Djaldino Mota. **Cinema Sergipano:** catálogos de filmes. Aracaju: Conselho Estadual de Cultura, 1988.

_____. **VII Festival Nacional de Cinema.** Aracaju: UFS/PROEX/CULTART, 1980.

_____. **Esparços Filmes em Questão.** Aracaju: Clube de Cinema de Sergipe, 1980.

MOURÃO, Letícia. **Você sabe o que é cineclubismo?.** Cidade Universitária do Bacanga: Universidade Federal do Maranhão, 2014. Disponível em: <<https://portais.ufma.br/PortalUfma/paginas/noticias/noticia.jsf?id=43753>>. Acessado em: 16 dez. 2020, 16:32:00.

NACACHE, Jacqueline. **O cinema clássico de Hollywood.** 1ª edição. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada:** depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil república:** da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo. 1ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

_____. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950-1980): cultura de massa e cultura da elite, movimentos de vanguarda, arte e política. 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2020.

NUNES, Martha Suzana Cabral. **O ginásio de aplicação da Faculdade Católica de Filosofia de Sergipe (1959-1968).** 2008. 122 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2008.

NUNES, Verônica. Aracaju: um olhar sobre o patrimônio. **Revista de Aracaju**. Vol 1, n. 1, 2003. p. 45-62.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. 1ª edição. Campinas-SP: Papirus Editora, 2013.

OLIVEIRA, Nayara Alves de. **A Faculdade de Educação da Universidade Federal de Sergipe (1967-1971)**: origens e contribuições. 2011. 238 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2011.

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

OURIQUE, João Luís Pereira. Barbárie da cultura e cultura da barbárie: breve estudo sobre a violência e o poder a partir da perspectiva de Walter Benjamin. **Veredas da História**. Vol. 8, n. 2, 2015. p. 119-130.

PAIXÃO, Carlos Nássaro Araújo da. **Da constituição de 1934 ao golpe do Estado Novo**: autoritarismo e disputas políticas em tempos de democracia liberal-burguesa. *Revista Binacional Brasil-Argentina*. Vol. 10, n. 1, 2021. p. 166-194.

PARENTE, André. Os três regimes deleuzianos da imagem cinematográfica em Alphaville. In: _____. (org.). **Cinema/Deleuze**. Campina-SP: Papirus Editora, 2013. p. 87-95.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2ª edição. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

POE, Edgar. Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro** - Volume 1. São Paulo: Edições SESC, 2018.

_____. **Nova história do cinema brasileiro** - Volume 2. São Paulo: Edições SESC, 2018.

REIS, Carla Darlem Silva dos. **Ditadura, política e censura**: Gazeta de Sergipe e Rádio Liberdade (1964-1969). 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015.

REIS, Susana Vasco; COSTA, Paula Mariana. **Woodstock music & art fair**. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Departamento de Geografia e Turismo, 2015/2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/321858070_O_festival_de_Woodstock_de_1989>. 17 set. 2020, 22:30:20.

RIBEIRO, Andressa de Freitas. Taylorismo, Fordismo e Toyotismo. **Revista Lutas Sociais**. Vol. 19, n. 35, 2015. p. 65-79.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

SADLER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas-SP: Papirus Editora, 2012.

SAID, E. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Fabrícia de Oliveira. Luz elétrica, asseio e promptidão: fragmentos da modernização de Aracaju (1910-1920). **Revista de Aracaju**. Vol. 1, n. 1, 2003. p. 239-260.

SANTOS, Lidia Noemia Silva dos. **A invenção da juventude transviada no Brasil (1950-1970)**. 2013. 232 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SANTOS, Miriam Vieira dos. **Um marco cultural**: a SCAS em Sergipe. *Revista de Aracaju*. Vol. 1, n. 1, 2003. p. 33-44.

SANTOS, Mislene Vieira dos. **Da ditadura à democracia**: o Festival de Arte de São Cristóvão (FASC) e a política cultural sergipana (1972-1995). 2014. 183 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014.

SANTOS, João Paulo Ferreira dos. **Jorge Amado e o romance histórico do cacau**. 2017. 171 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SANTOS, Gilvan Victor dos. **O circuito operário católico em Sergipe**: práticas educativas e organização da cultura operária (1935-1969). 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2011.

SANTOS, Jéssica Messias dos. **Clubes sócio recreativos e outros lugares de lazer em Aracaju (1888-1915)**. 2019. 104 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

SANTOS, Wagner Emmanoel Menezes. **“O paraíso termina quando o trabalho começa”**: cotidiano operário e poder disciplinar na fábrica têxtil Confiança (Sergipe, 1943-1957). 2014. 182 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SEGATTO, José Antônio. Crise política e derrota da democracia. In: VALLE, Maria Ribeiro do. **1964-2014**: golpe militar, história, memória e direitos humanos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 41-62.

SERVANO, Marcela. **Cineclube**: um espaço político, pedagógico e de formação de público. São Paulo: Instituto de Cinema – SP. Disponível em: <<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineclube-um-espaco-politico-pedagogico-e-de-formacao-de-publico->>. 24 out. 2020, 17:20:15.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A revolta da vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

SILVA, S.H.S. **Aracaju: entre a evolução urbanística e a diversidade arquitetônica**. UFS, 18/03/2009. Disponível em: <<http://www.ufs.br/conteudo/2989>>. 21/04/2021.

SILVA, Wilson Bruno Cardoso da. A luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciência e Educação – REASE**. Vol. 7, n. 9, 2021. p. 414-423.

SILVA, Eduardo Lima. **Campo do cineclubismo brasileiro**: uma análise dos interesses em jogo no período de rearticulação do movimento cineclubista. 2014. 232 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SILVA, Ademilton José Leite da. **Anúncios cinematográficos no correio de Aracaju (1907-1914)**. 2016. 678 f. Monografia (Graduação de História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2016.

SILVA, João Carlos Jarochinski. A história das políticas migratórias dos Estados Unidos. **Revista TEXTOS&DEBATES**. n. 20, 2013. p. 7-21.

SILVA, Sérgio Paulo Barreto da. **O caráter destrutivo e a estética da barbárie em Walter Benjamin**. 2018. 61 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 95-123.

SIQUEIRA, Leandro. *Bring Data!* Corrida espacial e inteligência. **Revista Diálogos**. Vol. 22, n. 1, 2018. p. 76-90.

SOTERO, Anita Rocha Paixão. **Lydio Paixão**: da revolta tenentista de 1924 ao suicídio de Vargas. Aracaju: Info Graphics, 2007.

SOUZA, Terezinha Oliva de. Estruturas de poder. In: DINIZ, Diana Maria de Faro Leal. (org.). **Textos para a história de Sergipe**. Aracaju: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE/BANCO DO ESTADO DE SERGIPE, 1991. p. 127-166.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª edição. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2013.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRINDADE, Mônica Porto Apenburg. Sob suspeita: o combate aos estrangeiros em Sergipe durante a Segunda Guerra Mundial (1942). **Universidade Federal de Sergipe – Departamento de História**. São Cristóvão, 2014. p. 3-24.

VALENÇA, Cristina de Almeida. Rodrigues Dórea, Carlos Silveira e Helvécio de Andrade: reformadores da instituição pública sergipana (1910-1913). **Revista Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**. Aracaju, Vol. 1, n. 37, 2008. p. 165-192.

VALIM, Alexandre Busko. **O triunfo da persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de Boa Vizinhaça durante a II Guerra Mundial**. 1ª edição. São Paulo: Alameda, 2017.

VARELA, Raquel; DELLA SANTA, Roberto. O maio de 68 na Europa – Estado e revolução. **Revista Direito & Práxis**. Rio de Janeiro, Vol. 9, n. 2, 2018. p. 969-991.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). **O Brasil republicano: o tempo do nacional-estadismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo: segunda república (1930-1945) – Volume 2**. 9ª edição/revisada e atualizada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 139-171.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2009.

WOLFF, Francis. O que é bárbaro?. In: NOVAES, Adauto. **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 19-43.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a Cena – melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Sétima Arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema**. 2ª edição revista. São Paulo: Edições SESC, 2017.

_____. **Cinema moderno brasileiro**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. 2ª reimpressão. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

_____. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). **Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica – Volume I**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 339-379.

OBRAS CINEMATOGRAFICAS

CINEMA Paradiso. Direção: Giuseppe Tornatore. Produção Franco Cristaldi. Itália/França: Cristaldifilm; Les Filmes Ariane; RadioTelevisione Italiana; T1 Films Production; Forum Picture, 1988. 1 DVD (123 min.), color. Distribuição em vídeo: Versátil Home Vídeo.

WARRIORS – Selvagens da Noite (The Warriors). Direção: Walter Hill. Produção: Lawrence Gordon. Los Angeles: Paramount Pictures, 1979. 1 DVD (93 min.), color.

RODA Gigante (Wonder wheel). Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson; Edward Walson; Erica Aronson. New York: Gravier Prodctions; Perdido Productions; Amazon Studios, 2017. 1 DVD (101 min.), color.

TEMPOS Modernos (Modern times). Direção e Produção: Charles Chaplin. Los Angeles: Charlie Chaplin Film Corporation; United Artists; Continental Home Video, 1936. 1 DVD (88 min.), p&b.

A Greve (Stachka). Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Boris Mikhin. Moscou: Goskino, 1925. 1 DVD (82 min.), p&b.

O SOM ao Redor. Direção: Kléber Mendonça Filho. Produção Emilie Lesclaux. Brasil: CinemaScópio, 2012. 1 DVD (131 min.), color. Distribuição em vídeo: Vitrine Filme; The Cinema Guild.

O PODEROSO Chefão – parte II (The Godfather – Part II). Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Paramount Pictures presents a Francis Ford Coppola Production. EUA: PARAMOUNT, 1974. 3 DVD's (202 min.), color. Distribuição em vídeo: Paramount Brasil.

GANGUES de Nova York (Gangs of New York). Direção: Martin Scorsese. Produção: Harvey Weinstein e Alberto Grimaldi. EUA: Miramax Films, 2002. 2 DVDs (167 min.), color.

JUVENTUDE Transviada (Rebel without a case). Direção: Nicholas Ray. Produção: David Weisbart. EUA: Warner Video, 1955. 1 DVD (111 min.), color. Distribuição em vídeo: Warner Brasil.

OS Incompreendidos (Les Quatre Cents Coups). Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut. França: Versátil, 1959. 1 DVD (99 min.), P&B. Distribuição em vídeo: Vídeo Filmes.

MEIA-NOITE Em Paris. (Midnight in Paris). Direção: Woody Allen. Produção: Helen Robin; Letty Anderson; Stephen Tenenbaum; Jaume Roures; Raphaël Benoliel. Espanha/EUA/França: Versátil; Gravier Productions; Mediapro; Televisió de Catalunya (TV3), 2011. 1 DVD (94 min.), Cor. Distribuição em vídeo: Paris Filmes

MONIKA e o Desejo. (Sommaren med Monika). Direção: Ingman Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia: Versátil, 1952. 1 DVD (98 min.), P&B. Distribuição em vídeo: Publifolha.

O Silêncio. (Tystnaden). Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia: Versátil, 1963. 1 DVD (96 min.), P&B. Distribuição em Vídeo: Publifolha.

O ENCOURAÇADO Potemkin. (Bronenosets Potyomkin). Sergei M. Eisenstein. Produção: Jacob Bliokh. URSS: Versátil, 1925. 1 DVD (68 min.), P&B. Distribuição em vídeo: Publifolha.

PERIÓDICOS

GAZETA DE SERGIPE. Aracaju. 1959 – 1969.